

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 38 (1958-1959)
Heft: 7

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.03.2025

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

Edzard Schaper fünfzigjährig

30. September

Im modernen Rummel der Jubiläen pflegt man gewöhnlich von den 50. Geburtstagen unserer Zeitgenossen noch keine Notiz zu nehmen, und es ist ja wohl meist auch richtiger, den Anschein zu vermeiden, es sei in diesem Zeitpunkt ein Lebenswerk bereits reif, um überschaut und abgestempelt zu werden. Ohne die Gefahr dieses Mißverständnisses zu laufen, rechtfertigt sich bei Schaper eine Ausnahme: denn dieser Erzähler, der vor mehr als dreißig Jahren zu schreiben begann, blickt auf eine so weite Lebenskurve zurück, sein Werk ist so reich und bedeutungsvoll, daß Anlaß genug zu Besinnung und Dank vorhanden ist. Die Schweizer Monatshefte haben immer wieder das Werk Schapers verfolgt, zuletzt mit einem freundschaftlichen Bekenntnis Carl Helblings vor 5 Jahren. Des Dichters heute in einem weitem Zwischenbericht zu gedenken, ist ein Bedürfnis seiner vielen Freunde und Leser, denen es ein Glück bedeutet, diesen Mann unter uns zu wissen. 1947 ist Schaper, in der Folge eines Schicksalswegs, der ihn durch Krieg, Verfolgung und Untergänge mancher Art geführt hat, und nach einem langen Unterbruch seiner schriftstellerischen Arbeit, in die Schweiz gekommen. Die Jahre seither sind Jahre eines unerhörten Schaffens gewesen, das in wachsenden Ringen erschütternde und tröstliche Gleichnisse modernen Daseins aus sich heraus gestellt hat, das sich im deutschen Sprachgebiet eine mächtige Gemeinde erworben und — obwohl Schaper sich gern von allem literarischen Betrieb fernhält — ein wichtiges Element unseres geistigen Lebens und Gewissens geworden ist.

Wenn wir den Blick auf die Werke der jüngsten Zeit richten, so mag hier jene kleine und kühnste Erzählung voranstehen, in der sich Schaper seiner neuen Heimat am unmittelbarsten verpflichtet hat. Es mag ja verwundern, daß Schaper, der einst meinte, nur östlich der Weichsel leben zu können und dem der baltische Nordosten die wichtigste Welt seiner Bücher blieb, sich den südwestlichsten Zipfel des deutschen Sprachgebiets, das Oberwallis, ja die Dörfer des Goms, zur Wohnung gesucht hat. Die Existenz an der Grenze der Völker und Kulturen, an der «Grenze» überhaupt, wurde ihm wichtig, und wie ihn dort das «mannigfaltig gestaltete Bild der Geschichte mit ihren Umstürzen, Untergängen und Verwandlungen» nicht losließ, so wurde ihm wohl auch die neue Heimat zu einer «letzten Welt», einer Welt am Rande, die ihm in ihrer Frömmigkeit und ihrer Armut, in ihrer geschichtlichen Gefährdung und ihrer landschaftlichen Größe ans Herz wuchs. Die Knabennovelle von der «Unschuld der Sünde» ist jenseits von aller konventionellen Dorf- und Bauernromantik die Evokation einer Landschaft in ihrem Drama zwischen Höhe und Tiefe, Licht und Schatten¹. Ihr Held ist der junge Hirte, der zum ersten- und letztenmal der «Sünde» ins Auge sieht und im Wettlauf mit dem Licht des sinkenden Tages in die Tiefe des Todes und doch des göttlichen Erbarmens stürzt. Aber da ist, schlechthin meisterhaft, nichts mehr nur Schilderung oder Staffage und nichts mehr nur Lehre, vielmehr äußerste Dichte und selbstverständliche Durchsichtigkeit auf das eine hin: die Erfahrung der

Gnade gerade in Schuld und Untergang, das tiefste Geheimnis in der konkretesten Schöpfung.

Um diese klassische Walliser Hirtennovelle lagern sich drei Romane, in denen Figuren und Motive aus Schapers baltischer Welt aufgenommen und in neuer, souveräner Weise fortgeführt sind. Es ist die Vornehmheit von Schapers Kunst, daß er trotz der Radikalität und Dürsterheit der eschatologischen Situation, um die es ihm zu tun ist, die Würde des Menschen nicht anzutasten, sondern in reiner Entschiedenheit zu befreien sucht. Seine bevorzugten Helden sind nach wie vor Offiziere und Priester, die Vertreter einer militia christiana, die am sinnbildlichsten in der Bedrohung stehen und durch ihren Auftrag geadelt werden. Da ist, in einem eigentlichen geschichtlichen Roman, der alte schwedische General, der als Gouverneur im Estland des frühen 18. Jahrhunderts nicht nur seinen verlorenen Posten bis zuletzt zu halten hat, sondern vor allem, im allgemeinen und persönlichen Untergang, zwei aufs äußerste gefährdete junge Menschen zueinander zu führen und ihnen ihre Zukunft zu retten vermag². Es ist das ergreifende Ringen um Recht und Klarheit in einem Prozeß, wo sich «Haß und Liebe, Schuld und Sühne unbegreiflich mischen, gemischt von einem, dessen Wege wir nicht kennen und nicht begreifen», ein Prozeß der Geschichte und letztlich des Weltgerichts. — Und da ist vor allem der unvergeßliche Bischof Athanasius, der in einer der Hauptstädte der baltischen Staaten der Zwischenkriegszeit eine kleine Exilkirche leitet und hier seine «letzte Welt» findet: es ist die moderne Legende eines anonymen Märtyrers in einer anonym gewordenen Kirche, der selbst erst lernen muß, sich dem letzten Gericht zu stellen³. Man kann im Vergleich mit Schapers früheren Romanen von der «Sterbenden Kirche» oder dem «Letzten Advent» ermessen, wie überlegen hier die Kunst des Erzählers geworden ist. Eine Kunst des Ausparens und der symbolischen Beziehung, die das Geschehen verdichtet und verinnerlicht

und in wenigen, aber voll entfalteteten Motiven spiegelt: etwa in der Schilderung des Raums, der Motivik des eingebauten Mikrophons, der Behandlung der Licht- und Farbwerte. Und was hier, vielleicht noch kaum spürbar, das Neue ist: es zeigt sich die Möglichkeit eines leisen Humors, in welchem die irdische Not und die irdische Menschlichkeit aufgehoben werden und einen schüchternen Glanz bekommen können. In diesem Sinne tut Schaper einen großen und entscheidenden Schritt schließlich im «Attentat auf den Mächtigen⁴». Da wagt er es, wiederum an der Geschichte eines alten russischen Kirchenmannes, den Ernst religiöser Haltung sich brechen zu lassen an der komischen Nichtigkeit zeitgenössischen Treibens, für welches hier die wilhelminische Ära eines deutschen Badeortes steht. Auf solchem Umweg wird dem Erzähler das farbige Irdische, das nun einmal seine Domäne bleibt, so sehr er es relativiert und überwindet, wieder geschenkt. Das ist von jeher die sozusagen paradoxe Chance des christlichen Romans gewesen. Hier bahnen sich wohl auch bei Schaper Möglichkeiten an, auf deren Verwirklichung in kommenden Werken man gespannt sein darf.

Man kann es vielleicht als eine Art Einverständnis des Dichters mit seinem gereiften Werk betrachten, wenn er, der sonst so sparsam ist mit persönlichen Äußerungen und in den Dingen des literarischen Marktes so zurückhaltend, nun auch einmal in direkter Form zu seinem Leben und seinen persön-

¹Unschuld der Sünde. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1957. ²Der Gouverneur oder Der glückselige Schuldner. Jakob Hegner Verlag, Köln und Olten 1954; Fischer-Bücherei Nr. 157. ³Die letzte Welt. S. Fischer 1956. ⁴Attentat auf den Mächtigen, S. Fischer 1957. ⁵Bürger in Zeit und Ewigkeit. Antworten. (Rundfunk und Buch Bd. 2.) Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1956. — Es sei hier auch noch verwiesen auf eine Dissertation (Zürich 1958) von Elmar Heimgartner über «Die Erzählungen Edzard Schapers».

lichen Problemen das Wort ergriffen hat. Es geschieht in den «Antworten» aus einem Gespräch vor dem Bremer Rundfunk⁵: mit der schönen Huldigung an die Herkunft aus der niedersächsischen Mühle, der eines Tages das treibende Wasser versiegt, mit den Betrachtungen über ein Leben, das immer wieder dem modernen Schicksalsgesetz der Verfolgung und der Flucht unterstellt war, mit den Gedanken zu der geschichtlichen Tragik des baltischen Ostens und dem Bekenntnis

zur christlichen Freiheit. Solche Aussagen erlauben uns, auch hier nicht nur des Werks zu gedenken, sondern auch seinem Dichter ein persönliches Wort des Dankes zu sagen und ihn zu beglückwünschen zu einer langen Reihe von Büchern, einem Wirken in Schrift und Wort und Tat, welches uns nachdenklich und reich gemacht hat und in welchem wir eine der unverlierbarsten, tapfersten und menschlichsten Antworten auf die Nöte unserer Zeit vernehmen.

Max Wehrli

Das alte und das neue Rom

Rom, das schon immer eine Fremdenstadt war, zieht seit einem Jahrhundert Einwanderer aus dem ganzen übrigen Italien an, so daß die Empfindung von ständigem Kommen und Gehen in dauerndem Widerspruch zum Hauch des Ewigen steht, der von seinen Mauern ausströmt. In Rom eine Wohnung suchen ist daher eines jener an Zufällen so reichen Abenteuer, in denen einem schließlich nur zwei ziemlich eng umschriebene Möglichkeiten offen bleiben. Die alte Stadt von der Piazza del Popolo bis zum Colosseum, von der Via Giulia bis zum Caelius, bis zu Trastevere und so fort bietet tatsächlich dem, der dem modernen Rom gerne aus dem Wege geht, eine ausgedehnte Zufluchtsstätte. Die moderne Stadt macht vielleicht wie keine andere Europas den niederdrückenden Eindruck hastiger und bedenkenloser Serienbauweise; ihre Quartiere sind ohne natürliche oder geschichtliche Wurzeln und stellen nichts anderes als die verschiedenen Phasen einer Bauspekulation dar, die nicht zufällig das einzige wichtige Ereignis des Finanzlebens dieser Stadt ohne Industrie ist, und deren zerstörerische Gier seit dem Tage, an dem im Jahre 1870 der erste, große Schub von Staatsbeamten in die neue Hauptstadt einzog, immer größer wurde. Für den, der

vom Haus oder Winkel, in dem er lebt, vor allem eine gewisse wohnliche Wärme verlangt, ist jedoch auch das alte Rom leicht fragwürdig geworden. Wir sind nun am Ende jenes Zeitabschnittes, den Hofmannsthal unter dem Kennwort «alte Möbel und junge Nervositäten» anbrechen sah. Schöngeistigkeit ist nun eine käufliche Ware und damit ganz gewöhnlicher Snobismus geworden; auch sie wirkt nun seltsam öde. Die zahllosen erfinderischen Architekten und spezialisierten Agenten, die sich unermüdlich abmühen, Häuser und Dächer der vornehmen und volkstümlichen alten Quartiere in anziehende Wohnungen für Bevorzugte zu verwandeln, haben durch ihre Geldgier allen Reiz zerstört und haben einen begreifen lassen, wieviel falsche Künstlerromantik oder Möblierte-Zimmer-Schlamperei sich hinter der Magie des präraffaelistischen Geschmacks und derjenigen à la D'Annunzio verbarg, der gewisse Interieurs des alten Rom in Mode brachte. Sie lassen einen verstehen, wie sehr die grandiosen Mauern einer Stadt der Päpste, in der alles, vom Palast bis zum einfachen Häuschen, durch die Bedürfnisse einer nach ganz besonderen Gesetzen aufgebauten Gesellschaft bestimmt ist, jede wahre Intimität auszuschließen scheint. Alles, was

nicht zur Kirche gehörte, war in Rom nur Randerscheinung; alles, von der fürstlichen Treppe bis zum anmutigen Hauseingang, sah schön und würdig aus, war aber, von der Prozession bis zum Küsterdienst, Erfordernissen entsprungen, die von denen des alltäglichen und im wörtlichen Sinne bürgerlichen Lebens verschieden sind.

Rom ist natürlich eine Stadt, die genommen werden muß wie sie ist, mit ihren Ruinen, mit ihrem glänzenden und unwirtlichen Mittelalter und Barock und mit ihren Unannehmlichkeiten aus kaiserlicher und päpstlicher Vergangenheit. Es ist wirklich müßig, wie manche besonders raffinierte Wohnungssucher nach einem nicht vorhandenen 18. Jahrhundert Ausschau zu halten oder zu verlangen, daß man neben den Wasserkünsten der Brunnen Berninis die Traulichkeit eines holländischen Interieurs finden müsse; der Glanz der Szenerien, welche die Päpste auf dem Schauplatz ihrer Tätigkeit aufstellten, waren eben nicht die Früchte einer puritanischen Handelstätigkeit. Wenn es jedoch in der Beurteilung Roms Meinungsverschiedenheiten gibt, die auch mit der Schwierigkeit zusammenhängen, dort eine Wohngelegenheit zu finden, die unserem Bedürfnis nach einem im wahren Sinne des Wortes privaten Leben entgegenkommt, so sind die Auseinandersetzungen nur dem Scheine nach Anzeichen einer gewissen Resignation. Rom, das als eine der schönsten, aber auch als eine der ungastlichsten Städte gilt, ist ein Ort, von dem sich niemand mehr trennen kann. Das wäre absurd, wenn es in ihm nur die beiden allbekanntesten Seiten gäbe: das Inferno politischer Machenschaften oder das von Vorzimmern in den Ministerien und daneben den Garten Eden der vom Café- oder Wirtshaustisch aus erblickten, durch die letzten Sonnenstrahlen vergoldeten Kuppeln, und wenn es nicht eine eigene Kultur und mit ihr das Leben einer modernen Stadt hätte. Diese Kultur lebt zwar im Geheimen, aber sie ringt oft vergeblich um Ausdruck, weil ihr immer wieder die literarischen Klischees im Wege stehen, welche sich seit zwei Jahrhunderten

fortpflanzen und uns allen eine romantische und wirklichkeitsfremde Vorstellung von Rom aufdrängen, die im Grunde auch ein Ausdruck müder Resignation und Dekadenz ist.

Das, was man als das literarische « Mißgeschick » Roms bezeichnen kann, hat seinen Ursprung in jener Art von Literatur aus der großen Zeit des 18. Jahrhunderts, wie sie die « Italienische Reise » darstellt, die, selbst wenn sie wie diejenige Seumes bis nach Syrakus führte, doch immer im wichtigsten Kapitel Rom behandelte. Um die Größe dieses Mißgeschicks zu ermessen, genügt ein Vergleich mit Neapel, über welches sich in den Stößen von Briefen von Malern und Schriftstellern zahllose liebevoll und feinsinnig geschriebene Blätter fremder Reisender und Liebhaber finden. Über Neapel schrieb Goethe — und dieser Zeuge genügt! — nach einem Aufenthalt in Rom, dessen ermüdende Programmmäßigkeit sogar auf seine Elegien abfärbte, das beschwingteste Kapitel seiner *Italienischen Reise*! Aber nach Neapel, das älter ist als Rom und in der Neuzeit ebenso barbarisch wie dieses (bekanntlich war die bourbonische Mißwirtschaft der päpstlichen durchaus ebenbürtig; es waren die beiden schlechtesten Verwaltungen Italiens), kam man nicht wie nach Rom, um sich an der ganzen klassischen Welt oder an der Geschichte der ganzen Menschheit zu messen, eine Übung, der bei fremden und italienischen Besuchern ein Gefühl von Kälte und Enttäuschung folgte. Schon Goethe stellte in Neapel ein durchaus modernes Denken fest. Auch die Natur ist dort dem Menschen überaus wohlgesinnt. Das ursprünglich archaische Interesse wurde hier nicht von der literarischen Vorliebe für malariaverseuchte Landstriche oder die unverhüllte Grausamkeit überall spürbarer Gegensätze abgelöst, die sich zuerst mit Pasquino begnügte und dann durch die Entdeckung Bellis verfeinert wurde. Nur für Rom wurden die Erlebnisse faszinierter, von ihren Eindrücken überwältigter und irgendwie enttäuschter Reisender vorromantischer und

neoklassischer Epochen für eine Deutungs- und Geschmacksüberlieferung grundlegend, die sich auf den Gegensatz von Größe und Zerfall gründete und Tod und Lebenskraft nur als feindliche Gewalten begriff, was etwas Dekadentes an sich hat und bis heute noch nicht überwunden worden ist.

Zu dieser traditionellen, im Grunde dekadenten Rom-Literatur gehören auch alle neuesten Bücher über Rom. Und nicht nur diejenigen für Touristen, wie das sehr erfolgreiche *Rom and a Villa* von Eleanor Clark, welche nach einem der internationalen Rezepte, die für Mexiko wie für China oder Schottland passen, Sensationen zusammenbraut: die Phantasmagorien von Piazza Navona mit Hadrian und dem Antinous-Kult, mit den Gedichten Bellis und in gewisser Beziehung auch dem Banditen Giuliano. Dem Sensationellen entgehen auch die Bücher einiger ernsthafter Italiener nicht, wie das mißlungene Buch *Roma* von Palazzeschi, der das klerikale Rom der Via Monserrato mit Fabelwesen im Stile Chagalls bevölkert. Und auch *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (Diese üble Geschichte von Via Merulana) von Carlo Emilio Gadda, der das kleinbürgerliche und proletarische Rom mit einem liebevollen, verinnerlichten Humor in der Art Jean Pauls sah, verliert sich schließlich im gewohnten Gegensatz zwischen Lebenskraft und Verfall, Schönheit und Schmutz, einem um so schwerfälligeren Dekadentismus, als er naiv und unbewußt ist. Und so weiter bis zum Rom des neorealistischen Films, wo die soziale Auseinandersetzung sehr oft in rein ästhetischer Betrachtung ärmster Quartiere und ihrer Sitten untergeht, und in welchen die alte literarische Mode eines grausamen Realismus und die Darstellung trostloser Zustände nochmals aufleben.

Im Gegensatz zu dieser literarischen Überlieferung, die in ihren Anfängen wie in ihren Höhepunkten im Stile D'Annunzios zu einer internationalen, dekadenten und romantischen Geschmacksrichtung zu zählen ist, gibt es in der modernen Literatur über Rom eine weniger auffällige einheimische

Strömung, zu der ein kürzlich neu gedruckter kleiner Klassiker gehört, *La Roma borghese*¹ von Giovanni Faldella, einem Journalisten und Politiker aus der ersten Generation des geeinten Italiens, einem begabten Schriftsteller, der, nachdem er den literarischen Zeitschriften seiner Zeit in die Vergessenheit gefolgt war, von Croce erneut kritisch gewürdigt und dann von Gianfranco Contini als Beispiel «kleineuropäischen» Geschmacks — der sich gleich definiert wie die Bewegung der «Zügellosen» im Piemont — aufgewertet wurde. (*Racconti della scapigliatura piemontese*, herausgegeben von G. Contini, Bompiani, Milano 1953. *La scapigliatura* ist eine literarische Bewegung in Norditalien, die an die französische Bohème erinnert.) Im Bändchen *La Roma borghese* dominiert das Thema der Piemontesen in Rom im Zeitpunkt, in dem die treue und zuverlässige Beamten- und Kleinbürgerschaft des kleinen, subalpinen Königreiches in die neue Hauptstadt einzieht. Es weht noch der frische Wind des Risorgimento; man geht voller Begeisterung daran, Italien aufzubauen, und hat über der Schwierigkeit, ein modernes Land mit einem so sehr von Größe und jahrhundertealten Lastern gesättigten Menschenmaterial zu staatlichem Leben zu erwecken, noch keine Rückfälle in einen allgemeinen Skeptizismus erlitten. Sowohl die in die Hauptstadt eingezogenen Piemontesen als auch das päpstliche Rom, das sich ihren Blicken darbietet — ein kleines klassisches Kunstwerk ist das Kapitel über die Dichterakademie «Arcadia», — sind in einem an merkwürdigen Erscheinungen und Entwicklungsmöglichkeiten reichen Augenblick erfaßt, die dann bald einem System von festgefahrenen Vorurteilen und Schutzeinstellungen weichen mußten. Das Buch ist reich an trefflichen Aussprüchen und Skizzen, aber ermüdend wie alles, was Humoristen und im besonderen italienische Humoristen in ihrer immer etwas übertriebenen Art schreiben. Man fragt sich daher beim Lesen, warum

¹ Capelli, Bologna 1957.

nicht eher ein anderes Werk Faldellas neu aufgelegt worden ist: sein *Viaggio a Roma senza vedere il Papa* (Casanova, Torino 1880). (Und man fragt sich, ob nicht die Tatsache, daß wir in einer Periode christlich-demokratischer Mehrheit leben, den Verleger von einem Neudruck abgehalten hat.)

Die Reise nach Rom ohne den Papst zu besuchen oder *Reisebilder eines Bauern* (so lautet der ins Deutsche übersetzte Titel des Buches, der Übers.), von «Hieronymus, Bürgermeister von Monticella, der mehrmals in der Schweiz, in Savoyen und in Deutschland gewesen war», der aber 1874 zum ersten Male nach Rom kam, «um vom Ministerium die Genehmigung eines Reglementes für öffentliche Schlachtungen zu erlangen», wurde für die glänzendste literarische Zeitschrift jener Zeit, den *Fanfulla*, geschrieben. Was der Autor hier sagt, ist viel weniger ausgefeilt als in *La Roma borbese*, ist aber ausführlicher und stößt mit einer Naivität, die nichts verdirbt, gerade mitten ins Problem vor. Wir zitieren die wichtigste Episode, das Zusammentreffen eines Bauern aus der römischen Campagna mit seiner Schwester.

«Der junge Bauer aus der Campagna hatte ein gelbes Gesicht wie einer, der eben ein Spital oder Gefängnis verläßt: er hatte einen spitzen, zuckerstockförmigen, leichten Schlapphut auf dem Kopf. Und doch, wer weiß, wieviel Mühe und wieviel Überwindung der Trägheit seiner ganzen Person es diesen jungen Mann kosten mußte, den Hut abzunehmen!

Er legte die Arme mit weit von sich gestreckten Ellbogen auf den Tisch und drückte sich die Hände unter den Falten des Mantels, der ihm Hals und Oberkörper umhüllte, gegen die Brust.

Unter dem Tisch sah man seine Füße in träger Unbeweglichkeit, die wie Blumentöpfe auf dem Asphalt einer Terrasse durch ihre unveränderte Lage einen Abdruck auf dem Boden hinterlassen mußten.

Er hatte gegessen und hatte nichts, um zu bezahlen. Der Kellner der Wirtschaft, ein

junger und schöner römischer Bursche, der in seinem Gesicht etwas von einem listigen Spitzbuben hatte, wie man es aus den Sonetten von Belli kennt, machte sich in seiner Nähe zu schaffen und fragte von Zeit zu Zeit: Und das Geld?» (Seite 54—55.)

Aber jetzt erscheint plötzlich der rettende Engel in Gestalt seiner Schwester!

«Aus ihrem Mieder schaute ein schneeweißes Hemd hervor und bedeckte ihre Schultern.

Und aus dem Hemd wie aus den Rändern eines Porzellangefäßes erhob sich ein fein geformter, schlanker, freier Hals und auf dem Hals ein kleiner Kopf mit den leidenschaftlichen und scharfen Zügen einer Beatrice Cenci und den großen, verstehenden Augen der Fornarina, den schönsten Augen, die je von Menschenhand gemalt wurden.

Auf den Haaren, die einem Paar Ringeltauben glichen, lag ein Kopftuch wie ein Brettchen.» (Seite 59.)

Es ist klar, daß eine derartige Schwester ohne große Schwierigkeiten jemanden findet, der den Bruder loskauft, indem er die Zeche bezahlt. Und dieser jemand stellt nachher folgende Betrachtungen an:

«Während ich sah, wie sie sich von mir entfernten, eilte ich ihnen melancholischen Sinnes nach. Ich überlegte mir, was für ein Abstand zwischen jenem verwundeten Büffel und jener üppigen, jungen Kuh und den toskanischen Bauern bestehe, die... Ich dachte an die Bauernfamilien meiner Berge, unter denen es eigentliche, stolze Dynastien von Gemeinderäten und Bürgermeistern gibt, wo die Alten zitternde Hände, eine Hackennase, kurze Hosen mit schwarzen Strümpfen bester Qualität wie die Priester und einen stolzen, vernünftigen Kopf haben, so daß sie in Fragen der Bruderschaft dem Pfarrer die Stirne bieten und bei Wahlgeschäften den Einflüsterungen des Unterpräfekten entgegentreten können. Und ihre Söhne verlassen ihr Dorf sehr jung eines

frühen Morgens mit einem Sonnenstrahl auf den Haaren und einem Mädchen im Herzen und gehen nach Frankreich, in die Schweiz, nach Deutschland, um in den Minen, bei den Tunnelbauten usw. zu arbeiten und schicken Postanweisungen nach Hause. . . und treten in den Arbeiterbund ein, „der eine schöne Fahne, eine Krankenkasse und eine Wanderbibliothek hat. . .“ Welcher Unterschied zwischen den Bauern meiner Berge und denen, die sich hier entfernen, aus der Campagna, die gleich Tieren zur Welt kommen, leben, sterben und fressen!» (Seite 64—65.)

In dieser Skizze ist trotz der provinzlerischen und hausbackenen Art eines italienischen Journalisten des letzten Jahrhunderts die Zeichnung im wörtlichen Sinne sehr sicher, weil der Autor, fein ironisierend, ganz leicht mit dem malerischen Geschmack seiner Zeit spielt, in dem sich zwischen Raffael und Guido Reni die Bambocciaden-Maler² und ein Pinelli einschieben. Aber vor allem — und wir glauben nicht zu übertreiben! — ist dieses Bildchen für die Art bedeutsam, wie der Gegensatz zwischen dem typischen Fremden (dem Mann aus dem Norden) und der ewigen Stadt (die zugleich Tor des Südens ist) aufgefaßt werden kann. Eine offene, positive Art, die der gesunden Einstellung der Befreiungskriege angehört und die sich in dem Maße verlieren sollte, als sich der Gegensatz zwischen Nord und Süd nach der Einigung Italiens verhärtete und mit einem gewissen, von der Literatur immer wieder gerechtfertigten Wohlgefallen betrachtet wurde. In diesem Zusammenhange sei auch die interessante Tatsache erwähnt, daß Faldella gerade in diesem Büchlein einen Vorschlag macht, der in seiner schülerhaften Schwerfälligkeit (oder mit dem unverbesserlichen Bibliothèque-Rose-Beigeschmack des italie-

² Bambocciaden sind in der Malerei Bilder, die Szenen und Gegenstände des Volkslebens auf grotesk-komische Weise darstellen, wie Jahrmärkte, Bauernfeste und dergleichen. (Der Übersetzer.)

nischen Humors) von seinem scharfen Blick für kulturgeschichtliche Fragen zeugt: den Vorschlag, einen Preis für ein Werk auszuschreiben, das die Kunst Dickens und Bellis in sich vereinigt, das frei von Einflüssen Bernis oder Pasquinos, die den Italienern den Zugang zu jedem echten Humor versperren, uns die «moosüberwachsenen Ruinen römischer Häuser und Plätze» vergessen lasse, um «Geräte und Geschirr und die bescheidenen Seiten des menschlichen Herzens» wie ein holländischer Maler darzustellen und uns lieb zu machen. (Das ist nun zwar wieder eine übertriebene Forderung, auf die wir schon hingewiesen haben!)

Statt eines italienischen Dickens-Belli sollte wenige Jahre später Gabriele D'Annunzio den Preis für einen in Rom spielenden Roman mit seinem Andrea Sperelli davontragen, dem Helden von *Il Piacere*, der seine Toilettengegenstände, Handschuhe und raffinierten Parfums auf einem römischen Sarkophag aufstellte. Die Innerlichkeit des «Holländischen» wurde für ein halbes Jahrhundert mit Bann belegt! Und auch die Literatur über das bürgerliche Rom, die viele Motive Faldellas wieder aufnimmt, hat sowohl in seinen schönsten humoristischen Seiten wie denjenigen Baldinis als auch in den gut dokumentierten und scharfsinnigen zahlreicher moderner Kenner der Epochen Umbertos und Giolittis einen resignierten Zug, der den Gegensatz zwischen den «moosüberwachsenen Ruinen römischer Häuser und Plätze» und der eifertig errichteten Verwaltungsstadt hervorheben, anstatt zu suchen, wieviel neues Leben in einem neuen Rom aus jenem tiefen Gegensatz erblüht ist.

Das neue Rom ist in der Tat eine heimliche, in keiner Literatur beschriebene Stadt. Vielleicht findet sie literarisch ein Vorleben in den weniger typischen Seiten der Fremden, die Rom besucht oder dort gewohnt haben: in der *Reise* von Karl Philipp Moritz eher noch als in derjenigen seines Freundes Goethe, in Gogol eher als in Stendhal, eher auch in einzelnen Abschnitten von Briefen

Alessandro Verris oder Vincenzo Montis als in *Corinne* von Mme. de Staël. Man findet es nicht einfach in gewissen Quartieren, den bekannten neuen oder alten, zwischen denen die Wohnungssucher wählen müssen. Es lebt im Unternehmungsgeist einzelner Menschen, die sich durch die Drohung, von der «Lonely Crowd» verschlungen zu werden, nicht einschüchtern lassen und die auch nicht dem ästhetisierenden Einfluß des Snobismus verfallen. Das neue Rom ist «a small big town», wie die amerikanischen Reisenden sagen, in der man leicht jedermann kennen kann, weil in ihm noch die Freiheit der Orte mit großem Durchgangsverkehr gilt, und in der man sich auch von jedermann abschließen kann, weil seine Bewohner immer noch an der Sitte festhalten, dem einsamen Pilger oder Reisenden mit der ihm schuldigen Zurückhaltung zu begegnen. Es ist eine Stadt, in der Piemontesen und Neapolitaner, Sizilianer und Venezianer erkennen lernen, was sie im Innersten mit ihrer engeren Heimat verbindet. Sie bleiben ewig Gäste, aber Gäste ohne wahre Sehnsucht, wieder heimkehren zu wollen. Sie beklagen sich über die

sprichwörtliche Unhöflichkeit der Römer, aber sie sind sich bewußt, daß sie eine allseitige Toleranz genießen, was das Wesentlichste aller Höflichkeit ist. Man spricht in Rom zwar immer vom Stillstand, aber man sieht von Jahr zu Jahr das Neue sichtbar reifen wie in nur wenigen Städten Europas. Das moderne Rom besteht aus diesen und anderen unfaßbaren und zugleich festen Elementen. Es ist vielleicht eine der größten modernen Hochburgen individueller und privater Lebensgestaltung, und das ist es letzten Endes gerade weil es im Verborgenen eine ihm eigene Intimität bewahrt und hinter einem jahrhundertealten Schutzschirm von Vorurteilen und öffentlichen Gegensätzen verbirgt. Eine Intimität, in der statt geschlossener Räume und Häuslichkeit, die Faldella als das «Holländische» bezeichnete und ersehnte, die Vorliebe für das offene Fenster vorherrscht, und dafür, daß man gerne allein und ohne fremde Menschen ist. Das sind vielleicht letzten Endes Mittel zur Verteidigung, die dem modernen Leben besser angepaßt sind.

Elena Craveri-Croce

Die Problematik des Schriftstellers und seiner Arbeit

Bemerkungen zur Tagung deutschsprachiger Schriftsteller in München

Der Beruf des freien Schriftstellers ist ein Ergebnis der gesellschaftlichen Wandlungen etwa der letzten anderthalb Jahrhunderte. An erster Stelle der Urheberschutz; ferner das Entstehen der modernen Presse mit der Gepflogenheit, ihre Mitarbeiter zu «honorigen»; die Bedürfnisse der Verlage, des Rundfunks und des Fernsehens, selbst der Wirtschaft nach mehr oder minder literarischen Texten; aber auch die Erfindung der Schreibmaschine mit der Möglichkeit zur Vervielfältigung eines «Artikels» und nicht zuletzt die Erleichterungen der Kommunikation durch Post und Fernsprecher bilden die wesentlichen technischen Voraussetzungen

des neuen Berufes. Zur Festigung seines gesellschaftlichen Ansehens und zur Würde des Standes trugen bedeutende Autoren, im deutschen Sprachbereich etwa Thomas Mann, mehr bei als die «Verbraucher» literarischer Güter, welche ihr eingewurzeltetes Mißtrauen gegen deren «Produzenten» lange Zeit nicht völlig verwinden konnten. Doch auch ein Vorgang in umgekehrter Richtung spielte sich ab. Waren die Autoren der klassischen Zeit unserer Literatur von Beruf etwa Hofmeister, Hauslehrer, Pastoren, Professoren, Minister, Stadtschreiber, Ärzte, Bibliothekare gewesen oder hatte sie das Schicksal mit einem ererbten und inflationsgesicherten

Vermögen gesegnet, welches ihnen Unabhängigkeit und Muße gewährte, so gerieten unter dem Einfluß vor allem der Pariser Bohème die «Bourgeois» unter den Autoren in den Verdacht der Abhängigkeit von der «herrschenden Klasse», der man sich nur unter Verzicht auf die materiellen Vorteile der Zivilisation entziehen zu können glaubte. Der Zusatz «frei» vor der Berufsbezeichnung wurde zum Zauberwort, das indessen auch seine Opfer gefordert hat: nicht nur, weil der Beruf bestimmte moralische Fähigkeiten voraussetzt, die der Neuling gern unterschätzt, sondern weil die Freiheit selbst fragwürdig ist. Was nützt sie mir etwa, wenn ich mich zwar nicht dem Staate oder einer Klasse verschreibe, dafür aber mein Talent in der Fron der Produktion von «Artikeln» zerstöre, wenn ich mich ausschreibe, wie ein Geschäft sich ausverkauft, und am Ende niemandem mehr etwas zu sagen habe, mir selbst zum Ekel und der Gesellschaft zur Last? Verdient Freiheit um den Preis der Qualität und Originalität überhaupt noch ihren Namen?

Eine weitere Tatsache kompliziert das Los der «Freien» unter den Schriftstellern, besonders in jüngster Zeit. Rings blüht die Wirtschaft, und mit dem Umsatz steigen die Ansprüche. Soll der «geistig Schaffende» etwa auf Kühlschrank und Volkswagen verzichten, während sein Metzger im Mercedes vorfährt? Oder auf die Sicherung seines Alters, die doch dem Beamten und dem Angestellten zugebilligt wird? Freilich, die Freiheit — und vor allem auch die Freiheit, an Staat und Gesellschaft Kritik zu üben — möchte man nicht gern entbehren. Aber liegt darin noch Folgerichtigkeit? Das eine, was man will, das andre, was man muß, sagt die Banalität; oder gesellschaftlich gesprochen: Bohème und Gefriertruhe vertragen sich ebenso schlecht miteinander wie Unabhängigkeit und Subventionen; oder noch deutlicher: Wer Sekuritätsansprüche stellt, sollte ruhig Beamter werden, denn niemand wird ihn hindern, in seiner Freizeit literarisch tätig zu sein. Platen drückte das so aus: «Tages

aufs Bureau mit Akten, abends auf den Helikon.»

Diese und ähnliche Gedanken mögen manchen bewegt haben, der die lebhafteste Diskussion über die soziale Lage des Schriftstellers und ihre kulturellen Folgen anhörte, welche während des Vierten internationalen deutschsprachigen Schriftstellerkongresses zu München stattfand. Schweizer, Deutsche aus der Bundesrepublik und Österreicher hatten sich nach den Treffen in Innsbruck (1955), Überlingen (1956) und St. Gallen (1957) zum vierten Male versammelt, um Berufsfragen zu besprechen und gleichzeitig «den kulturellen Horizont abzuleuchten», wie sich ein geistiger Leuchtturmwärter ausdrückte; der Münchner Tukan-Kreis unter seinem lebenswürdig-geschäftigen Ober-tukan Rudolf Schmitt-Sulzthal hatte die Organisation übernommen, deren Durchführung bewies, daß sich die Schwabinger Bohème 1958 nicht mehr auf Improvisationen einläßt wie ihre Vorgängerin im Quartier latin vor hundert Jahren. Die «Ableuchtung» bezog sich auf den Autor wie auf den Kritiker; je zwei Referenten kamen zu Wort. Beda Allemann von der Universität Zürich sprach über «Die jetzige Situation der deutschsprachigen Literatur», Johannes Klein von der Universität Marburg über «Die deutschsprachige Literatur der Gegenwart und ihre Stellung zur Weltliteratur». Die Themen waren also vage genug formuliert; ihnen Kontur zu geben, blieb den Referenten überlassen. Allemann löste die Aufgabe vortrefflich, indem er sich an die Naturformen der Dichtung hielt. Neben dem «scharf intellektuellen Zug» der jüngeren Generation stellte er im Drama die Tendenz zur Tragikomödie fest (Dürrenmatt), im Roman das Problem seiner eigenen Erzählbarkeit (Frisch, Andersch); der Lyrik sprach er ein erstaunlich hohes Niveau wie nie zuvor in der deutschen Literatur zu. Sieht man von der rhetorisch entschuldigen Übertreibung ab, so bleibt die paradoxe, doch unbestreitbare Beobachtung, daß wir in einem «lyrischen Zeitalter» leben. Was aber hat das «unschuldige Geschäft»

der Lyrik mit der Zeitsituation zu tun? Alle-
mann stellte die Frage selbst, ohne sie aus-
führlich beantworten zu können; die Ant-
wort hätte das Thema einer eigenen, sozio-
logisch gerichteten Untersuchung sein müs-
sen. — Klein suchte an Gertrud von Le Fort,
Benn und Brecht die Kräfte zu zeigen, die
«auf eine welthafte Literatur hinzielen».
In der Diskussion stellte sich heraus, daß
allein Brecht international anerkannt wird
(wobei Herbert Günther aus Paris das Miß-
verhältnis der bundesdeutschen Kulturwer-
bung im Ausland zu dieser Tatsache scharf
glossierte), Benn im wesentlichen unübersetz-
bar ist, während sich der außerdeutsche
Ruhm der Le Fort doch wohl vorzugsweise
auf ein einziges von ihren Werken und auf
seine Bearbeitung durch Bernanos (und seine
Veroperung durch Poulenc, was übersehen
wurde) beschränkt. Die Österreicher glaub-
ten, in dieser Hinsicht mehr bieten zu kön-
nen, indem sie auf Hofmannsthal, Rilke,
Kafka, Musil, Broch hinwiesen; den Wirk-
samsten von allen, Freud, vergaßen sie im
Eifer der Diskussion.

Doch fielen diese Namen wirklich noch
unter das Generalthema des Kongresses? Es
lautete: «Die deutschsprachige Literatur —
heute!» Gedankenstrich vor und Ausrufe-
zeichen hinter der Zeitbestimmung sollten
doch offenbar daran erinnern, daß man diese
besonders ernst zu nehmen habe. Wenn aber
von einem Redner betont wurde, daß etwa
unter den britischen *high-brows* das Wort aus
dem Ersten Weltkrieg «Germanica non le-
guntur» noch immer gelte, ja sogar Goethe
einbegreife, so erhebt sich doch wohl die
Frage, ob die Beschränkung des Themas auf
die Gegenwart überhaupt sinnvoll sei, ob
man nicht vielmehr den entfernteren Ur-
sachen völkerpsychologischer, historischer,
geistesgeschichtlicher, vor allem aber eigent-
lich literarischer Art nachgehen solle, um zu
einer einigermaßen überzeugenden Antwort
zu kommen. Denn mit der Feststellung, es
sei nun einmal die deutsche Musik und Phi-
losophie, welche die andern Völker anziehe,
ist für die Erklärung des Versagens unserer

Literatur außerhalb ihrer Sprachgrenzen so
wenig getan wie mit der beruhigenden Be-
merkung, daß hin und wieder doch einiges
übersetzt werde, beispielsweise Vicki Baum,
die meines Wissens der Einfachheit halber
ohnehin seit einiger Zeit englisch schreibt.
Wie manche andere, so blieb auch diese
Grundfrage auf dem Münchner Kongreß
ohne Antwort; es war die ungenaue The-
menstellung, die zu Einseitigkeiten, Verall-
gemeinerungen und zerflatternder Diskus-
sion verlockte.

Ernst Schönwiese und Hans Hennecke,
die zum Thema «Die heutige Literaturkritik»
sprachen, suchten die Gefahr durch
thesenartige Formulierungen beziehungswei-
se durch historische Untermauerung zu ban-
nen. Schönwieses «irenische» Haltung —
«Bereitschaft zu echtem Zwiegespräch»
zwischen Kritiker und Autor (aber wendet
sich der Kritiker überhaupt an den Autor
und nicht vielmehr an das Publikum?) —
fand Widerspruch: Wo kämen wir hin, wenn
Kritik nicht mehr polemisieren dürfte? Als
gewichtiger wäre mir ein kritischer Hinweis
auf die Vermengung von Literatur und Reli-
gion erschienen, die dem Referat zugrunde-
lag. Doch der Einwand wurde bezeichnen-
derweise nicht erhoben: Offenbar ist unter
der Wirkung einer militanten Kulturpolitik
das Bewußtsein dieser Grenzen verloreng-
gangen, was seinerseits die Unwirksamkeit
der deutschen Literatur auf Völker mit spe-
zifisch literarischer Empfindlichkeit erklären
hilft. Henneckes Referat hatte historische
Tiefenschärfe. Man könne auch heute keine
literarische Kritik treiben ohne die Kenntnis
von zweieinhalb Jahrtausenden Kritik; an-
dernfalls fehlten die unerläßlichen Maßstäbe
und Voraussetzungen des Handwerks. Be-
denkt man die üblichen Praktiken im Rezen-
sionswesen eines großen Teiles unserer
Presse sowie den Mangel an allgemein aner-
kannten literarischen Fachorganen mit kom-
petenten Mitarbeitern und einem aufge-
schlossenen Publikum, so kann man Hen-
necke nur zustimmen: Kritik läßt sich nicht
aufs Geratewohl noch ohne wissenschaft-

liches Handwerkszeug treiben. Freilich engte Hennecke den Weitblick seines Referates durch einseitige Betrachtung der angelsächsischen und französischen Literaturkritik ein. Hans Egon Holthusen war des allgemeinen Beifalls gewiß, als er — auch in Entgegnung auf eine Bemerkung Hans Georg Brenners vom «miserablen Durchschnitt unserer literarischen Kritik» — auf die kritischen Verdienste der Deutschen seit Lessing hinwies, freilich mehr in der Vergangenheit als heute.

Die Abende des Münchner Kongresses waren traditionsgemäß der literarischen Übung gewidmet. Melancholische Humoristen und moralische Satiriker eröffneten und beschlossen den Reigen; dazwischen lasen bekannte wie aufstrebende Schweizer, deutsche und österreichische Autoren aus ihren Arbeiten. Die tiefste Enttäuschung bereitete Leonhard Frank; vom Verfasser der «Räuberbande» hatte man mehr erwartet als ein Stück durchschnittlicher Prosa an der Grenze des guten Geschmacks. Den Beitrag, der am

meisten erhoffen ließ, lieferte der Zürcher Werner Weber; sein Romanfragment verspricht ein feines Gespinnst parodistischer Kunst, die den biedereren Erzählstil von vorgestern (auch davon waren in Schwabing Proben zu hören) mit milder Überlegenheit ad absurdum führt.

Daß Kongresse mehr Fragen hinterlassen als runde Antworten, liegt in ihrem Wesen wie an der Situation der Zeit; auch das Münchner Schriftstellertreffen bildete keine Ausnahme von der Regel. Es förderte jedoch das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit zwischen den Autoren deutscher Zunge, ermöglichte persönliche Begegnungen und Wiederbegegnungen und regte — eben durch die aufgeworfenen Fragen — zum Nachdenken an. Die Antwort wird jeder Autor für sich selbst finden müssen; denn kein Kongreß ersetzt die stille Arbeit, keine Diskussion vor der Öffentlichkeit das freundschaftliche Gespräch.

Horst Rüdiger

Die Bayreuther Festspiele 1958

Heute zu den Bayreuther Festspielen fahren, heißt, sich nicht mit Wagner als dem Schöpfer der gewaltigen Tondramen auseinandersetzen, sondern mit deren Wiedergabe: seit im Jahre 1951 die Aufführungen wieder aufgenommen wurden, weht auf dem Hügel eine neue Luft. Buchstäblich verschlug es alten Bayreuthianern, die im Glauben gekommen waren, die Festspiele in ihrer altgewohnten Form anzutreffen, den Atem, und manche unter ihnen verließen unter Protest die Aufführungen (auch dies Jahr trafen wir noch einen distinguierten ältern Herrn, der nach dem ersten Lohengrin-Akt den Saal verließ und sich während der Pause bei Umstehenden Luft zu machen suchte mit seinem Unwillen über das viele gleißende Gold dieses Lohengrin). Doch die Ausnahme bestätigt die Regel: das neue Bayreuth hat den Sieg

über alle Konvention davongetragen, hat als feststehende Institution zu gelten, die den schöpferischen Impetus der beiden Wagner-Enkel Wieland und Wolfgang bezeugt. Denn ihnen ist zu danken, wenn die Tondramen, in ihrer genialen Einmaligkeit eine unveränderliche Größe darstellend, in ihrer Wiedergabe von einem neuen Geist beseelt sind.

Wieland ist unter den beiden Brüdern der eigentliche Revolutionär, hat als Inszenator und Regisseur die bahnbrechende Tat vollführt, indes Wolfgang seine Aufführungen der neuen Richtung angleicht, auf eine zurückhaltendere, vielleicht auch etwas farblosere Art. Die Frage, ob Wagners Werke, die in ihren Inszenierungsangaben von unmißverständlicher Genauigkeit sind (dabei von den Bühnengepflogenheiten und Möglichkeiten des 19. Jahrhunderts ausgingen),

angetastet werden dürfen, wurde durch Wielands Tat eindeutig entschieden, und zwar in dem Sinne, daß jegliche Inszenierungsfrage völlig unabhängig von den originalen Angaben zu lösen sei. Dies durfte sicherlich in erster Linie in Bayreuth selbst geschehen, und durch einen Enkel, der durch seine Begabung dazu befugt war. Etwas von des Großvaters umstürzlerisch regem Geist und von seiner Genialität ist auch dem nachschöpferisch hochtalentierten Enkel eigen. Da solch grundsätzliche Verwandlung der Darbietung mit so großem Können durchgeführt wurde, ist fortan mit diesem und keinem andern Bayreuther Stil zu rechnen: mit Recht, denn er überzeugt. Auch wenn manche Wendung als problematisch bestehen bleibt und bestimmte Züge einer Änderung bedürfen. Keiner ist wohl bereiter, dies einzusehen als Wieland Wagner selber; denn bei Wiederaufnahme eines Werkes in der folgenden Spielzeit fallen dem Zuschauer die Verbesserungen sofort ins Auge. Kein Zweifel: den größten Schock erlebten die Besucher der Festspiele in jenem Jahr 1951, da Wieland Wagner zum ersten Male seine neue Konzeption verwirklichte.

Unsere Zeit indessen gewöhnt sich leicht auch an heftige Stöße und starke Überraschungen. Um die Idee eines innerlich lebendigen, dauernd bewegten Bayreuth nicht einschlafen zu lassen, waren die neuen Herren der Festspiele eigentlich Jahr um Jahr auf weitere Neuerungen bedacht, seien es solche rein inszenatorischer Art oder solche der Besetzung. Wie oft wechselten beispielsweise die Dirigenten! Karajan, Markevitch (der schon vor seiner Tannhäuser-Wiedergabe Bayreuth verließ), Keilberth waren da; heuer waren es Knappertsbusch (als Leiter von «Parsifal» und «Ring des Nibelungen»), Cluytens (für «Meistersinger von Nürnberg») und «Lohengrin») und Sawallisch (für «Tristan und Isolde»), die den musikalischen Teil betreuten; jeder auf seine Art hervorragend, und jeder die herrlichen Bayreuther Möglichkeiten ausschöpfend, die Schar der ausgezeichneten Solisten, das wunderbare,

aus der abgrundtiefen Versenkung mit rundem, weichem Klang herauftönende Orchester und den unvergleichlichen Chor anführend.

Die Solisten: sie waren wohl die große Überraschung des Jahres 58: mit einer Vielzahl unbekannter oder mindestens noch wenig bekannter Namen warteten die Programmzettel auf. Eine Lese aus aller Herren Länder war es: aus Amerika, Kanada, Frankreich, Belgien, Deutschland stammten sie. Ein Wagnis ohnegleichen. Denn wie sollten junge Sänger, des Bayreuther Stils noch unkundig, den gesanglichen und darstellerischen Forderungen gerecht werden, die ja so unalltätlich sind?! Im allgemeinen hatten die beiden Inszenatoren mit ihrer Wahl Glück, und wenn sie so außerordentliche Begabungen wie den seit einigen Jahren in Wien wirkenden, erst 24jährigen Eberhard Wächter oder den in München tätigen Amerikaner Keith Engen weiter für Bayreuth verpflichten, haben sie eine sichere Hand. Im Zuge der überraschenden Neuerungen tauchte heuer auch plötzlich die Frage auf, ob Bayreuth, wo ja nun durch Wieland Wagner alle Wagner-Opern (außer dem «Fliegenden Holländer») neu inszeniert wurden, nicht auch der Schauplatz spektakulärer Wiedergaben anderer Werke werden sollte. Es wurden, von seiten der Musikkritik, Opern wie Pfitzners «Palestrina», Hindemiths «Mathis der Maler» vorgeschlagen.

Wir möchten uns solcher Neuerung gegenüber durchaus verschließen: Opernfestspiele finden in aller Welt statt. Wagner aber soll, wie es der Plan des Gründers war, in Bayreuth geboten werden. Man fährt ja nach Bayreuth, um dort *seine* Werke in maßgebenden Aufführungen zu hören und zu sehen, nicht irgendwelche andern Opern. Daß Wieland sich mit Erfolg als Inszenator auch anderer Werke betätigt, hat er an den Bühnen mancher Stadt bewiesen. Bayreuth soll nach unserer Meinung ein Mittelpunkt der Wagner-Pflege bleiben: zu lebendig, zu eindringlich, auch problemreich ist sein Schaffen, als daß die Gefahr bestände, es könnte sich ab-

nutzen. Die ungeheuren Spannungen, der bestürzend neue Atem seiner Musik, die mit aller Tradition brach und eine der ganz großen Wendungen in der Entwicklung der Tonkunst heraufführte, wirken auf jeden Hörer stark genug, als daß er sie je als Faktum hinnehmen könnte: im Gegenteil, wir glauben, daß Wagners Musik erst heute, da sie aus hundertjähriger Distanz gehört wird, in ihrer Eigenart voll erkannt werden kann. Die von ihr zehrende Spätromantik, der Wiener Expressionismus (ebenfalls weitgehend auf ihr fußend), dann die neuen nationalen Schulen (Bartók beispielsweise), der neue Klassizismus (eines Strawinsky), die Wendung zur Zwölftonsprache und Reihentechnik, ja die Elektronik haben eigentlich erst die Distanz geschaffen, aus der Wagner gesehen werden kann. Nur um so bedeutsamer, um so größer, um so revolutionärer wirkt sein epochales Werk. Es in Bayreuth zu vernehmen als der traditionellen, gleichzeitig wagemutig erneuerten Stätte gilt dem Musikfreund als maßgebendes Erlebnis.

Man möchte sagen, die Inszenierungen zu Wagners Zeit seien dem Naturalismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verpflichtet gewesen. Davon sind die neuen Wiedergaben grundsätzlich abgerückt. Sie sehen eine Darstellung in der Sichtbarmachung einerseits der mythischen Bezüge zwischen den Tondramen und den dichterischen Schöpfungen von Antike und frühem Mittelalter, andererseits in der Verdeutlichung der psychologischen Verhältnisse. Nicht umsonst suchen die Programmhefte, die mit aller Sorgfalt ausgestattet sind und höchst interessantes Bildmaterial unterbreiten, mit ausführlichen Aufsätzen aus der Hand erster Kenner auf diese Bindungen aufmerksam zu machen und dem Hörer einen Faden durch den neuen Geist der Inszenierungen zu geben. Die Rückbeziehung auf den Ursprung der Tondramen, nämlich die Beschäftigung Wagners mit Werken der Literatur und Religion (Wagner war unzweideutig einer der belesensten und weitschichtig gebildetsten Menschen des 19. Jahrhunderts), auf der

andern Seite die Verbindung mit psychologischen Erkenntnissen unserer Zeit werden aus solchen einführenden Darstellungen deutlich, finden sich dann auch in den Aufführungen vielseitig bestätigt, geben ihnen geradezu das Gepräge.

Im Mittelpunkt der diesjährigen Aufführungen stand zweifellos die Neuinszenierung des «Lohengrin» durch Wieland Wagner (Wolfgang hatte schon vor einigen Jahren einen neuen Bayreuther «Lohengrin» kreiert, wohl ohne Schwan auskommend, doch im ganzen weniger radikal als die diesjährige Wiedergabe). Die Sage des Gralsritters, der, aus außermenschlichem Bereich kommend, zu den Menschen strebt, doch sich von ihnen wieder abwenden und die Bindung mit der reinen, träumerischen, entrückten Elsa lösen muß, besitzt eine Gegenhandlung: die bräutliche Elsa, von den Vertretern des Dunkeln, Bösen dazu getrieben, fragt Lohengrin nach seinem Geheimnis und zerbricht daran. Sowohl die Sphäre des Überwirklichen, Menschenfernen wie die Sphäre des Menschlichen war in der Neuinszenierung sichtbar gemacht. Sie entbehrte dabei aller Romantik, und darin wich sie wohl am deutlichsten von Wagners eigener Konzeption ab, der textlich wie musikalisch eine Romantische Oper schrieb. Vor allem die musikalische Sprache des «Lohengrin» ist noch derart durch die Gegebenheiten der Großen Oper der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts geprägt, daß sich daraus eine offensichtliche Diskrepanz zwischen Stoff und Wiedergabe ergab. Bei allen Schönheiten der Partitur, allen genialen Einfällen, unter denen das so lichte, so hehre Vorspiel an erster Stelle steht, bei allen dramatisch atmenden Partien stößt «Lohengrin» weniger in neue Gebiete vor als «Tannhäuser», sogar als «Fliegender Holländer»; und welche tiefe Kluft trennt ihn vom nächstfolgenden Werk, dem «Rheingold» mit seiner grundsätzlich neuen musikalischen Technik!

Eine darstellerische Tat blieb Wielands Inszenierung trotzdem, eine Regietat, die in der Erinnerung haftet. Man denkt an die

Farbe Blau; in flutendem Blau nämlich waren mehrere Bilder gehalten, dem tiefen Blau eines unbestimmbaren Raumes, dessen weiter Himmel einmal durch ein weißes, gekräuseltes Wolkenband (wie aus frühmittelalterlichen Miniaturen) und die als Symbol geltende Eichenkrone (unter der Gerichtseiche spielen ja erster und dritter Akt), ein andermal durch silbern schimmerndes, gotisches Maßwerk belebt war. Vor diesem blauen Grund baute sich amphitheatralisch ein Halbrund auf, auf dem der Chor Aufstellung nahm. Er tritt im Sinne des antiken Chors auf und hat eine vor allem musikalisch wesentliche Rolle zu spielen (wie denn die Bayreuther Chöre zum Allerschönsten zählen, was man dort erleben kann). In manchen Teilen glich sich Wagners Oper so dem Oratorium an: auch darin lag ein überraschendes Moment dieser Neuinszenierung. Lohengrin selber erscheint nicht in Begleitung des Schwanes, sondern entsteigt dem flutenden Blau des Grundes. Über ihm schimmert in rötlichem Strahlenbündel ein riesengroßer Schwan: als Symbol auch er, wie es denn in der Absicht Wieland Wagners lag, die Symbolsprache der Ritterwelt vor Augen zu führen (was sich, wie schon betont, unseres Erachtens mit der zeitgebunden-romantischen Musik nicht durchwegs vereinen läßt). Tritt der Chor in silbernen Gewändern auf, so Lohengrin in gleißendem Gold, recht als Gestalt aus einem außermenschlichen Reich. Die Aktionen zwischen ihm und den Vertretern der Menschensphäre spielen sich dann in der Mitte des Bühnenraumes auf jener runden Plattform ab, die Wieland auch für «Parsifal» und «Ring des Nibelungen» erfand, und die seinen Absichten so entgegenkommen.

Zu großartig drastischen Wirkungen kam es bei diesen Gegenüberstellungen, um so mehr auch, als die Hauptrollen trefflichen Sängern und Darstellern übergeben waren. Gerade hier erwiesen sich einige neugewonnene Kräfte als mit großem Geschick eingesetzt: der Ungar Sandor Konya als Lohengrin, Kieth Engen als sehr jung und unkonventionell wirkender König Heinrich, Eber-

hard Wächter als Heerrufer, der Franzose Ernest Blanc als Telramund. Leonie Rysanek bot überzeugend die in mystischen Bezirken lebende, doch letztlich menschlich empfindende Elsa, und als tragisch-böse Gestalt trat ihr Astrid Varnay als Ortrud gegenüber, (Astrid Varnay, die seit einer Reihe von Jahren zu den tragenden Bayreuther Solisten zählende, als Brünnhilde im «Ring» wirkende Sängerin einmal als Ortrud zu sehen, war ein spannendes Erlebnis.)

Wie «Lohengrin», so stand auch die Auf-führung der «Meistersinger» unter der musikalischen Leitung von André Cluytens, der sich auf erstaunliche Art den Intentionen der neuen Bayreuther Regie geöffnet zeigte, doch, vor allem in den «Meistersingern», die Vorzüge seines lateinisch gerichteten Musizierens nicht verkennen ließ: seine «Meistersinger» waren von bewegtem Fluß, der sich schon in der Ouvertüre zu erkennen gab, waren durchlichtet und hatten wenig von dem schweren, deutschen Ernst, der ihnen sonst anhaftet. Zu musikalischen Höhepunkten entwickelten sich der ganze zweite Akt, vor allem der erste Teil des dritten Aktes mit der wunderbaren Steigerung des Quintetts, in dem sich die Stimmen von Elisabeth Grümmer (Eva), Wolfgang Windgassen (Stolz), Otto Wiener (Sachs), Karl Schmitt-Walter (Beckmesser) und Gerhard Stolze (David) zu einem homogenen Ensemble vereinigten.

Wie in den beiden Vorjahren bestimmte Wieland Wagner durch seine völlig unkonventionelle, recht eigentlich umstürzlerische Inszenierung das Gesicht der Aufführung. Sogar hier, in der an ein real greifbares Bild und an eine historische Umgebung, nämlich Nürnberg gebundenen Oper trat das Symbol an Stelle der Wirklichkeit: die Katharinenkirche war durch das vor blauem Grund stehende goldene Gesprenge eines gotischen Altars vergegenwärtigt, die nächtliche Gasse mit ihrem Häusern und Sachsens Werkstatt durch einen tief violettblauen Raum, in dem schimmernd die Blütenbüschel eines riesigen Fliederbaumes hingen, die Festwiese durch

ein arenaartig steil aufsteigendes Halbrund, auf dem der weiß-gelb gekleidete Chor Platz genommen hatte. Kühnheit war dieser Erfindung wirklich nicht abzusprechen; daß sie vor zwei Jahren etliches Kopfschütteln verursacht hatte, war nicht verwunderlich. Indessen hat man sich, wie schon betont, an den neuen Geist gewöhnt, hat höchst eindrückliche Momente wie etwa den rhythmisch gegliederten Chor unter dem goldenen Gesprenge (im ersten Akt) oder das wie in einen Rahmen gefaßte schlichte Bild der Schusterstube (zu Beginn des dritten) in Erinnerung behalten, hat aber vor manch Problematischem wie der durch ein Gitter abgeschlossenen städtischen Anlage mit den Bänklein (im zweiten Akt) oder den merkwürdigen, durch einen einzelnen Tänzer (Kreuzberg) symbolisierten Zunftaufzügen das Auge nicht verschließen können.

Wolfgang Wagners Inszenierung des «Tristan» beschränkte sich in erster Linie auf die Errungenschaften des neuen Bayreuth, wandte die bis zur Nüchternheit ver-

einfachten Requisiten von Segel, Treppe und Brüstung innerhalb der durch farbiges Licht stimmungshaft getönten Räume an. Um so wesentlicher die Musik in ihrer heißglühenden Sprache, deren Verwandlungen unter dem jungen Wolfgang Sawallisch zu expressiver Intensität gesteigert wurden. Nicht nur im «Ring» hatte Windgassen die tragende Rolle, sondern auch hier, als dunkler Tristan, dem er Kraft und Fülle seines Organs lieh; eine ganz außerordentliche Isolde trat ihm in Birgit Nilsson zur Seite, ebenfalls dunklen Typs, deren wundervoller Sopran zu herrlicher Geltung kam. Grace Hoffmann als Brangäne, Josef Greindl als König Marke, Erik Saedén als Kurwenal und Fritz Uhl als Melot ergänzten das Ensemble, das, bei aller Internationalität, einheitlich wirkte und einen musikalisch geschlossenen Eindruck vermittelte: eine bei aller stilisierenden Vereinfachung durch unalltägliche, wahrhaft festspielmäßige Qualität fesselnde Aufführung.

Peter Mieg

Die Salzburger Festspiele

Das Programm der zweiten Salzburger Festspiele unter der künstlerischen Leitung Herbert von Karajans begegnete noch vor Beginn einer heftigen Kritik, hatte man doch nach den Erklärungen, die Karajan 1957 abgab, eine mehr auf Salzburg ausgerichtete, einheitlichere Programmgestaltung erwartet. Daß die manchmal sehr scharfen Stimmen Salzburg nichts anhaben konnten, beweist der überaus große Zuspruch, den fast alle Veranstaltungen gefunden haben. Daß trotz der Ankündigung einer «europäischen Erstaufführung in der Inszenierung der Metropolitan Opera New York» die Vorstellungen von Samuel Barbers «Vanessa» schwächer besucht waren, konnte man erwarten.

Wir wollen an den Beginn unserer Besprechung die beiden italienisch gesungenen

Mozart-Opern «Figaro» und «Così fan tutte» stellen, welche schon letztes Jahr aufgeführt wurden. Bei unserer vorjährigen Besprechung haben wir des glänzenden Regisseurs Günther Rennert, des großen Mozart-Dirigenten Karl Böhm und der einführenden Bühnenbildnerin Ita Maximowna im «Figaro» gedacht und möchten zu «Così fan tutte» im Residenzhof erwähnen, daß Elisabeth Schwarzkopf die Partie der Fiordiligi von Irmgard Seefried übernommen hatte und mit ihrer reifen Gesangskultur und darstellerischen Größe zu erfüllen wußte. Christa Ludwig wurde als glänzende Dorabella vom Ensemble des Vorjahres übernommen, während die Despina (Graziella Sciutti) ebenso wie die männlichen Partien des Ferrando (Luigi Alva), Guglielmo (Rolando Panerai)

und Alfonso (Franco Calabrese) mit italienischen Künstlern besetzt waren. Dabei schneidet die Sängerin glänzend ab; Calabrese reicht aber bei weitem nicht an seinen überlegen feinsinnigen Vorgänger Schöffler heran. Der Tenor Alva ist gefällig, wenn auch nicht vom Format Dermotas; Panerai, als Typ etwas derb, verfügt über einen schönen, tragfähigen Bariton. Wieder leitete Karl Böhm souverän die von dem neuen Kölner Generalintendanten Oscar Fritz Schuh inszenierte Aufführung.

Die dritte aus dem vorigjährigen Spielplan übernommene Oper ist Beethovens «Fidelio» in der Felsenreitschule, von Karajan musikalisch und szenisch geleitet, mit allen jenen Vor- und Nachteilen, die eine Kumulierung zweier so verschiedener Aufgaben mit sich bringt. (Die Goldarie des Rocco fehlt leider noch immer; der Übergang von der dritten Leonoren-Ouvertüre zum Finale unter Weglassung des Chores «Heil sei dem Tag» ist sehr kraß.) Der Schauplatz ermöglicht unvergeßliche Eindrücke, besonders beim Gefangenenchor; Christel Goltz ist eine ergreifende Leonore.

Gian Carlo Menotti, dem wir viele, besonders vom dramatischen Standpunkt aus gesehen, interessante Opern verdanken, die zum Teil aus der Rundfunkproduktion hervorgegangen sind, ist der Textdichter des in Europa spielenden, etwas banalen Stoffes von «Vanessa».

Samuel Barber, der Komponist der Oper, seiner ersten Oper übrigens, setzt das in seinen Symphonien (die Symphonie in einem Satz wurde bereits 1937 in Salzburg gespielt) und Balletten auf Tradition aufgebaute, jedem modernen Einfluß fremde, man möchte fast sagen romantische Schaffen, unter Anklängen an Richard Strauß und Puccini, fort, wobei er vor allem Gegensätze herauszuarbeiten versteht und die Charaktere, besonders der Nebenrollen, glänzend in der Musik gestaltet. Es ist bezeichnend, daß Andres Briner in seinem Bericht über «Amerikanische Opern in New York» («Schweizer Monatshefte», August 1958) die Meinung ver-

tritt, daß dieses «stilistisch sehr konservative Werk nicht als repräsentativ für die zeitgenössische amerikanische Oper gelten könne». Dreimal hat Barber bisher den Pulitzer-Preis erhalten, 1935 und 1936 als Reisestipendium und heuer im Mai für die «Vanessa». Trotzdem erscheint diese Musik für ein Festspiel in Salzburg ebenso ungeeignet wie die im Vorjahr besprochene, erfolgreiche Aufführung von Liebermanns «Schule der Frauen». Daran vermögen auch die bühngewandte Regie des Textdichters, unterstützt von Nathaniel C. Merrill, und die Plüschdekorationen und Rüschenkostüme à la 1905 von Cecil Beaton nichts zu ändern. Die Darstellung ist bis auf die Rolle der Großmutter die gleiche geblieben wie in New York. Eleanor Steber gestaltet die Vanessa, die eigentlich schon am Beginn der Oper als Figur fertig ist und keine Entwicklung durchmacht, zum Unterschied von Erika (Rosalind Elias), die dadurch in den Mittelpunkt der Handlung rückt. Nicolai Gedda, vom Vorjahr bereits als Belmonte und Horace (Schule der Frauen) bekannt, sang den Anatol, während den Charakterdarstellungen von Ira Malaniuk (Großmutter) als einziger Mitwirkender, die nicht aus der Met kommt, und Giorgio Tozzi (Arzt) besonderes Lob gespendet werden kann. Dimitri Mitropoulos ist wie immer ein glänzender Orchester- und Sängerführer. Besonderer Beifall gebührt den hervorragend musizierenden Wiener Philharmonikern.

Bei der Aufführung von Richard Strauß' «Arabella» rauschten, wie bei der Uraufführung in Dresden am 1. Juli 1933, die wunderbaren Klänge der Wiener Walzer, der südslawischen Tänze und der von einem bald 70jährigen komponierten Liebesduette auf und erfüllten das Haus mit einer blühenden Melodik. Von Clemens Krauß, dem Dirigenten der Uraufführung, hatte Joseph Keilberth den Stab übernommen. Für den ersten Regisseur Josef Gielen stand Rudolf Hartmann wie bereits 1942 und 1943 am Regiepult, während Stefan Hlawa für das bezaubernde, auf offener Bühne mit Beifall bedachte Bühnenbild verantwortlich zeichnete, das seiner-

zeit die letzte Arbeit des berühmten Alfred Roller gewesen war. Lisa della Casa erfüllte mit ihrer feinen Gesangskultur und blendender Erscheinung jene Titelpartie, die einst Viorica Ursuleac aus der Taufe gehoben hatte. Mandryka, damals Alfred Jerger, ist der großartige Graf unseres «Figaro» Dietrich Fischer-Dieskau. Anneliese Rothenberger entzückt als Zdenka, Kurt Rüsche ist ein steifer Liebhaber (Matteo), Otto Edelman ein humorvoller Vater, Ira Malaniuk eine attraktive Mutter. Wenn man von einer alle Voraussetzungen einer repräsentativen Festspielaufführung erfüllenden Vorstellung sprechen kann, so hier in diesem einmaligen Zusammenklang von Musik, Farbe und Darstellung. Hier fließen, wie Hugo von Hofmannsthal meinte, wahrhaftig «Bild und Klang, pathetische Gebärde und Tanzrhythmus» zusammen. Die herrlichen Kostüme des Wien vom Jahre 1860, damals von L. Fanto entworfen, stammen von Erni Kniepert.

Die diesjährigen Festspiele wurden mit «Don Carlos», jener Oper von Giuseppe Verdi, eröffnet, die in einer fünftaktigen Fassung in Paris am 11. März 1867 (nach Verdi war es kein Erfolg) und am 10. Januar 1884 in Mailand in der Scala in vier Akten erstaufigeführt wurde. Orchester und Stimmen klingen in bisher nie erreichter Reife zusammen. Das gewaltige Finale des zweiten Aktes wurde für Karajan zum ersten ganz großen Erfolg dieses Jahres. Aus dem Schillerschen Tyrannen Philipp ist ein einsamer Mensch geworden. Gustaf Gründgens läßt das Finale vor der Kirche mit dem Einzug der zum Tode Verurteilten, des Königs und seines Gefolges sowie der Verhaftung des für die Niederlande um Hilfe bittenden Infanten mit Ballett, Chor und Statisterie grandios abrollen. Die Eboli ist mit ihrer großen Arie «O don fatale, o don crudel» wohl Verdis reifste Frauengestalt. In Giulietta Simionato, die mit Christa Ludwig alternierte, konnte man in dieser Partie eine Persönlichkeit besonderen Formats kennenlernen. Trotzdem gelingt es Sena Jurinac als Elisabeth, sich ge-

sanglich und darstellerisch auch neben dem großartigen Cesare Siepi als Philipp zu behaupten. Der Tenor Eugenio Fernandi intoniert als Carlos die hohen Töne trotz prachtvoller Mittel zu tief und ist als Schauspieler gehemmt. Ettore Bastianini bleibt der Figur des Rodrigo, besonders darstellerisch, manches schuldig. Caspar Nehers Simultanbühne erfüllt die Felsenreitschule mit dem Grau der Inquisition, zu welchem die prächtigen Kostüme wirkungsvoll kontrastieren.

Unverändert in Besetzung und Inszenierung ist der «Jedermann» vor dem Domplatz geblieben, der nichts von seiner Anziehungskraft eingebüßt hat. Zwei Schauspiele wurden neu inszeniert, wobei man sich leider wieder die Frage nach ihrer inneren Beziehung zu Salzburg und den Festspielen stellen muß. Franz Werfel, dem wir das schöne Wort verdanken: «Nur der musische Mensch vermag die durch den Sachglauben zerstörte Innerlichkeit wieder aufzubauen!», ist ja nicht als Dramatiker anzusprechen und erst recht nicht als Festspielautor, so daß die Aufführung seines «Juarez und Maximilian», trotz der Beziehung zur österreichischen Geschichte, mehr als problematisch sein muß. Ernst Lothar bemühte sich um eine Bearbeitung und war seinen Schauspielern ein erfahrener Führer; Fred Liewehr war ein in Darstellung und Maske gleich hervorragender Kaiser Max, Erni Wilhelmi eine ihm ebenbürtige Kaiserin Charlotte. Danach verdient gleich Albin Skoda in der zwielichtigen Figur des Porfirio Diaz genannt zu werden. Jochen Brockmann gestaltet den brutalen Marschall Bazaine, Ernst Ginsberg den Verräter Miguel Lopez. Unter den Freunden des Kaisers fallen Hans Thimig als Arzt und Hans Jaray als Herzfeld auf. Susanne von Almassy verleiht der Gräfin Salm-Salm schönes Profil. Die eindrucksvollen Bühnenbilder stammen von dem Schweizer Teo Otto, die Kostüme schuf Elli Rolf. Die Vorstellung fand im Landestheater statt wie die deutsche Erstaufführung von Archibald MacLeish' «Spiel um Job». Oscar Fritz Schuh, der im vergangenen Jahr

O'Neill's «Hauch von Poesie» bearbeitet hatte, leitete auch diese Aufführung in den Bühnenbildern Caspar Neher, die glänzende schauspielerische Leistungen bot. MacLeish, zweimaliger Inhaber des Pulitzer-Preises, wirkt als Professor für Literatur und Rhetorik an der Harvard University und führte seinerzeit die amerikanische Delegation bei der gründenden Generalversammlung der Unesco. Früher war er an der Kongreß-Bibliothek in Washington sowie unter Roosevelt als Leiter des Amtes für Facts and Figures tätig. Er veröffentlichte fünfzehn Bände Lyrik, Bühnenstücke und Hörspiele sowie das große Epos «Conquistador».

Das vorliegende Stück wurde im April dieses Jahres einmal in dem amerikanischen Universitätstheater Yale School of Drama aufgeführt, das im August mit dem gleichen Stück in Brüssel gastiert hat. Das Werk könnte, da es im modernen Rahmen (auf der mit Eisengerüsten versehenen Bühne eines Theaters) Existenzfragen aufwirft und Gott und den Teufel auf die Bühne bringt, ein amerikanischer «Jedermann» genannt werden. Leider wird auch in diesem Stück, das von Eva Hesse in preußischem Jargon übersetzt wurde, wieder zuviel geredet, ähnlich wie voriges Jahr bei O'Neill. Zwei altmodische Mimen kommentieren in der Gestalt von Gott und Teufel das Schicksal der Familie Job, wobei Charles Regnier als Teufel scheinbar die Oberhand hat, aber Gott, in der Darstellung von Peter Lühr, schließlich recht behalten muß. Der an Familie, Existenz und Gesundheit Schiffbruch erleidende Job wird von Hans Christian Blech, seine Frau Sarah von der erschütternden Antje Weißgerber dargestellt. Und wieder erhebt sich die Frage: was hat Salzburg mit diesem Amerikaner zu tun?

Neu für Salzburg war das Ballettgastspiel des Grand Ballet du Marquis de Cuevas, bei welchem Jean Doussard das Mozarteum-Orchester dirigierte. Während das New York City Ballet im Mozart-Jahr im Festspielhaus gastiert hatte, sahen wir die diesjährigen Tanzabende im intimen Landestheater mit

einem internationalen Ensemble hervorragender Solisten und temperamentvoller Gruppen, wobei Jacques Offenbachs «Gaité Parisienne» in der Choreographie von Léonide Massine im rosenroten Café am ersten Abend unbeschwerter Heiterkeit ins Haus brachte. Im zweiten Programm sah man Tschaikowskys «Schwanensee», «Diagramme» aus Bachs sechstem Brandenburgischen Konzert und «Der Gefangene im Kaukasus» von Katschaturian mit der gleichen Meisterschaft von Solisten (besonders den Männern) und Gruppen gestaltet. Vergebens fragt man allerdings auch hier nach der Beziehung zu Salzburg.

Von den acht Orchesterkonzerten wurden diesmal fünf vom Concertgebouw-Orchester Amsterdam bestritten, mit den Dirigenten Wolfgang Sawallisch (der junge Dirigent, zum erstenmal auf dem Programm, wurde trotz des etwas spröde gespielten Mozart-Programmes ebenso stürmisch gefeiert wie im vergangenen Jahr, als er für Josef Krips eingesprungen ist), George Szell, der als Nachfolger für Eduard van Beinum ständiger Dirigent dieses Orchesters wird (ein Mozart-Abend und ein Konzert mit moderner Musik), Dimitri Mitropoulos und Eugen Jochum. Leider gab es nur vier Konzerte der Wiener Philharmoniker unter Karl Böhm, Karajan (Verdis Requiem), Dimitri Mitropoulos (mit einem besonders eindrucksvollen Brahms-, Beethoven- und Bach-Programm) und Joseph Keilberth (in dem von der Internationalen Stiftung Mozarteum veranstalteten Konzert mit Maria Stader als Solistin). Die von den jeweiligen Orchesterleitern bestimmten Programme lassen immer noch eine einheitliche Gestaltung vermissen.

Bernhard Paumgartner dirigierte in den Mozart-Matinee dreimal die Camerata Academica und zweimal das Mozarteum-Orchester sowie zwei Serenaden (Mozarteum-Orchester und Camerata Academica), bei welchen wie immer besondere Mozart-Kostbarkeiten erklangen, während eine weitere Serenade mit Händel, Mozart, Bach und Schubert den jungen Dirigenten Bernhard

Conz zum Leiter hatte. Letzterer assistierte Karajan bei den Vorproben, ist Generalmusikdirektor in Bielefeld und stand in den beiden letzten Jahren der Opernschule der Sommerakademie am Mozarteum vor.

Die traditionelle c-moll-Messe wurde als Veranstaltung der Internationalen Stiftung Mozarteum am 16. August zum 23. Male in der Erzabteikirche St. Peter, wo sie auch ihre Uraufführung unter Mozart erlebt hatte, von Paumgartner, der zum 20. Male dirigierte, mit der seelenvoll singenden Maria Stader in der 1. Sopranpartie, aufgeführt, während Joseph Meßner vier Konzerte geistlicher Musik in der Aula Academica gab, das erste mit Edith Oravez, das letzte mit Anneliese Rothenberger als Sopransolistin.

Zur Abrundung des Bildes der Salzburger Festspiele 1958 seien ferner noch die vier erfolgreichen Liederabende mit Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried und Dietrich Fischer-Dieskau, die Solistenkonzerte von Wilhelm Kempff, Pierre Fournier und Zino Francescatti sowie die Kammerkonzerte der Musici Rom, des Barylli-Quartetts, des Ungarischen Quartetts, des Vegh-Quartetts und des Mozarteum-Orchesters unter Bernhard Conz erwähnt.

Die Pläne für 1959 liegen bereits in den Grundzügen fest und dürften von der berechtigten Programmkritik dieses Jahres in günstigem Sinn beeinflusst worden sein. Auf dem Spielplan stehen die «Zauberflöte» und der bereits 1948 von Karajan dirigierte «Orpheus» von Gluck in der Felsenreitschule sowie eine Wiederholung der diesjährigen «Così fan tutte»-Aufführung. Von Richard Strauß dürfte die musikalische Komödie «Die schweigsame Frau» inszeniert werden und als Uraufführung die Oper «Giulietta» des deutschen Komponisten Heimo Erbse. Als zweiter Klangkörper werden die Londoner Philharmoniker in Erwägung gezogen.

Des Haydn-Gedenkjahres wird mit einer kleineren Oper im Landestheater gedacht werden, wobei junge Künstler mitwirken sollen. Das Schauspiel plant die Uraufführung eines modernen Mysterienspiels von Fritz Hochwälder und die Aufführung eines weiteren Hofmannsthal-Stückes neben dem «Jedermann», aus Anlaß des 30. Todestages des Dichters. In den Konzerten soll das Händel-Gedenkjahr berücksichtigt und wahrscheinlich der «Messias» in der Felsenreitschule aufgeführt werden. Zu Ehren Haydns gelangt eines seiner großen Chorwerke zur Einstudierung.

Auch zur Eröffnung des neuen Festspielhauses macht man schon Programme. Der «Don Giovanni» soll 1960 die Eröffnungsvorstellung sein.

Vielfalt, glänzende Namen, große Künstler, ein begeistertes internationales Publikum, aber keine einheitliche Linie in Programm und Durchführung, das ist das Fazit der Salzburger Festspiele 1958. Hoffentlich besinnt sich die künstlerische Leitung auf eine straffere Führung, unter besonderer Berücksichtigung der Gegebenheiten der Mozart-Stadt im Sinne der Worte, die der österreichische Bundespräsident zur Eröffnung der Festspiele gesprochen hat: «Dies eben ist das Wunder seines Genies, das man Mozart immer wieder spielen, immer wieder hören kann und daß er doch immer wieder ein anderer ist, Schöpfer eines Werkes, dessen Schönheiten man nicht ausschöpfen kann, weil sie in den Händen der großen Meister der reproduzierenden Kunst jedesmal neu und anders erstrahlen. Dem Wunder dieser Wandlungsfähigkeit verdankt die Festspielstadt Salzburg ihren Ruf in der Welt, ihren Ruhm alljährlich erneuerter Vollkommenheit, der ihr treu bleiben wird, so lange sie Mozart zum obersten Protektor hat.»

Géza Rech

Hinweis auf Kunstaussstellungen

Deutschland

- Braunschweig*, Städt. Museum: Eskimo-Plastiken (bis 5. 10.).
Friedrichshafen, Bodenseemuseum: Zeitgenössische Kunst des deutschen Ostens (bis 12. 10.).
Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum: Henry van de Velde (bis 12. 10.).
Köln, Kunstverein: Holzschnitte 1890—1950 (bis 12. 10.).
Solingen, Klingensmuseum: Wilhelm Busch — zum 50. Todestag — Wilhelm Schmurr (bis 19. 10.).

Frankreich

- Grenoble*, Musée de peinture et de sculpture: Romantiques et Réalistes au XIXe siècle (bis 15. 11.).
Paris, Gal. Bernheim-Jeune: Matisse (bis 2. 10.).
— Musée Jacquemart-André: Victor-Louis.

Holland

- Den Haag*, Gemeindemuseum: Alte japanische Kunst (bis 15. 11.).
Rotterdam, Museum für Völkerkunde: Japan. Meister des Farbenholzschnittes (bis 19. 10.).

Großbritannien

- London*, Royal Academy: Sammlung Sir Josef Robinson.
Swansea, Glynn Vivian Art Gallery: Holländ. Genrebilder des 17. Jh. (4.—25. 10.).

Italien

- Bergamo*, Palazzo della Ragione: Bildhauerkunst aus vier Jahrtausenden.
Ravenna, Nationalmuseum: Mosaiken aus San Apollinare, in Augenhöhe (bis 30. 10.).
Verona, Museo di Castelvecchio: «Da Altichiero a Pisanello», Veroneser Malerei des 14. und 15. Jh. (bis Okt.).

Schweiz

- Basel*, Galerie Beyeler: Moderne Meister, Impressionisten bis Picasso (bis 10. 11.).
— Kunstmuseum: Barockzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett (bis 12. 10.).
— Kunsthalle in Verbindung mit der J. R. Geigy AG.: «Kunst und Naturform» (bis 19. 10.).
— Kunsthalle: Lovis Corinth (bis 12. 10.).
Bern, Kunstmuseum: Hiroshige, japan. Farbholzschnitt (bis 5. 10.).
— Kunsthalle: Odilon Redon (bis 12. 10.).
— Kunsthalle: Bazaine (18. 10.—26. 11.)
Fribourg, Hôtel Ratzé: Monnaies et médailles de Fribourg (12. 10. bis 30. 11.).
— Université: Le salon des peintres, sculpteurs et architectes suisses (15. 10. bis 15. 11.).
Glarus, Kunsthaus: Der Schweizer Soldat in der Kunst (bis 5. 10.).
Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts: René Auberjonois, Rétrospective (bis 19. 10.).
Zürich, Kunsthaus: Emil Nolde (Okt.).
— Graphische Sammlung der ETH: Teo Otto (bis 9. 11.).