

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Band: 38 (1958-1959)
Heft: 12

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: 09.11.2024

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

KULTURELLE UMSCHAU

Kunst der Mexikaner

Zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich

In seinen Berichten *Quetzalcoatl* und *Präkolumbische Kunst* gibt Dr. François Bucher einen ausgezeichneten Überblick über mexikanische Kultur¹. Der Leser wird daher die einzigartige Ausstellung im Kunsthaus Zürich, *Kunst der Mexikaner*, mit doppeltem Gewinn betrachten. Einzigartig nennen wir sie darum, weil der Direktor des Kunsthauses, Dr. René Wehrli, einen seit Jahren gehegten Wunsch dank dem Zusammentreffen günstiger Umstände zu Beginn dieses Jahres verwirklichen konnte, sachkundig beraten von Direktor Fernando Gamboa. Gemeinsam mit dem Haus der Kunst in München und dem Städtischen Museum Den Haag nahm der Plan Gestalt an, präkolumbische Kunst als repräsentative Sammlung in Europa zu zeigen, wobei Gegenstände vom mexikanischen Pavillon der Expo Bruxelles übernommen werden durften. Museen und Privatsammlungen Europas und der Vereinigten Staaten liehen zusätzlich einen Teil ihrer Bestände aus, so daß schon für München eine ausgezeichnete Schau zustandekam. Was die Zürcher Ausstellung jedoch noch entscheidend bereichert, sind die Kunstgegenstände aus einer nicht zustandekommenen mexikanischen Ausstellung im Kunstpavillon von Bruxelles. Für München wurden sie zu spät freigegeben, so daß sie nun zum erstenmal in Zürich zu sehen sind. Durch diese Kombination ließen sich die Transportkosten der oft tonnenschweren

Objekte verringern; die Ausstellung gehört dennoch zu den kostspieligsten, welche je in Zürich gezeigt worden sind. Wer einen Begriff von mexikanischer Kunst geben will, darf sich nicht auf Schmuckstücke und Keramik, auf kleine Steinplastiken beschränken, sondern muß durch einige monumentale Arbeiten den Zusammenhang mit mexikanischer Architektur herstellen. Denn alle Kunst des präkolumbischen Mexiko gedieh im Schatten der Pyramiden, in der Gegenwart mächtiger Götter, deren Wink die Maisfelder verdorren ließ. So steht denn vor dem Kunsthaus eine fast fünf Meter hohe Basaltfigur, die als Säule einst das Dach eines Tempels von Tula tragen half und heute eindrücklicher als jedes Plakat für die Ausstellung im Innern des Hauses wirbt.

Hier wird mit Erfolg die große Linie gewahrt, die Atmosphäre geschaffen, deren Anhauch die Gegenstände belebt. Der neue Saal, gegliedert und unterteilt, deutet mit dem Zweiklang der Farben hellblau und einem Rot wie geronnenes Blut den Zwiespalt einer Kultur an, wo der Tod in einem höheren Sinne Fruchtbarkeit und Leben bedeutet. Vergrößerte Photographien übermitteln die bekanntesten Bauwerke, die Sonnenpyramide von Teotihuacan und das «Kastell» von Chichen Itza mit seiner an griechische Tempel anklingenden Vollkommenheit. Der Atmosphäre wurde weiter gedacht auf pflanzlichem Gebiet: im Foyer steht, verpotft und etikettiert, was der Reisende in Mexiko als wuchernde Wildnis erlebt, der Säulenkaktus, zu natürlichen Hecken gezogen, Agave, Sisal, Feigenkaktus.

¹ Vgl. *Quetzalcoatl*, Schweizer Monatshefte, Dez. 1958, S. 744, und Jan. 1959, S. 853, und *Präkolumbische Kunst*, März 1959, S. 1017.

Auf dieser wohlvorbereiteten Bühne wirkt nun das mexikanische Gut, zwanglos in die einzelnen Kulturabschnitte gegliedert, wobei dem ausstellenden Direktor überraschende Gegenüberstellungen gelangen. Wie alt die Kultur ist, deren letzte Hochblüte Cortés mit seinen Eroberern im Jahre 1519 antraf und als «reich über alles Maß» schilderte, deutet die Ausstellung mit einigen Tonfigürchen der archaischen Periode an, welche die geschichtlich unbekannte Spanne zwischen 1500—100 v. Chr. erfaßt. Inwieweit sie Votivgaben oder Fruchtbarkeitsgötter darstellen, entzieht sich unserer Kenntnis; immerhin berührt den Archäologen eigenartig die Ähnlichkeit mit steinzeitlichen Frauenplastiken Europas. Ein geometrisch verziertes Gefäß der Frühzeit deutet durch drei übereinandergesetzte Wülste bereits eine Silhouette an, die mexikanische Kultur durch ein Jahrtausend hindurch begleiten wird: die Gestalt der zusammengerungen Schlange.

Nach der archaischen Frühzeit läßt sich die reich durchwirkte Kultur im Gebiete Mexikos nicht mehr streng nach zeitlichem Ablauf gliedern. Es lebten kunstfertige Völker und Stämme nach heutigen Begriffen nah beieinander, ob feindlich, ob indifferent, läßt sich kaum bestimmen, und sie formten ihre Tongefäße und Kultgegenstände nach einem Kanon, der sich durch Jahrhunderte nur schwach veränderte. Dies gilt vor allem für die sogenannte «Westkultur», die sich vom Katastrophenjahr 1521 bis in die Zeit um 500 v. Chr. zurückverfolgen läßt. Werden doch Formen dieser expressiven Töpferkunst — Akrobaten, Zwerge, phantastische Tiere und ganze tönernen Häuser — noch heute auf indianischen Märkten feilgeboten, kaum abweichend von ihren Vorbildern, die gut tausend Jahre alt sein mögen. Dieser turbulenten Kunst widmet das Kunsthaus einige sehr schöne Akzente, sättigt das Auge mit verzerrten Gebärden und derber Grimasse — um dann mit lobenswertem Raffinement den Blick des Betrachters auf die erhabenen, «klassischen» Masken zu lenken,

welche im Spannungsfeld der großen Sonnenpyramide von Teotihuacan gefunden worden sind. Ein stärkerer Gegensatz auf räumlich so kurze Distanz läßt sich kaum denken; die verklärte Ruhe der Grabmasken, oft durch realistische Züge typisiert, kann irrealen Leben erhalten durch Mosaiküberzug der Oberfläche, kriegerisch-festliche Bemalung, eine Lebhaftigkeit des Blickes unter den in schönem Bogen zusammenlaufenden Augenbrauen.

Die Schöpfungen der Golfküste warten nach dem fast schmerzlichen Ernst der Teotihuacan-Kultur als weitere Überraschung auf den Besucher. War der Tod sanfter in Monte Alban, Mitla und Zachila, die Freude des Diesseits süßer? Glänzt doch hier das erste und einzige Lächeln in der mexikanischen Kunst auf, ergreifend für den europäischen Betrachter, der in einigen Funden aus Vera Cruz das griechische Lächeln des Apolls von Tenea erkennt, oder die Verschmittheit der Jungfrauen am Magdeburger Dom. Die so expressive Plastik der mexikanischen Kultur kennt die verschiedensten Gesichtsausdrücke, vom fürchterlichen Blecken des Regengottes über den schmerzlich verzogenen Mund des sogenannten «Gefangenen» (genauer betrachtet ist es ein Geopferter, es klappt ihm der priesterliche Schnitt in der Brust, welcher das Herz bloßlegte) bis zum verbissenen Brüllen der gebärenden Frau, der Verzerrung bei Akrobat und Tänzer: Lächeln gedieh nur an der Golfküste. Sogar der tönernen Totenkopf hat sein Altweiberlächeln, der Jaguar wandelt sich zum putzigen Kätzchen. Noch etwas Frappantes lebt an der Golfküste weiter: die sphynxhaft liegende Figur, nicht der einzige Anklang an Ägypten, der die Forscher immer wieder beschäftigt.

Dieser ägyptische Zug läßt sich vor allem in der Maya-Kultur, z. B. bei den Grabmalereien von Bonampak feststellen: Die Zürcher Ausstellung baute eine genaue Nachbildung von drei Grabkammern mit ihren wohl erhaltenen Innenmalereien auf, die, vom Urwald umbrandet, dem Reisenden in Mexiko kaum

zugänglich sind². Die Kriegs- und Opferszenen, Verherrlichungen des Fürsten, werden mehr als einen Besucher an die Malereien in thebischen Gräbern erinnern. Zudem gibt die Konstruktion des Daches einen Begriff vom Raum-Gefühl der Maya-Architektur mit ihren falschen Bogenkonstruktionen. Der Maya-Kultur ist das Hauptgewicht der Ausstellung gewidmet, waren doch die Bewohner des heutigen Guatemala, der mexi-

² Dem Kunstfreund, der sich besonders für diese Wandmalereien interessiert, empfehlen wir einen prachtvollen Bilderband, der kürzlich im Auftrag der Unesco herausgekommen ist: *Mexiko, Präkolumbische Malerei*, veröffentlicht von der New York Graphic Society in der «Unesco-Sammlung der Weltkunst». Die Texte von *Jacques Soustelle*, einem begeisterten Kenner Mexikos, der schon vor zwanzig Jahren sein erstes Buch über mexikanische Kunst herausgab, und *Ignacio Bernal* vermitteln dem Leser eine knappe Einführung in die materiellen und geistigen Lebensbedingungen der Indianer, die vor zwanzig Jahrtausenden aus den Einöden Alaskas nach dem heutigen Mexiko einwanderten. Die Entwicklung ihrer Religion zum alles beherrschenden Zentrum, der grausame Ernst ihrer Riten, lassen sich mühelos aus den gut dreißig großformatigen Farbtafeln ablesen, die zum Besten gehören, was je über mexikanische Kunst publiziert worden ist. Neben den erwähnten Malereien von Bonampak sind es vor allem diejenigen aus den Säulengängen von Teotihuacan, die um ihrer reichen ornamentalen Wirkung willen Bewunderung verdienen; unvergeßlich der purpurne Regengott, dem Geschenke reich aus beiden Händen fließen, oder die Prozession der von Netzen gebändigten Jaguare. Das großzügig gestaltete Buch wirkt auf den Kenner wie ein Epos, Teil einer Chronik, aus der längst versunkene Helden verständlich werden. (Piper Verlag, München. Auslieferung für die Schweiz: Office du Livre S. A., Fribourg.)

kanischen Staaten Campeche und Yucatán, die großen Astronomen und Architekten, die Arithmetiker und Erfinder des Maya-Alphabetes. Der überlebensgroße «Chac-Mool», eine liegende, zurückgewandte Figur von der Plattform einer Tempelpyramide, bezeugt in der Ausstellung die bildhauerischen Qualitäten dieses Volkes. Seine Plastiken und Gefäße sind von starker künstlerischer Differenzierung: bald weich und glatt, von großen, klaren Formen und mit Gesichtern, die an Teotihuacan anklingen, bald federbehangen, mit phantastischem Kopfputz und unruhiger Oberflächenverzierung. Das neue Maya-Reich auf der Halbinsel Yucatán wurde in seiner letzten Phase von den Tolteken, Erbauern riesiger Standfiguren wie der Trägerfigur aus Tula, beeinflusst und beherrscht.

Den großartigen Abschluß bildet die mexikanisch-aztekische Kultur (1324—1521) jenes kriegerischen Volkes, das in der Endzeit Herrschaft über fast alle Gebiete des heutigen Mexiko erlangte. Seine Kunst wirkt leidenschaftlich bis zum Drama, scheint den Untergang von König und Volk vorauszuahnen. Der kolossale Jaguar, der dem Besucher bei Betreten des Saales entgegenbleckt, diente als Opferblutschale, und Blutgeruch scheint sie noch heute auszuströmen, Zeuge einer Weltanschauung, nach der Leben nur durch tausendfachen Tod erkaufte wurde. Aus diesem Grunde sind überall Totenschädel aufgestellt, unübertroffen der Kopf aus Bergkristall aus dem Musée de l'Homme in Paris, dessen Augenhöhlen den Betrachter von allen Seiten her verfolgen. Trotzdem wird in dieser Endzeit die Grausamkeit des Regengottes Tlaloc gemildert vom rundgesichtigen Frühlingsgott, von den Göttinnen des Wassers und des Mais, von der Jungfrau «Obsidianschmetterling».

Auf Wunsch der mexikanischen Leihgeber ist der eigentlichen, präkolumbischen Ausstellung ein kolonialer Teil angegliedert durch den über und über mit Gold verkleideten Altar aus einem Kloster des 17. Jahrhunderts in Tepotzotlan und sakrale Silber-

gegenstände. Moderne mexikanische Kunst schufen die Maler Orozco, Diego Rivera und David Alfaro Siqueiros. Auch auf die heutige Volkskunst wollte man nicht ganz verzich-

ten. Die Ausstellung, deren Besuch unvergeßliche Einblicke schenkt, dauert bis 15. März.

Ursula Isler-Hungerbühler

Malerei der «Erleuchteten»

Zur ersten öffentlichen Ausstellung religiöser Bildwerke der Zen-Buddhisten

Wien, genauer gesagt das Österreichische Museum für angewandte Kunst in Wien, ist zum Ausstellungsort einer Weltsensation in der bildenden Kunst geworden. Nur genaue Kenner ostasiatischer Kultur sind mit dem Zen-Buddhismus vertraut, gleichsam nur «Eingeweihte» mit dem Zenga. «Zen» bedeutet soviel wie Meditation, «ga» hat die Bedeutung von Bild. Die Zenga-Malerei entsprang der vor etwa drei Jahrhunderten erfolgten Erneuerung des Zen-Buddhismus, jener Lehre, die von dem indischen Patriarchen Bodhidarma im 6. Jahrhundert n. Chr. in China gelehrt wurde. Krönung dieser Lehre ist die Erkenntnis, daß die Welt sowohl, wie auch das Ich nur Trug seien. Hat man sich diese Erkenntnis angeeignet, ist man innerlich «leer» — und in diese Leere ergießt sich sodann das Tao. Die Wege zu dieser «Erleuchtung» führen allein über die verschiedenartigsten Formen der Meditation. Die berühmtesten Lehrmeister des Zen griffen nun zu Pinsel und Tusche, um ihren Schülern mit Bildwerken auf dem Wege zur Erleuchtung zu helfen.

Werke solch religiösen Ursprungs, von denen noch keine in Europa verfaßte Kunst- und Kulturgeschichte berichtet, ja die selbst noch nicht einmal in der japanischen Öffentlichkeit gezeigt wurden, befinden sich nun auf einer «Europareise», die von Wien aus ihren Anfang nimmt und später auch in Köln und Zürich Station machen wird. Man verdankt diese einmalige Schau dem in Tokio lebenden österreichischen Geschäftsmann Kurt Brasch, der zu einem hervorragenden

Kenner und Freund, wenn nicht sogar zu einem Anhänger des Zen-Buddhismus geworden ist. Seiner Sammlung und derjenigen seines Freundes Moritatsu Hosokawa verdankt man dieses hinreißende Erlebnis.

Was sich dem Bildbetrachter da nun darbietet, ist — für unser abendländisches Empfinden — ein merkwürdiges Gemisch von erhabener Größe und von Karikatur. Freilich ist gerade dieser Bezug zum Zerrbild völlig europäisch gedacht, denn, da im Zenga die Gegensätze aufgehoben werden (und Karikatur kann sich ja nur auf das Gegensätzliche beziehen!), muß die ganze Erscheinungswelt eigentlich als nicht existenz betrachtet werden. Geistige Kräfte also sind es, die hier Form annehmen, Spannungszustände, Verdichtungsvorgänge — und alle treiben sie einer größtmöglichen Einfachheit des Ausdruckes zu. Bedeutendster Meister des erneuerten Zen ist Hakuin Ekaku (1685 bis 1768), ihm folgt der Klostergründer Sengai Gibon (1750—1837). Von ihm bedarf der besonderen Erwähnung die Darstellung des auf dem Ochsen reitenden Laotse, die einer Graphik Picassos vorgestanden haben könnte. Auch Isshi Bunshu (1608—1646) und Torei Enji (1721—1782), die sich in Darstellungen des großen Gründers Bodhidarma ergehen, bedienen sich einer merkwürdig abstrakten Linienführung. Wie überhaupt der Eindruck gewonnen werden muß, daß man es vielfach mit einer modernen Graphikausstellung zu tun hat. Man findet hier mit geradezu unfehlbarer Treffsicherheit Vorwegnahmen des Impressionismus, besonders

stark des Expressionismus (manche Blätter könnten gut von Beckmann sein oder aus der Schule des «Blauen Reiters» stammen!), in weitem Maße jedoch aus den Werkstätten unserer Gegenwartsgraphiker.

Was den intimen Reiz dieser «Kunstwerke um des erleuchteten Geistes willen» noch erhöht, sind die vielfach neben den Darstellungen stehenden überaus dekorativen Schriftzeichen, die zumeist Verse sind.

Die Begegnung mit den 72 Bildrollen sind eine Konfrontation des abendländischen

Menschen mit der erhabenen Geistigkeit asiatisch-religiösen Denkens und Fühlens. Wie stark die Strahlungskräfte sind, wie unmittelbar ansprechend, das vermittelt ein Besuch dieser Ausstellung. Mag sie für viele Besucher nur den Reiz einer exotischen Sensation haben (sie werden vielleicht sogar enttäuscht sein!), sie entläßt den sinnesoffenen Besucher zutiefst beeindruckt.

Dolf Lindner

Hinweis auf Kunstausstellungen

Deutschland

- Berlin*, Schloß Charlottenburg: Christliche Kunst Europas, Meisterwerke aus den Ehem. Staatl. Museen (bis 31. 3.).
— Ehem. Staatl. Museen, Museum Dahlem, Kupferstichkabinett: Das erste Jahrhundert des Kupferstichs (bis Ende Mai).
— Staatl. Museen: Sonderausstellung aus der Sowjet-Union zurückgekehrter Berliner Museumsschätze (bis April).
Düsseldorf, Hetjens-Museum: Meisterwerke der chinesischen Keramik (bis 1. 4.).
Hamburg, Kunsthalle: Ausstellung des Lebenswerkes von Marc Chagall (ab 6. 2.).
München, Neue Sammlung: Gemälde, Arch., Möbel, Metallarb. etc. von Henry van de Velde (bis 25. 3.).
Osnabrück, Städt. Mus.: Worpswede — gestern u. heute. Vom Naturalismus zur Abstraktion (bis 8. 3.).
Ulm, Museum der Stadt: Bilder der «Brücke» (bis 8. 3.).
Zwickau (Sa.), Städt. Mus.: Der Stoffdruck in Vergangenheit und Gegenwart (bis 30. 3.).

England

- London*, Victoria and Albert-Museum: Norwegische Kunst (bis 15. 3.).

Frankreich

- Paris*, Galerie Charpentier: Cent tableaux par Utrillo.

Holland

- Den Haag*, Gemeente Mus.: Isaac Israëls (bis 14. 3.).

Österreich

- Wien*, Museum für angewandte Kunst: Religiöse Bildwerke der Zen-Buddhisten.

Schweiz

- Basel*, Kunsthalle: Hans Aeschbacher, Max Bill, Walter Linck, Robert Müller (12. 3. bis 19. 4.).
— Kunstmuseum: Monogrammist D S, Urs Graf, Niklaus Manuel Deutsch (bis 8. 3.).
— Museum f. Völkerkunde: Weihnachtskrippen aus Europa (bis 15. 3.).
— Sportmuseum: Alfred Heinrich Pellegrini (bis 12. 4.).
Bern, Kunsthalle: Malewitsch — Graphische Techniken (bis 29. 3.).
— Kunstmuseum: Französische Malerei des 17. Jahrh. (bis Anf. April).
Genf, Athénée: Expos. posthume Jean Duvallon (bis 9. 4.).

Luzern, Kunstmus.: Kunst der Südsee (bis 8. 3.).

— Kunstmus.: Robert Zünd, Ausstellung z. 50. Todestag (22. 3.—26. 4.).

Schaffhausen, Mus. Allerheiligen: Gemälde v. Hans Bächtold (bis 5. 4.).

Zürich, Graph. Slg. ETH: Picasso-Lithographien (März/April).

— Kunsthaus: Die Kunst der Mexikaner (bis 15. 3.).

— Haus zum Rechberg: Zeichnungen v. Johann Heinrich Füssli (bis Ende März).

Theaterbrief aus London

Wie Pilze nach dem Regen sind sie in der letzten Zeit aus dem Boden geschossen, die jungen englischen Dramatiker, die Pionierarbeit leisten für ein lebensnaheres, vitaleres englisches Theater. Der neue Ton, den John Osborne 1956 angestimmt hatte, ist jetzt, drei Jahre später, von einem Chor aufgenommen worden, und allein in dieser Saison sind von genau zwölf jungen englischen Autoren zwölf neue Stücke in dieser Tonart aufgeführt worden, die diskussionswert, teils ausgezeichnet sind — Stücke, die ihren Weg über den Ärmelkanal hinweg finden werden und in einzelnen Fällen bereits (fast allzu geschwind) gefunden haben. An diesen Dramatikern, die der Insel eine dramatische «Renaissance» beschert haben, ist bemerkenswert, daß sie sich nicht für formale Experimente begeistern (die fehlen sogar völlig), daß ihnen allen vielmehr eine Tendenz gemeinsam ist, einen bestimmten Inselalltag zu porträtieren, der noch vor drei oder vier Jahren nicht auf die Bühne gebracht worden ist. Diese neue Generation von Bühnen-Autoren läßt sich weder mit der unsinnigen Schablone «zornige junge Männer», noch mit dem begreiflicheren Ressentiment abtun, daß nunmehr «Küchenreportagen» aus der «Mülleimer-Schule» mehr Interesse fänden als die bis dahin tonangebenden Salonstücke; es ist aber auch nur ein Körnchen Wahrheit in dem spöttischen Hinweis, daß England seine naturalistische Phase um ein halbes Jahrhundert verspätet auskostete.

Die Pioniere sind nicht von ungefähr durchgebrochen. Sie sind gehegt, gepflegt oder auch gelenkt worden, und ihr Aufstieg widerlegt geradezu die Ansicht, daß sich echte Talente schon irgendwie durchsetzen werden. Ohne die unschätzbare Hilfe zweier Bühnen, der drei Jahre alten «English Stage Company», die im «Royal Court Theatre» zu Hause ist, und des «Theatre Workshop», der im Londoner Osten, im «Theatre Royal», ein Aschenbrödel-Dasein fristet — ohne diese beiden wagemutigen Bühnen, von denen die Mehrzahl der zwölf neuen Stücke aufgeführt worden ist, wäre der neue Ton in der englischen Bühnenliteratur vielleicht nicht vernehmbare geworden. Beide Bühnen, die sowohl geographisch als auch dem Prestige nach nicht zu den sogenannten «Westend-Theatern» gehören, werden fast ununterbrochen von finanziellen Sorgen beschattet, und beide Bühnen, die als Privattheater geführt werden, erhalten vom staatlichen «Arts Council» nur einen kleinen Zuschuß. (Der «Theatre Workshop» hat beispielsweise in dreizehn Jahren insgesamt 2350 Pfund bekommen.) Von den Erfolgsstücken des John Osborne abgesehen, hat das «Royal Court», das außer englischen Dramatikern auch Beckett, Ionesco, Faulkner, Miller, Sartre, Brecht aufgeführt hat, an keiner seiner Produktionen der letzten zwei Jahre etwas verdient. Der Versuch, durch einen wechselnden Spielplan die finanzielle Belastung zu mildern, scheiterte an der Träg-

heit des Londoner Theaterpublikums, das nicht dazu zu bringen ist, den Tageszeitungen zu entnehmen, was an einem bestimmten Tag gerade auf dem Programm steht. Und dadurch, daß das Theater, das durchschnittlich alle zwei Wochen eine neue Aufführung herausbringt, nicht voraussehen kann, wie lange sich ein Stück auf dem Spielplan halten wird, erschwert sich andererseits die Spielplan-Gestaltung.

Trotz der finanziellen Seiltänzeri hat der künstlerische Direktor, George Devine, ein Graukopf mit einem jugendlichen Feuerherzen, aus dem «Royal Court» auch noch eine Art Dramatikerschule für die Jungen gemacht. Etwa dreißig vielversprechende Dramatiker haben Zugang zu den Proben, zu den Vorstellungen, damit sich durch den stetigen Kontakt mit Schauspielern und Regisseuren ihr Sinn für die handwerklichen Voraussetzungen des Stückeschreibens schärfen. Einzelne gute Arbeiten von diesem Team werden in Sonderveranstaltungen vorgelesen oder in Studioaufführungen, von jungen Regisseuren ohne Dekorationen und Kostüme gestaltet, dem Publikum gezeigt. Und einige dieser Autoren erhalten darüber hinaus vom «Royal Court» ein jährliches Stipendium bis zu 50 Pfund, mit dem sich das Theater das Erstrecht auf ihre zukünftigen Arbeiten sichert.

Daß diese beiden Theater, deren künstlerische Leistung unbezweifelt ist, von der öffentlichen Hand nicht jene Unterstützung erhalten, die sie verdienen, ist mit der tief-sitzenden Überzeugung der englischen Öffentlichkeit zu erklären, daß auch der The-spiskarren aus eigener Kraft zu rollen habe. Man kann sich leicht das Zeter und Mordio vorstellen, das die hiesige Massenpresse anstimmen würde, sollte der Staat jemals diesen Theatern spürbar unter die Arme greifen wollen. Das «Royal Court», das sein Geld nehmen muß, wo es zu finden ist, erfreut sich der finanziellen Unterstützung einiger Industrie-Mäzene, beispielsweise von Oxosuppenwürfel und Schweppes-Sodawasser. Dafür mußte es sich unlängst vom Oxo-

Konzern öffentlich schurigeln lassen, daß man in Zukunft keine «Blasphemien und antimonarchistischen Tendenzen», keine «scheußlichen Dinge» auf dem «Royal Court» zu sehen wünsche, die «sensationell, aber doch nicht wirklich gutes Theater sind».

*

Märchenhaft — und wohl auch charakteristisch — ist der rasche Siegeszug von Shelagh Delaney, dem erfolgreichsten Star in der Gruppe junger Dramatiker. Das neunzehnjährige Mädchen, das vorzeitig die Schule verlassen hatte, arbeitete in seinem Heimatort Salford, einer kleinen nordenglischen Industriestadt, als Ladenverkäuferin und Platzanweiserin; eines Abends, als sie sich über ein Theaterstück geärgert hatte, in dem, wie sie meinte, die gute Schauspieler ihre Zeit nur vergeudeten, setzte sie sich aus Protest hin und schrieb ein eigenes Theaterstück. Zwei Wochen später war es fertig, und Joan Littlewood, die künstlerische Leiterin des «Theatre Workshop», nahm es an, inszenierte es, und das Lob der Kritiker prasselte auf «die geborene Dramatikerin» nieder. Dadurch ermutigt, hat eine renommierte Westend-Bühne das Stück, das von Graham Greene als «das beste zeitgenössische Drama, das jetzt in London zu sehen ist», angepriesen wurde, inzwischen übernommen. Der Rest ist schwindelerregend steiler Aufstieg: Society-Premiere; neuerliches Lob der Kritiker; der Broadway kauft die amerikanischen Aufführungsrechte; eine englische Filmgesellschaft erwirbt für 250 000 Schweizerfranken die Filmrechte; Interviews, Photoreportagen, Klatschberichte, und das Mädchen aus Salford ist Stadtgespräch geworden, als «englische Françoise Sagan» rubriziert.

Ihr vielgelobtes Stück «A Taste of Honey» ist interessant, aber keineswegs bewegend. Es bringt das klebrige, dumpfe Leben in einer Salforder Einzimmerwohnung auf die Bühne, so getreulich, als ob es mit einem Tonbandgerät hergestellt worden

wäre. Eine backfischhafte, frühreife, verspielte Tochter, die in einer Haßliebe an ihrer Mutter, einer lockeren Frau, hängt. An einem einsamen Weihnachtsabend tändelt das junge Ding mit einem Freund, einem schwarzen Matrosen, und später ist es ein femininer Kunststudent, der ihr schwesterlich in den Monaten beisteht, in denen sie ein dunkelhäutiges Kind erwartet. Die Londoner Kritiker priesen die lebenswahren Dialoge, die stimmigen menschlichen Beziehungen und die Vorurteilslosigkeit, mit der diese Scheibe Alltag serviert wird. Der sagenhafte Erfolg des im Grunde naiven Stückes, das nicht konstruiert ist, sondern eher Rohmaterial liefert, deutet darauf hin, daß die englischen Bühnen in Zukunft einen neuartigen Heißhunger auf Menschen aus Fleisch und Blut zu sättigen haben werden.

Dramaturgisch gekonnter und reifer sind zwei andere Erstlingswerke: «Five Finger Exercise» von Peter Shaffer und «The Long and the Short and the Tall» von Willis Hall. Der dreißigjährige Hall, der in Malaiia Militärdienst geleistet hat und nach seiner Rückkehr nach England fürs Radio und Fernsehen arbeitete, hat ein Kriegsstück geschrieben, mit dem er sich in die erste Reihe englischer Dramatiker stellt. Im malaiischen Feldzug des zweiten Weltkrieges wird eine englische Patrouille in eine Dschungelhütte verschlagen. Ein japanischer Kriegsgefangener, den sie eingebracht haben, wird dabei zum Zentrum eines moralischen Dilemmas, der Dechiffrierung dieser sieben Soldaten, die nach und nach die wahren Gesichter zeigen, die sich hinter den anfänglich zur Schau gestellten Baracken-Klischees verbergen. Der Japaner muß beseitigt werden, wenn die Gruppe die eigenen Linien erreichen will. Aber wer soll diesen Gefangenen töten, mit dem zusammen man Zigaretten geraucht, sich gerauft und mühsam verständigt hat? Lindsay Anderson, einer der besten englischen Filmregisseure, hat das Stück inszeniert, sehr erdhaft und ohne falsches Pathos. «Five Finger Exercise» ist ein psychologisches Familiendrama, das sich zunächst kaum

von den Familienstücken unterscheidet, die auf englischen Bühnen Legion sind. Da ist ein robuster Vater, ein Möbelfabrikant, der seiner Familie stets unter die Nase reibt, daß das Leben hart sei; da ist eine vom Leben unbefriedigte Mutter, die nach kulturellen Höhen drängt; da ist ein Sohn, Cambridge-Student, der ein Spielzeug für die Ambitionen seiner Mutter ist, und da ist eine springlebendige Tochter. Dieser neurotisch-verzahnten Familie verhilft ein junger Deutscher zur Klärung, zur «Analyse», der als Hauslehrer für die Tochter in die Familie aufgenommen wurde, und an den sie sich alle, fordernd, hassend oder selbstentlarvend, klammern. Ein Stück reicher Zwischentöne, das von Sir John Gielgud inszeniert worden ist und durch ausgezeichnetes Ensemble-Spiel in der Erinnerung haftet.

*

Die eifrige Neutönerei, zu der auch Brendan Behans «The Hostage», Jeremy Kingstons «No Concern of Mine», John Ardens «Live like Pigs», Romilly Cavans «All My Own Work» gehören, darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Gros der fünfundvierzig Londoner Theater unbeirrt seifenblasenleichte Kost serviert und damit das Gros des Publikums befriedigt. Von ihrer besten Seite zeigt sich in dieser Saison diese gutgeschneiderte Bühnenliteratur in «The Grass is Greener» von Hugh Williams im «St. Martin's Theatre». Alles ist hier zusammengemischt worden, was der Zuschauer benötigt, um befriedigt feststellen zu können, daß die englische Aristokratie auch nur die Prosa der Mittelklasse spricht. Earl of Ryle läßt die Besucher für Half-a-Crown seinen Landsitz besichtigen, während Lady Ryle im Keller Pilze züchtet und damit zum Lebensunterhalt beisteuert. Es erscheint ein amerikanischer Millionär, ein Ölmagnat aus Texas, dem die liebeshungrige Lady Ryle nach Minuten in den Armen liegt. Nach einem ausgiebigen Seitensprung, den Lord Ryle äußerlich unerschüttert hinnimmt,

kehrt sie reumütig zu Mann und Herd zurück. Ihr wird vergeben. Der kecke Amerikaner hat das Nachsehen. Wie gesagt, alles ist beisammen, das Selbstmitleid, die kleinen Bosheiten gegen die Amerikaner, die netten Spitzen gegen das gleichmacherische Zeitalter. Mit ähnlicher Leichtigkeit präsentiert sich ein anderes Erfolgsstück dieser Gattung, «Not in the Book» von Arthur Watkyn im «Criterion Theatre» — der höhere englische Beamte, der von einem leichten Schatten aus seiner Vergangenheit erpreßt wird, einen Mord plant und nur durch einen Zufall an der Ausführung gehindert wird. Nicht nur inhaltlich belanglos, sondern auch dramaturgisch schlecht ist «Eighty in the Shade» von Clemenes Dane im «Globe Theatre» — ein Stück, das für die große Herrscherin der englischen Bühne, Dame Sybil Thorndike, geschrieben worden ist, und diese große Mimin, die hier eine berühmte Schauspielerin des englischen Theaters darzustellen hat, die von ihrer herrschsüchtigen Tochter bevormundet wird und sich ihre kleinen Freiheiten und das menschliche Verständnis mit List und Schelmereien erschleichen muß, macht daraus eine so unvergleichlich bravourös und souverän gespielte Affäre, daß die Belanglosigkeit der Vorlage wiederum belanglos wird.

*

Diese Saison brachte aber auch bemerkenswerte Ausflüge in ausländische Dramenliteratur, nicht nur mit Tennessee Williams «Rose Tattoo» und O'Neills «The Iceman Cometh» in die moderne, sondern auch in die klassische. Das «Old Vic» spielte Ibsens «Gespenster», spielt augenblicklich erstmals Molière und brachte in Stephen Spenders Übersetzung Schillers «Maria Stuart» zur englischen Erstaufführung: sehr shakespearisch, sehr menschlich gespielt und von der Kritik wegen historischer Unwahrheiten und dramaturgischer Längen zur Rechenschaft gezogen. Das «Düsseldorfer Schauspielhaus», das wenig später mit «Maria Stuart» in London gastierte, bot

Gelegenheit zum Vergleich, bei dem, nach englischer Ansicht zumindest, die deutsche Inszenierung den kürzeren zog.

Bei dem immer noch zaghaften Absorbieren deutscher Dramatiker ereignete sich auch ein bedauerliches Malheur. Das «Arts Theatre» spielte Gerhart Hauptmanns «Einsame Menschen». Die Kritik reagierte sehr zustimmend, bis von einer englischen Zeitschrift darauf hingewiesen wurde, daß das aufgeführte Stück eigentlich nicht von Hauptmann, sondern von Richard Duschinsky stamme, dem Übersetzer und Regisseur, einem gebürtigen Österreicher, der es für seine Aufgabe gehalten hatte, das englische Publikum mit der preußischen Umwelt von 1890 durch eine sehr freie Bearbeitung des Stücks vertraut zu machen. Eine Dialogzeile, die bei Hauptmann lautet: «Das nennt sich nun Offizier der Reserve» — «Was ich mir dafür kofe», heißt in der Bearbeitung von Duschinsky: «Und dieses Nervenbündel nennt sich Offizier der Reserve. Wie kann Kaiser Wilhelm mit solchen Leuten die Welt erobern?» — «Das ist seiner Majestät Sorge, wie ich gerne zugebe.» Mit dieser Übertragung, die Mitte Februar auch vom englischen Fernsehen ausgestrahlt worden ist, habe er sich getreu an den Geist des Originals gehalten, verteidigte sich der Übersetzer.

*

Schließen wir diese Anmerkungen zu einer Spielzeit, die ungewöhnlich reichhaltig und vielseitig war, mit einem Hinweis auf die Sommerspielzeit des Shakespeare-Theaters in Stratford. Der Spielplan, der soeben bekannt gegeben worden ist, verspricht eine Kette von einmaligen Höhepunkten, die das Interesse theaterfreudiger England-Reisender finden sollten: Charles Laughton wird den König Lear spielen, Sir Laurence Olivier den Coriolan, Paul Robeson den Othello, Dame Edith Evans die Gräfin Roussillon. Das ist ein selbst für die nicht ruhmlose Theatergeschichte Stratfords einmaliges Ensemble.

Hans Werner Henzes «Undine»

Zur deutschen Erstaufführung vom 25. Januar 1959

Es wäre unendlich reizvoll, den Metamorphosen auf den Grund zu gehen, welche die schöne Geschichte von der Liebe des Meer-mädchens Undine zu Huldbrand, dem Ritter, im Laufe der Jahrhunderte erlitten hat; die Fäden zu verfolgen, die sich von den spätmittelalterlichen Fassungen des Melusinen-Stoffes über Paracelsus' «*liber de nymphis, sylphis, pygmäis et salamandris, et de caeteris spiritibus*» zu Friedrich de la Motte-Fouqués Märchen ziehen und von da weiter führen zu den Opern E. T. A. Hoffmanns und Albert Lortzings, den Tanzspielen Taglionis und Perrots, schließlich zum abendfüllenden Ballett des englischen Choreographen *Frederick Ashton*.

Es dürfte sich zumal lohnen, die Verschiebung der Akzente, die der künstlerische Leiter des Londoner Royal Ballet vorgenommen hat, auf ihren Sinn hin zu befragen. Denn Ashtons «Undine» handelt nicht mehr in erster Linie von jenem zauberhaften Wesen, das de la Motte-Fouqué zu Huldbrand flüstern ließ: «Wir und unsres Gleichen in den anderen Elementen, wir verstieben und vergehen mit Geist und Leib, daß keine Spur von uns zurückbleibt, und wenn ihr andern dermaleinst zu einem reineren Leben erwacht, sind wir geblieben, wo Sand und Funk' und Wind und Welle bleibt. Darum haben wir auch keine Seelen; das Element bewegt uns, gehorcht uns oft, so lange wir leben, zerstäubt uns immer, sobald wir sterben, und wir sind lustig, ohne uns irgendwie zu grämen, wie es die Nachtigallen und Goldfischlein und andere hübsche Kinder der Natur ja gleichfalls sind. Aber alles will höher als es steht. So wollte es mein Vater, der ein mächtiger Wasserfürst im Mittelländischen Meer ist, seine einzige Tochter solle einer Seele teilhaftig werden, und müsse sie darüber auch viele Leiden der beseelten Leute bestehen.» Ashtons «Undine» ist die Mär von Palemon, dem Fischer, der wohl

einem Mädchen seines Dorfes, Beatrice heißen, innig zugetan ist, den aber zuweilen am hellichten Tage Visionen von einem zarten Geschöpf unirdischer Vollkommenheit bedrängen, Ahnungen, die sich im Augenblick, da Beatrice seine Werbung zurückweist, verwirklichen. Die Mär vom träumerischen, versponnenen Burschen, der seine Undine gewinnt und sie aus Unachtsamkeit wieder verliert, der danach gegen besseres Wissen in der Verbindung mit seinesgleichen, mit Beatrice, sein Heil sucht, dessen Vermählung aber von der Geister Schar gestört wird, und der schließlich doch, seiner irdischen Braut nicht mehr achtend, das Ziel seiner Sehnsucht, die tödliche Harmonie, in Undines letzter Umarmung findet.

Man möchte, nicht ganz ohne Malice, behaupten, Ashton habe den Vorwurf «germanisiert». Zugleich aber hat er ihn — daran ist nicht vorbeizusehen — seiner zeitbedingten Formulierungen weithin entkleidet: aus den Rittern und Edelfräulein sind süditalienische Fischer und Bauern geworden, Menschen, deren Tracht, deren Lebensweise gegenüber früher sich kaum verändert hat, die man sich denn recht wohl als Zeitgenossen denken kann. Und um die mediterranen, mit hin letztlich in die Gegenwart weisenden Züge zu unterstreichen, hat er die Partitur einem Komponisten in Auftrag gegeben, für dessen Schaffen die Begegnung mit dem Süden in besonders erstaunlichem Maße fruchtbar geworden ist: *Hans Werner Henze*.

*

Den «Fall» Henze an dieser Stelle in Kürze zu erörtern wird nicht ganz nutzlos sein. Denn von einem «Fall» kann in der Tat die Rede sein. Der 1926 geborene Westfale, den ich heute schon den größten Meistern unseres Jahrhunderts zuzuzählen geneigt bin, ist unmittelbar nach Kriegsende, nach den ver-

hängnisvollen zwölf Jahren geistiger Isolation, mit Werken hervorgetreten, die sich durchaus im Rahmen des für deutsche Verhältnisse damals Üblichen halten. Hindemith und Strawinsky wurden gleichsam nachgeholt, «absolviert»; dann machte sich der Einfluß von Schönbergs Zwölftontechnik geltend, freilich weniger in dem Sinne, daß mit ihrer Hilfe komplex polyphone Flächen in faßliche Beziehungen eingespannt, konstruktiv verfestigt worden wären, viel eher lag der Anreiz, sich der neuen Disziplin zu bedienen, darin, daß sie die Gestaltung klanglich ungemein vielschichtiger, von frei schwebenden, hoch expressiven Melodien überwölbter Sätze ermöglichte (mit vollem Recht hat Reinhold Schubert in seiner Studie über Bernd Alois Zimmermann unlängst Henzes Bemerkungen zum Violinkonzert 1947 als charakteristisch für das dodekaphonische Frühstadium» der deutschen Musik bezeichnet). Das Studium der «Methode, mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren», führte Henze in der Folge zu René Leibowitz nach Paris; aus jener Zeit stammen Arbeiten von ungewöhnlicher Dichte, Arbeiten, in denen die Organisation der musikalischen Vorgänge wohl mit Händen zu greifen ist, die dennoch aber nie den Zug zum Empfindsamen, lyrisch Kontemplativen — greifbar etwa in der Mischung der Farben, der Ausformung der Klänge, der Einstufung des Melos in das strukturelle Gefüge — verleugnen. Henze galt, mit anderen Worten, als Vertreter, ja Exponent der Avantgarde. Doch 1953 schon kehrte er dem immer hektischer sich gebärdenden, immer unfreieren «Betrieb» den Rücken, nahm Wohnsitz erst auf Ischia, dann in Neapel, schuf die «Fünf neapolitanischen Lieder», die «Nachtstücke und Arien», die Oper «König Hirsch» — Werke von blühender Pracht, von fast naiver Sinnenfreudigkeit, keiner Richtung, keiner Schule mehr verpflichtet, vielmehr über alle nur erdenklichen Ausdrucksmittel verfügend, reich und doch in sich geschlossen.

Brauche ich zu betonen, daß es da an

hämischen Seitenhieben, an versteckten und offenen Angriffen auf den Renegaten nicht gefehlt hat? Auch in Dingen der Kunst ist es gefährlich, vom fahrenden Zug zu springen! Daß Henze seine wiedergewonnene Unabhängigkeit einiges gekostet hat, geht aus einer Reihe von Dokumenten hervor. Seine knappe Betrachtung zum Thema «Wo stehen wir heute?», jüngst in den «Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik» veröffentlicht, redet eine deutliche Sprache: «Aus Unsicherheit und Mißtrauen gegen bestehende Ordnungen hervorgehende Werke sind, so fragwürdig es vielen klingen mag, oft voll Kunst. Wissenschaft ist eine attitude, Kunst sollte es nicht sein. Wie im Leben, ist auch in der Kunst ein starkes Bedürfnis nach Sicherung vorhanden, nach dem Entweichen aus Einsamkeit, aber Kunst machen kann nicht ruhevoll sein, und weder in Korporationen noch in der Adaption von Techniken anderer liegt ein Fluchtweg. . . » «Es ist nicht wahr, daß Musik so sein muß, wie zuweilen ‚ein für alle Male‘ festgesetzt wird. Niemand hat den Beweis, niemand kann es sich erlauben, Richtlinien herauszugeben, die es dem Befangenen schwerer machen, sein eigenes Ausdrucksmaterial zu erfinden. Wir leben in den Gründerjahren der modernen Kunst. Der neue Bourgeois in seiner Stahlrohrwohnung wird epatiert durch die freie Existenz einer nicht ‚gesetzmäßigen‘ Musik, ein nicht-abstraktes Bild, und es befremdet ihn schon das Abweichen von der Klanglichkeit der Dodekaphonie, die er sich gerade erst ‚zu eigen‘ gemacht hatte. Denn die Freiheit, die vor langer Zeit in der Dodekaphonie lag, ist nicht mehr frisch, als Mode ist sie schon zum Ennui geworden. Das Wundern und Abenteuern muß weitergehen, es gibt kein Ausruhen. Ein Schritt in unbekanntes Gebiet muß nicht immer auf technischer Grundlage erfolgen und muß auch nicht unbedingt nach ‚vorwärts‘ gerichtet sein (wer kann sagen, wo ‚vorwärts‘ liegt?).»

Die Musik, die Hans Werner Henze 1956/57 in engster Zusammenarbeit mit Frederick Ashton zu dessen «Undine» geschrie-

ben hat, liegt tatsächlich nicht im üblichen Sinne «vorn». Wenn denn in Worte gefaßt werden soll, was mit Worten sich bestenfalls andeuten läßt: sie stellt sich als ein berückendes Gespinnst von kaleidoskopischer Vielfalt, als ein Gewirk von hauchzarter, verletzlicher Schönheit dar. Weit geschwungen, einschmeichelnd und weich ist sie da, wo sie Regungen der Liebe Laut geben muß; stampfend und hämmernd, zu Entladungen von gewaltigem Prunk ingenüos geballt, wo die gegensätzlichen Welten der Menschen und der Elementargeister aufeinanderprallen; sie gibt sich einfach — nie simpel —, gleich daneben verwirrend differenziert, hintergründig und geheimnisvoll; sie singt und sie feixt; entlegenste Bezirke menschlichen Fühlens und Empfindens erschließt sie. Und vor allem: sie «klingt».

Ich zweifle nicht daran, daß all diese Eigenschaften zusammen mit dem ausgeprägt gestischen, tanzgerechten Einschlag, der Henzes neuer Partitur eignet und sie mehr noch als die in den rhythmisch determinierten Abschnitten gelegentlich an die Oberfläche steigenden vertrauten Floskeln den besten Ballettkompositionen Strawinskys annähert, erneut den Zorn der Auguren herausfordern werden. «Kulinarische Musik», wird das Verdikt einmal mehr lauten. Was besagt der verpönte Begriff indessen? Doch wohl, daß ein Stück in besonderem Maße den Gegebenheiten des aktuellen Musikkonsums entgegenkomme. Daß es dem «depravierten Hören» Vorschub leiste, auf die Gepflogenheiten jener zugeschnitten sei, die blindlings Einzelreize, musikalische Partikel gleichsam, aufnehmen, ohne sich über deren Verhältnis zum Werkganzen, ja: ohne sich über das Ganze schlechthin Gedanken zu machen. Es gehört zu den seltsamsten Erscheinungen im gegenwärtigen kulturellen Leben, daß gerade der Stilkreis, der wesentlich auf die Vermittlung von Einzelreizen ausgeht, dessen avancierteste Produkte anders als in Partikeln gar nicht rezipiert werden können, weil die zusammenhangstiftenden Beziehungen vormusikalischer Art sind

und in ihrem totalen Anspruch zudem jegliche nachvollziehbare Ausformung im Stück selber als tautologisch verbieten — es gehört, sage ich, zu den Absonderlichkeiten der heutigen Situation, daß gerade dieser Stilkreis offiziell mit dem Etikett «avantgardistisch» bedacht und entsprechend sorgsam gehätschelt wird. Und daß man von solcher Warte aus von Kulinarismus zu sprechen beliebt! Was nun Henzes Musik zu «Undine» anlangt, so kann man natürlich feststellen, daß sie kulinarischen Mißverständnissen insofern besonders ausgesetzt sei, als sie — im Gegensatz zur Großzahl der Erzeugnisse neuer Observanz — den vollkommen ausgewogenen, bis ins letzte ausgehörten Klang pflege, den Einzelreiz demnach versöhnlich und vergleichsweise eingängig halte. Ob ihr daraus im Sinne Adornos ein Strick zu drehen sei, wage ich allerdings zu bezweifeln. Mag sein, daß noch heute die schroffere, rauhere Dissonanz den Hörer gelegentlich aus der genüßlichen Ruhe des «Musik-Erlebens» aufzustören vermag. Mag sein, daß diesbezüglich die Werke in der «neuen Manier» den übrigen etwas voraus haben. Andererseits begeben sie sich ja eben dieses Vorteils, indem sie den aufgescheuchten Intellekt des Konzertbesuchers nun nicht in ihre Dienste einspannen, vielmehr nach wie vor an ihm Musik vollziehen, zu der er aus den oben angeführten Gründen, selbst wenn er wollte, aus eigenen Kräften nichts beitragen kann. Anders Henze. Sein Stück, dessen bi- und polytonalen akkordischen Bildungen übrigens durchaus nicht der Schärfe entbehren und jedenfalls ruhevolles Verweilen nur über kurze Strecken gestatten — sein Stück enthüllt seinen Sinn nur dem, der sehr präzis hinhört. Denn über das ganze Ballett spannt sich ein dicht gewobenes Netz von ständig variierten, ganz unkonventionell, ganz unpedantisch behandelten Bezügen. Da sind Leitfarben, die dem Reich der Tritonen, Nereiden und Nymphen zugehören — cembaloartig konzertierende Harfen, zum Klavierklang verhärtet oder in verschwebende, von Streicherflageolets getra-

gene Celestafiguren aufgelöst —, es von der diesseitigen Welt, der Umgebung des Fischers Palemon abheben. Da sind Leitmotive rhythmischer, melodischer, selbst formaler Natur: der Siciliano Beatrices; die von knirschenden Sekundreibungen geprägten Signale Tirrenios, des Fürsten der Elementargeister; die als Sinnbilder an Modelle des 18. und 19. Jahrhunderts gemahnenden Tanzsätze, aus denen Undine buchstäblich in das Dasein Palemons tritt, ihm «als eine Traumgestalt Botschaften von einer vergangenen, unwiederbringlichen Wirklichkeit» (Henze) zutragend. Da sind endlich Leitintervalle — die Teile um Undine beispielsweise entwickeln sich vorzüglich aus der Polarität von kleiner und großer Terz —, von denen aus sich denn das Werk in seiner Gesamtheit als die genau kontrollierte, strukturell mit bewundernswerter Sorgfalt abgestützte Verfächerung einer kompositorischen Zentralidee erschließt. Eine in glühenden Farben prangende Oper ohne Sänger, gewiß, doch ohne den ausfahrenden Gestus ähnlich gearteter Vorläufer, und beileibe nicht nur eine Folge einprägsamer, hübscher, «kulinarischer» Nummern; vielmehr wie jedes Meisterwerk Niederschlag einer Phantasie von unerschöpflicher Kraft und minutiös durchdachte Konstruktion in einem.

*

Unter Frederick Ashtons Händen ist die Mythe von Undine, dem Meermädchen, zur Geschichte von Palemon geworden; Palemon, dem Fischer, den die Sehnsucht nach Vollendung in den Tod trieb. Hans Werner

Henze, der einzige Lyriker und zugleich der bedeutendste Dramatiker unter den jungen Komponisten, hat sie in mediterranes Licht getaucht, den von allen zeitgebundenen Aspekten gereinigten Stoff in eine Musik umsetzend, die zeitlos ist insofern, als sie die Zeitprobleme überflügelt. Und mit großartiger Imagination aus dem Geiste dieser Musik erfunden war die Choreographie, die *Alan Carter* am 25. Januar 1959 im Münchner Prinzregenten-Theater einem gebannt schauenden und lauschenden Premierenpublikum vorgelegt hat; zeitlos auch sie, frei von kunstgewerblich zweideutigen Modernismen, ganz den klassischen Pas verpflichtet und dennoch unverbraucht und neu. Die Einheit von Szene und Orchester war vollkommen; *Fabius von Gugels*, des skurrilen Manieristen Bühnenbilder und Kostüme fügten sich ihr exakt ein. So gestaltete sich die vom Komponisten selber dirigierte deutsche Erstaufführung des prachtvoll reichhaltigen Balletts, nicht zuletzt natürlich auch dank der Mitwirkung so hervorragender Solisten wie Dulce Anaya (Undine), Heino Hallhuber (Tirrenio), Franz Baur (Palemon) und Inge Bertl (Beatrice), zu einem Ereignis von außerordentlichem Rang; sie leistete, was mit Fug von jeder Bearbeitung eines seiner symbolischen Verstreben zum Trotz «naiven» Vorwurfs zu verlangen wäre, was in Wahrheit aber kaum eine in den letzten Jahren geleistet hat: wie Undine dem Fischer Palemon überbrachte sie uns «Botschaften von einer vergangenen, unwiederbringlichen Wirklichkeit», gab sie uns die Bilder aus unserer Kindheit zurück.

Hansjörg Pauli

Die Salzburger Mozart-Woche 1959

Der große Erfolg der anlässlich des 200. Geburtstages von Mozart in Salzburg von der Internationalen Stiftung Mozarteum durchgeführten Festwoche veranlaßte diese Institution, alljährlich um den Geburtstag des Salzburger Genius eine Mozart-Woche zu veranstalten. Hierbei hat sich die Tendenz verstärkt, unbekannte Werke, vor allem auf dem Opernsektor, zur Aufführung zu bringen*.

Auch die Mozart-Festwoche 1959, deren Programm bereits den offiziellen Salzburger Festspielprogrammen im Sommer 1958 beigegeben hatte, ist im In- und Ausland größtem Interesse begegnet. Unter besonderer Berücksichtigung des Georg-Friedrich-Händel-Jahres (sein 200. Todestag jährt sich am 14. April) sowie des Joseph-Haydn-Gedenkjahres, dessen 150. Todestag auf den 31. Mai fällt, wurden Werke der genannten Komponisten in diese Mozart-Woche miteinbezogen, die am 18. Januar mit einem Konzert des Bayerischen Rundfunk-Orchesters unter Eugen Jochum eingeleitet wurde. Dieses Orchester ist in seiner heutigen Zusammensetzung das Ergebnis jahrelanger sorgfältiger Aufbauarbeit seines Chefdirigenten Prof. Eugen Jochum. Das Konzert wurde mit der mittleren jener drei Symphonien eröffnet, die Joseph Haydn 1788 für den Comte d'Ogny in Paris in Es-dur (Nr. 91) komponiert hatte. Das Orchester gestaltete diese formschöne Symphonie ebenso klangrein wie die von Mozart am 6. Dezember 1786 in Wien komponierte Symphonie in D-dur, KV. 504, die deshalb den Namen «Prager Symphonie» trägt, weil sie im Januar 1787 dort mit großem Erfolg von Mozart aufgeführt worden war. Zwischen diesen beiden Symphonien wurde die Serenade für Bläser, KV. 361, für 2 Oboen, 4 Klarinetten, 3 Fagotte und 4 Hörner (im Original 12 Blasinstrumente und Kontrabaß) von den her-

vorragenden Bläsern des Bayerischen Rundfunkorchesters zu Gehör gebracht.

Am 21. Januar gab der Mezzosopran der Wiener Staatsoper Ira Malaniuk ein Solistenkonzert mit Arien und Liedern von Händel, Mozart, Haydn, Schubert, Brahms, Barwinskyj und Richard Strauß. Das warme Timbre der Sängerin wurde ebenso dem dramatischen Vortrag der Arien wie jenem der Lieder voll gerecht. Ira Malaniuk wurde vom hervorragenden Erik Werba mit großer Einfühlung begleitet.

Im Kammerkonzert am 23. Januar hörte man das Wiener Konzerthaus-Quartett für das aus Krankheitsgründen zurückgetretene Barylli-Quartett mit den Mozart-Quartetten in d-moll, KV. 421, und in B-dur, KV. 458 (dem Jagd-Quartett) aus der Reihe der «dem teuren Freund Haydn gewidmeten» Quartette. Mozart hat sie unter dem Eindruck, den Haydns russische Streichquartette 1781 auf ihn gemacht hatten, 1784 in Wien geschrieben. Den Abschluß bildete Joseph Haydns Streichquartett op. 64/4 in G-dur aus dem Jahre 1790.

Am 24. und 26. Januar fanden im Landestheater die Operaufführungen des Opernstudios der Akademie «Mozarteum» statt. Zunächst wurde unter der künstlerischen Leitung Bernhard Paumgartners Händels um 1720 auf Schloß Cannons bei London (wo er sich auf Einladung des Herzogs von Chandos aufhielt) entstandenes weltliches Oratorium «Acis und Galatea» aufgeführt. Es ist die Geschichte von der schönen Meer-nixe Galatea, die aus Liebe zu einem Hirten dem Wasser entsteigt, aber von dem menschenfressenden Ungeheuer Polyphem zudringlich umworben wird. Als dieser abgewiesen wird, zerschmettert er mit einem Felsblock den Geliebten Acis, den Galatea in einen Brunnen verwandelt. Das Werk wurde in England sehr bekannt, während es in Deutschland und Österreich, selbst in Mozarts Instrumentierung, die unserer Auffüh-

* Siehe Märzheft 1958, S. 1073/1074.

rung zugrunde lag, weniger gespielt wurde. Neu kamen bei Mozart die Blasinstrumente hinzu, und zwar Fagotte, Klarinetten und Hörner, während Händel nur Oboen und gelegentlich die Flöte gebrauchte; bei den Ritornellen hat Mozart einiges gestrichen, im wesentlichen aber ist Händels Komposition unangetastet geblieben. Mozarts Retouchen ergaben, namentlich bei den Arien der Galatea, zauberhafte Mischklänge. Besondere Bedeutung kommt dem Chor zu (wofür Studenten des Oberlin College, die in Salzburg ihre Studien fortsetzen, eingesetzt wurden), der in unserer Aufführung als unbeteiligter Zuschauer, wie in den klassischen Tragödien, vom Orchesterraum aus das Geschehen kommentiert, das sich auf dem von dem Architekten Felix Cevela einem alten Stich nachgeahmten Schauplatz von Hellbrunn vor dem Fürsterzbischof und seinem Gefolge abspielte. Die jungen Künstler Maria Harvey (Galatea), Richard van Vrooman (Acis), David Bruce (Polyphem) und Alois Perl (Damon), zu denen auch das Ballett des Landestheaters unter der Choreographie seiner Ballettmeisterin Hanna Kammer zu zählen ist, wurden, dem barocken Stil des Werkes entsprechend, von Bernhard Paumgartner mit nur wenigen Bewegungen bedacht und konnten so wesentlich zum geschlossenen Gesamteindruck des Werkes beitragen.

Ganz anders geartet ist «Der Apotheker» Joseph Haydns, die dritte italienische Oper, die Haydn nach «Acide» und «La Canterina» (Die Sängerin) unter dem Titel «Lo Speciale» im Herbst 1768 aufgeführt hat. Zur Geschichte dieses Werkes soll erwähnt werden, daß es auf ein Libretto von Carlo Goldoni zurückgeht, das dieser für den Künstlerverein «Arkadien» im Jahre 1755 in Bologna geschrieben hatte. Eine letzte öffentliche Aufführung der Haydn-Oper in Österreich fand 1909 in der Hofoper statt, und zwar zusammen mit Metastasios «L'isola disabitata», mit Richard Mayr in der Titelrolle und Marie Gutheil-Schoder als Volpino. Damals hatte man als Bühnenrahmen eine Kopie des

Theaters von Esterházy verwendet, während hier als Schauplatz für diese Oper die Salzburger Hofapotheke gewählt wurde. Die zuerst dreiaktige Oper wurde in einen Akt zusammengezogen, wobei der von Haydn mit großer Liebe und sehr detailliert ausgearbeiteten Charakterisierung der einzelnen Partien nichts an Durchschlagskraft genommen wurde. Wir möchten besonders die Arien des Mengone und des Sempronio, die sehr weich gehaltene Sopranarie der Grilletta und die zwei Arien des Volpino, eine empfindungsvolle und eine mit türkischem Kolorit, hervorheben. Das Glanzstück der Oper ist aber ein Quartett mit den beiden Notaren, das «Così fan tutte»-Quintett bereits vorwegnehmend. Von den Blasinstrumenten werden Oboen, Hörner, Flöte und einmal Fagott verwendet; das in den früheren Opern eingebaute Englischhorn fehlt. Die bisher auf den Bühnen gebräuchliche Bearbeitung von Robert Hirschfeld wurde auf Grund eines intensiven Studiums der Originalpartitur erweitert, eine Arie neu aufgenommen, unter Weglassung einiger nicht Haydnscher Untermalungen und Zwischentakte, so daß dieses gefällige Werk den Freunden von Haydns Musik, wenn auch nicht in seiner ursprünglichen Form, so doch ohne fremde Bearbeitung, dargeboten werden konnte. Die Aufführung wurde von Rolf Maedel mit viel Temperament geleitet und hatte Elisabeth Schönauer (Grilletta), Eva Brinck (Volpino), Erich W. Zureck (Mengone) und nicht zuletzt Vladimir Smid-Kovar in der Titelrolle als ambitionierte Darsteller.

Am 25. Januar wurde in der Kollegienkirche Mozarts Missa brevis KV. 115, die im Frühjahr 1773 in Salzburg unter dem Eindruck der Studien an den Werken von Michael Haydn und Eberlin entstand und die von Bernhard Paumgartner ergänzt worden war, unter der Leitung von Joseph Meßner sowie unter Mitwirkung des Salzburger Domchores mit dem bewährten Franz Sauer an der Orgel aufgeführt. Am Abend desselben Tages fand im Großen Saal des Mozarteums das Orchesterkonzert des Mozarteum-

Orchesters unter der Leitung des Staatsoperkapellmeisters Heinrich Hollreiser statt. Das Konzert begann mit Händels feierlichem Concerto grosso Nr. 10 in d-moll aus dem Jahre 1739. Darauf folgte das Konzert für Fagott und Orchester in B-dur, KV. 191, von Mozart am 4. Juni 1774 in Salzburg komponiert, bei welchem Rudolf Klepac besonders klangschön das Solo blies. Den wirkungsvollen Abschluß des von Heinrich Hollreiser mit großem Können dirigierten Konzertes bildete die Symphonie Nr. 104 in D-dur, die letzte der sogenannten Londoner Symphonien (Nr. 102—104), die Joseph Haydn für die Opera Concerts 1795 komponiert hatte.

Am Morgen des 27. Januar fand eine Weihestunde in Mozarts Geburtshaus statt, wobei seine Violinsonate KV. 15, die der achtjährige Mozart im Herbst 1764 in London komponiert hatte, von jungen Studierenden des Mozarteums gespielt wurde. Die Schauspielschülerin Eike Konold las nach erklärenden Worten von Dr. Walter Hummel aus dem von ihm herausgegebenen Buch «Nannerl Mozarts Tagebuchblätter», die, vor kurzem erst aufgefunden, einen Einblick in die Salzburger Erlebnisse der Familie Mozart zulassen und daher nicht nur einen besonderen Reiz für jeden Mozart-Freund bilden, sondern auch neue Aufschlüsse über die Entstehung der Werke geben. Den Abschluß bildete das vom Salzburger Amandus-Trio gespielte Andante aus dem Trio KV. 496.

Das Orchesterkonzert der Camerata academica fand am Abend desselben Tages im Großen Saal des Mozarteums unter der Leitung Bernhard Paumgartners statt und brachte Joseph Haydns Symphonie Nr. 53 in D-dur, «L'Imperiale», um 1775 komponiert und nach 1777 revidiert und mit einem neuen Finale versehen, und das Klavierkonzert in G-dur, KV. 453, mit dem jungen Wiener Pianisten Alexander Jenner als erfolgreichem Solisten zur Aufführung. Im weiteren Programm standen das Divertimento in G-dur, op. 31, Nr. 1, aus der Reihe

der Six Divertissements, erschienen 1781 bei Artaria und die am 9. Juli 1779 in Salzburg komponierte Symphonie in B-dur, KV. 319, die ursprünglich nur drei Sätze hatte, während das Menuett vermutlich erst 1782 in Wien komponiert wurde. Auch dieses Konzert fand ein aufgeschlossenes Publikum; die letztgenannte Symphonie hinterließ einen besonders tiefen Eindruck.

Bei den Veranstaltungen der Mozart-Woche hatten sich wie in den Vorjahren junge Salzburger und Salzburgerinnen (vorwiegend Studenten) als Empfangskomitee bewährt.

Die Aufführung des Salzburger Landestheaters am 29. Januar von «Don Giovanni» stand unter einem guten Stern, weil das Mozarteum-Orchester unter dem auf Engagement gastierenden Zagreber Opernchef Mladen Basic ausgezeichnet musizierte. Der Wiener Regisseur Horst Kepka gliederte zwischen den Elementen der seria und buffa geschickt aus, und Wolfgang Vollhard baute ein gut durchdachtes Bühnenbild. In der Titelpartie hörte man Hans Otto Kloose aus Wuppertal, einen jungen und begabten Sängerdarsteller, dessen Leistung mit großem Beifall aufgenommen wurde. Diese Aufführung läßt auch für die zukünftige Gestaltung des Salzburger Opernrepertoires erfreuliche Hoffnungen zu.

So kann mit Recht behauptet werden, daß die Erwartungen, die in die Veranstaltungen der Mozart-Festwoche 1959 von der Internationalen Stiftung Mozarteum, aber auch von Stadt und Land Salzburg, nicht zuletzt in bezug auf die Intensivierung des Fremdenverkehrs in den Wintermonaten, gesetzt worden waren, voll erfüllt wurden, waren die Besucher der Aufführungen doch nicht nur aus Österreich und dem angrenzenden Bayern, sondern auch aus Westdeutschland, Belgien, Frankreich, Holland und der Schweiz nach Salzburg gekommen, um dem Genius Mozart an seinem 203. Geburtstag zu huldigen.

Géza Rech

Uraufführung von Paul Hindemiths «Pittsburgh Symphony»

Paul Hindemith widmete sein neues sinfonisches Werk der pennsylvanischen Industriestadt Pittsburgh und ihrem ausgezeichneten Orchester, das ihn um einen kompositorischen Beitrag zu den Festlichkeiten zum zweihundertjährigen Bestehen der Stadt ersucht hatte. Am 30. Januar fand unter Leitung des Komponisten die Uraufführung statt. Die neue Sinfonie Hindemiths ist ein dreisätziges Werk, das in zweien seiner Sätze auf pennsylvanisches Liedgut Bezug nimmt. Der zweite Satz des äußerst wirkungsvollen Opus stellt im wesentlichen Variationen über ein deutsch-pennsylvanisches Liebesliedchen dar, wobei die ungemeine Kunstfertigkeit, mit der der Meister der «Unterweisung im Tonsatz» das an sich unscheinbare Material

behandelt, sofort beeindruckt und begeistert. Der Finalsatz kontrastiert durch die Einführung eines spätern amerikanischen Liedes, «Pittsburgh is a great old town», das mit seinen vorausnehmenden Synkopen den Jazz ankündigt. Ebenso virtuos wie die Wahl der beiden Lieder erscheint in dem neuen Werk Hindemiths die Art der Abwandlung, die die Technik der Variation auf unerhörte Höhen führt.

Das neue Werk Hindemiths wurde in Pittsburgh begeistert aufgenommen; die erste europäische Aufführung scheint im Frühjahr in London stattzufinden.

Andres Briner

Museum Helveticum 1952–1958

Bis ins 19. Jahrhundert hat die klassische Altertumswissenschaft in der Schweiz ein ziemlich provinzielles Dasein geführt. Jeder Landesteil folgte der wissenschaftlichen Entwicklung in den gleichsprachigen Kulturzentren des Auslands; die Forschung kannte dank dem gemeineuropäischen Charakter ihres Gegenstandes kaum scharfe nationale Grenzen, und die wenigen bedeutenden Philologen, die die Schweiz hervorbrachte, fanden ihren Wirkungskreis im Ausland: der Berner Daniel Wyttenbach in Holland, der Basler Eduard Wölfflin in München, wie noch in diesem Jahrhundert der Zürcher Eduard Schwyzer in Berlin. Auch die mit dem beginnenden Nationalbewußtsein einsetzenden Versuche, eine eigene altertumswissenschaftliche Zeitschrift zu schaffen, schienen nach einer Reihe kurzlebiger Ansätze, die von J. H. Füßlis «Schweitzerschem Museum» (1783–1790) schließlich zum «Neuen schweizerischen Museum» (1861–1867)

führten, endgültig gescheitert. Erst in der Isolierung des zweiten Weltkrieges war dem mutigen Entschluß einiger Dozenten Erfolg beschieden: das seit 1944 im Verlag Benno Schwabe in Basel erscheinende *Museum Helveticum*, das schon in der Form seines Titels ein gemeinschweizerisches und zugleich übernationales Anliegen vertritt, hat sich allen pessimistischen Prognosen zum Trotz als lebenskräftig erwiesen. Es verdankt dies vor allem der Umsicht seiner Redaktoren (*Olof Gigon*, Bern, und *Fritz Webrli*, Zürich), die von Anfang an namhafte Mitarbeiter aller Länder zu gewinnen wußten und die ihm auch in der Fülle seither wieder erstandener und neugeschaffener Fachzeitschriften — wie man ohne helvetische Überheblichkeit feststellen darf — internationales Ansehen zu bewahren verstehen. Weit über die Hälfte seiner Bezüger sind heute ausländische Institutionen und Gelehrte, während sich seinerzeit der Basler Gräzist und Ratsherr

Wilhelm Vischer über das Eingehen des «Neuen schweizerischen Museums» u. a. damit tröstete, daß ohnehin «die darin gedruckten Aufsätze so wenig Verbreitung fanden¹».

Unverkennbar hat diese neue Verbindung mit der übernationalen Forschung der klassischen Altertumswissenschaft in der Schweiz einen kräftigen Impuls verliehen. Er wird deutlich, wenn man die letzten Jahrgänge etwa auf jene Disziplinen durchmustert, die durch ihre Neuentdeckungen heute über die Fachkreise hinaus Beachtung finden: Archäologie, Papyrologie und die mit der Entzifferung der kretischen Linearschrift B durch die Engländer Ventris und Chadwick 1953 begründete Mykenistik. Auf allen drei Gebieten haben in den letzten Jahren auch Schweizer Forscher mit Erfolg gearbeitet:

Von 1954 an nahm zum erstenmal eine schweizerische archäologische Mission, unterstützt vom Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, an Ausgrabungen teil. Im Rahmen der französischen Arbeiten in Syrien legte sie u. a. das Heiligtum des Balschamin in der Wüstenstadt Palmyra frei. Während der offizielle Grabungsbericht den französischen Veröffentlichungen vorbehalten ist, konnten zwei Mitglieder der Schweizer Equipe, *Paul Collart* (Genf) und *Christiane Dunant* (Nyon), einige Funde, die für diese am Schnittpunkt verschiedener Kulturen gelegene Handelsstadt besonders charakteristisch sind, im Museum Helveticum vorlegen, eine Votivstele des Skorpionengottes Shadrafa aus dem frühen 1. Jahrhundert n. Chr. und eine rund hundert Jahre jüngere griechische Karawaneninschrift (1956).

Die beiden Berichte sind dem Genfer Gräzisten *Victor Martin* zum 70. Geburtstag

¹ Brieflich an den trefflichen Aarauer Kantonsschulrektor Rudolf Rauchenstein, in: Eduard Vischer: Wilhelm Vischer (Studien zur Gesch. d. Wissensch. in Basel VI), Basel 1958, 112.

gewidmet. Sie stehen neben Beiträgen aus dem engeren Arbeitsgebiet des Jubilaren, der Papyrologie, die Martin als Nachfolger seines Lehrers Jules Nicole, des Begründers der Genfer Papyrussammlung, gepflegt und in den letzten Jahren zu hoher Anerkennung geführt hat. Es ist sein Verdienst, wenn 1952 der 7. internationale Papyrologenkongreß in Genf stattfand und die Referate über sein Rahmenthema «Die Originalität Ägyptens in der griechisch-römischen Welt» dem Museum Helveticum zur Veröffentlichung überließ; sie sind in einem umfänglichen Sonderheft des Jahrganges 1953 vereint. In andern sind einige der reichen literarischen Neufunde besprochen: von Martin selbst das aufsehenerregende Bruchstück einer hellenistischen Gygestragödie (1952), von *François Lasserre* (Lausanne) das bisher längste zusammenhängende Fragment des genialen Streiters Archilochos, den die Alten als Schöpfer und Vollender des Iambos ebenbürtig neben Homer, den Meister des Epos, stellten (1956). An papyrologischen Themen wird es auch den kommenden Jahrgängen nicht fehlen: Seit der Genfer Kongreß Martin Bodmer den Anstoß dazu gab, in seine Bibliothek der Weltliteratur Exemplare dieser ältesten Bücher Europas aufzunehmen, hat Martin in selbständigen Veröffentlichungen je einen wichtigen Papyrus der Ilias und des Johannesevangeliums aus der *Bibliotheca Bodmeriana* vorlegen können, und eben jetzt fügt er dazu den bedeutendsten literarischen Fund, den die letzten Jahrzehnte überhaupt gebracht haben, die erste bis auf unbedeutende Lücken vollständig erhaltene Komödie Menanders, des Schöpfers des Charakter- und Intrigenspiels, den im Jahre 316 v. Chr. aufgeführten *Dyskolos*, den *Schwierigen*. Er gibt darüber im Jahrgang 1958 erste Aufschlüsse. Daß auch in Schweizer Klöstern noch Funde zu machen sind, zeigt *P. Wolfgang Hafner*, der in den Handschriftenbeständen der Stiftsbibliothek Engelberg ein Blattfragment eines im 9. Jahrhundert in karolingischer Minuskel geschriebenen Codex von Ciceros Korrespondenz mit Atticus entdeckt

hat (1955). Es stellt den ältesten Textzeugen jener Briefsammlung dar, deren Entdeckung 1345 Petrarca ebenso begeisterte wie enttäuschte.

Beiträge zur Deutung der kretischen Silbenschrift liefert der erfolgreiche Basler Mitarbeiter im internationalen Entziffererteam, *Hugo Müblestein* (1955 und 1958), und *Ernst Risch* (Zürich) zieht aus den neuen Sprachdenkmälern, die über ein halbes Jahrtausend älter sind als Homer, umsichtig Folgerungen für die Geschichte und Gliederung der griechischen Dialekte (1955).

Eine erfreuliche Bereicherung in den traditionellen Disziplinen bedeutet es, daß die Herausgeber seit 1952 begonnen haben, «Beiträge aus der Thesaurus-Arbeit» zu veröffentlichen, wie es von 1934—1943 der *Philologus* getan hatte. Der Münchner *Thesaurus linguae Latinae* war ja von jeher mit der Schweiz verbunden: Eduard Wölfflin hatte ihn 1908 begründet, und in den schwierigen Nachkriegsjahren nach 1945 haben ihn Heinz Haffter (Winterthur) als Generalredaktor und Manu Leumann (Zürich) als Präsident der internationalen Aufsichtskommission betreut. Die Mitarbeiter, unter denen in der Regel ein bis zwei Schweizer Stipendiaten sind, legen nun in zwangloser Folge wortgeschichtliche, etymologische und interpretatorische Ergebnisse ihrer Arbeit vor.

Abgesehen von der Sprachwissenschaft liegt das Hauptgewicht der Forschung, soweit sie sich im Museum Helveticum spiegelt, auf den Gebieten der griechischen und lateinischen Poesie und bildenden Kunst, der Philosophie und der römischen Geschichte. Es würde zu weit führen, hier auch nur die wichtigsten der zahlreichen Einzeluntersuchungen zu nennen. Was daran auffällt, ist eine gewisse Verschiebung von den klassischen Werken auf die frühen und nachklassischen Epochen. In der Dichtung von Homer und dem Drama auf die Kunstformen des Hellenismus, wo etwa *Mario Puelma* (Freiburg) die Vorbilder der Elegiendichtung in Alexandrien aufweist (1954), *Kurt Latte* (Göttingen) den Demeterhymnus des Philo-

kos (1954) und *Hermann Fränkel* (Freiburg i. Br.) in feinsinniger Interpretation das Argonautenepos des Apollonios (1957) neu erschließen. Im römischen Bereich erhellt *Heinz Haffter* die künstlerische Eigenart von Terenz (1953) und von Lucan (1957), dem Vor- und dem Nachklassiker, und *Jean Bayet* (Paris) Lukrezens Verhältnis zum griechischen Denken (1954).

Auch in der Philosophie haben sich die Gewichte etwas verschoben. Aristoteles ist ins Zentrum der Bemühungen gerückt: *Willy Theiler* (Bern) erklärt Entstehung und Schichtung von *Politik* (1952) und *Metaphysik* (1958), *Olof Gigon* untersucht in eindringenden Analysen die Probleme um die Schrift *Vom Himmel* (1952) und um die antiken Aristoteles-Biographien (1958), während *Ernst Koller* (Solothurn) den Sinn von Muße und musischer Paideia in Aristoteles' politischem Erziehungsprogramm vom Hintergrund der Forderungen Platons abhebt (1956) und *Fritz Wehrli*, ausgehend von Aristoteles, den Begriff des Schöpferischen in der frühen Kunsttheorie klärt (1957).

Ebenso gelten die Beiträge zur römischen Geschichte mehr den Ursprüngen und der Spätzeit: *Ernst Meyer* (Zürich) erörtert das Anfangsjahr der römischen Republik (1952) und löst das alte Problem von Hannibals Alpenübergang, indem er überzeugend den Col du Clapier südlich vom Mont Cenis als den von Hannibal benützten Paß erweist (1958). In denselben Bereich führt *Denis van Berchems* (Basel) Untersuchung über die Rolle der Alpenpässe im keltischen Wallis (1956), während *Jean Béranger* (Lausanne) das Weiterleben republikanischer Wahlformen unter dem Prinzipat verfolgt (1957).

Doch kommen daneben auch die klassischen Werke und Epochen zu Wort. Hervorgehoben seien daraus nur die knappen Miscellen *Peter Von der Mühlis* (Basel) zur griechischen Literatur, besonders zu Pindars Epinikien, die Frucht lebenslanger Vertrautheit mit diesen Gebilden höchster Kunst (1954/1957/1958) und — aus dem Festheft zu Von der Mühlis 70. Geburtstag (1955) — im

lateinischen Bereich ein in Methode wie Ergebnis gleichermaßen bedeutender Aufsatz *Karl Meulis* (Basel): Ausgehend von einer Äußerung Vergils in den *Georgica* (2, 380 ff.) erweist er in fruchtbarer Verbindung philologischer Akribie mit umfassendem volkskundlich - religionsgeschichtlichem Wissen und souveräner Kenntnis der monumentalen Überlieferung das Larenfest der Compitalia und die Saturnalien mit ihrer bekannten Narrenfreiheit, die beide um Mittwinter gefeiert wurden, als Maskenfeste der Totengeister und macht verständlich, wie der gelehrte Varro, dem Vergil folgt, in den maskierten Compitalia eine Vorstufe des einheimischen italischen Bühnenspiels sehen und sie mit den von hellenistischen Philologen erschlossenen Frühformen des attischen Dramas in Parallele setzen konnte.

Dem Seelenglauben gilt auch der archäologische Beitrag, den *Arnold von Salis* (Zürich) unter dem Titel «Antiker Bestattungsbrauch» als eine seiner letzten Arbeiten

(1957) Ernst Howald zum 70. Geburtstag widmete. Er geht, wie Meulis Aufsatz reich illustriert, von griechischen Vasen klassischer Zeit aus und stellt sich damit zu den schönen Deutungen, die *Karl Schefold* (Basel) dem attischen Grabrelief (1952) und dem klassischen Tempel (1957) gegeben hat. Alle dienen der bei aller Spezialisierung und Verfeinerung der Methoden unveränderten Aufgabe der Altertumswissenschaft, die großen Werke Griechenlands und Roms jeder Generation neu zu erhellen. Sie gewinnt heute in der Schweiz, deren Kulturboden römisch und deren Nationalsprache das Latein ist, erhöhte Bedeutung gegenüber den Versuchen eines einseitig technischen Denkens, durch unzeitgemäße Schulreformen den künftigen Akademikergenerationen den unmittelbaren Zugang zu diesem gemeinsamen Wurzelgrund zu verengen.

Felix Heinemann