

Wiener Festwochen 1962

von Franz Willnauer



Links: Der historische Vorhang
im Theater an der Wien
Unten: Die feierliche Eröffnung

„Ungeachtet ihres betörenden, ja verschwenderischen Glanzes sind die Wiener Festwochen in ihrer jetzigen Form nicht unbedingt sympathisch. Eine Gigantomanie, eine Aufbauschung, eine Völlerei in ästhetischen Genüssen hat da Platz gegriffen, die im tiefsten das Gegenteil dessen sind, was sie sein möchten: Kultur. Was da tagtäglich abends und noch dazu nachmittags und vormittags vor sich geht, tritt sich in seiner Erlesenheit selber auf die Zehen. Als Schein der Konkurrenz am Standard wird dann über die Lächerlichkeit diskutiert, wer noch behender auf der E-Saite herumturnt, wer noch schwelgerischer sich auf sinfonische Bravour versteht, wer noch inbrünstiger das hohe C in die Arena zu schleudern vermag. Wenn Qualität mit dem Glück der Zahl multipliziert wird wie in diesen überfüllten, jeglichen Vergleiches spottenden Kulturwochen in Wien, wird das Fest zum Sinnenkitzel. Nicht wenige der Besonneneneren unter den Wiener Musikfreunden schütteln die Köpfe und gestehen ein, sie hätten genug zu tun, wollten sie ein Drittel des Angebots in angemessener Ruhe verdauen.“

Daß diese massive Unmuts-Außerung in einer österreichischen Provinzzeitung abgedruckt wurde, also gleichzeitig vom Neid der im Hinterland Darbenden auf die in der Hauptstadt Tafelnden kündet, verschlägt nichts. Im Gegenteil: das Unbehagen an der gegenwärtigen Opulenz der Wiener Festwochen hat sich, wie man sieht, schon über das ganze Land verbreitet. Mäßigung heißt also die Parole für das nächste Jahr. Die diesjährige Veranstaltung — wahrscheinlich das aufwendigste, glanzvollste und ereignisreichste Fest, das jemals auf dem Erdenrund abgehalten worden ist — kann einfach nicht mehr überboten werden; das beweist allein schon die Statistik: An 29 Tagen fanden 83 Konzerte statt, die von rund 100 000 Personen besucht wurden; die Theater boten 366 Aufführungen (davon acht Premieren), in denen 284 000 Besucher gezählt wurden; in den 50 Ausstellungen fanden sich insgesamt 290 000 Interessenten ein. Stolz über die kulturelle Leistungsfähigkeit Wiens und Sorge über den Massenausverkauf der Festlichkeit halten sich also die Waage. Zweifellos war es keine leichte Aufgabe für den Festwochenintendanten Dr. Egon Hilbert, die von den einzelnen kulturellen Institutionen angebotenen Beiträge zu koordinieren und zu gliedern und überdies noch die von ihnen vernachlässigten Kunstbezirke durch

Eigenveranstaltungen gleichfalls festlich zu repräsentieren. Daß die musikalischen Darbietungen — und nur diese sollen uns hier beschäftigen — beide Seiten des spezifischen Bildes der Wiener Kunsteinstellung (die sich zutiefst der ruhmreichen Tradition verhaftet fühlt, dennoch aber bedeutende zukunftsweisende Kräfte besitzt) getreulich widerspiegeln, ist allein Hilberts Verdienst. Denn die Gesellschaft der Musikfreunde, die diesmal die Hauptlast des Festes zu tragen hatte und damit gleichzeitig das Jubiläum ihres 150jährigen Bestehens feierte, hatte ihr Festprogramm ganz auf die Vergangenheit ausgerichtet.

Nicht die „Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“ — eine höchst lebendige Aufgabe also, die mit diesen Worten



schon in den Gründungsstatuten von 1812 verankert ist — war das Ziel des Jubiläumfestes, nicht die Meisterwerke unseres Jahrhunderts also oder gar Kompositionsaufträge erklängen in den 47 Festkonzerten, sondern die Standardwerke aus dem hundertmal abgeschrittenen Umkreis der Klassik und Romantik, die Werke jener großen Komponisten also, denen der „Musikverein“ und damit das Wiener Musikleben seine einzigartige Tradition verdankt — von der man noch heute zehrt, ohne für neue Traditionen die Voraussetzungen zu schaffen. (Dennoch verdient zumindest die organisatorische Leistung, die der Musikverein — dank der souveränen Disposition seines Generalsekretärs Prof. Rudolf Gamsjäger — mit der Abwicklung dieses Monsterfestes vollbracht hat, höchste Bewunderung.)

Nicht wagemutiger Einsatz für das Neue (wie er etwa die Berliner Festwochen kennzeichnet), sondern möglichst vollkommene Wiedergabe des Althergebrachten ist die eingestandene Zielsetzung der Wiener Festwochen. Ihr diene in diesem Jahr ein Aufgebot der besten Ensembles und Interpreten, wie es international nicht gedacht werden kann. In unmittelbarer Aufeinanderfolge gastierten nicht weniger als sechs ausländische Spitzenorchester im Großen Musikvereinssaal, davon waren die „Cappella Coloniensis“ und das „Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo“ zum ersten Male in Wien. Während man aber die stilistische Authentizität des vom Westdeutschen Rundfunk erhaltenen Barockorchesters hierzulande wenigstens dem Hörensagen nach schon kannte, war die Akkuratess, mit der Louis Frémaux und das Monte-Carlo-Orchester die Tugenden der französischen Orchesterschule den Wienern servierte, ein unerwartetes (und um so stürmischer beklatschtes) Ereignis.

Eine Woche lang bestimmte das „Philharmonia Orchestra of London“ Gesicht und Niveau des Wiener Musiklebens: Es absolvierte, außer einem Beethoven- und einem Johann-Strauß-Konzert, einen ganzen Brahms-Zyklus und gab dabei unter dem Dirigentenstab von Josef Krips alle Wunder seiner Klangkultur preis. Danach begann ein wahres Defilee nationaler Musiktemperamente: Das Concertgebouw-Orkest Amsterdam erwies holländische Gediegenheit sowohl unter Bernard Haitink wie unter Eugen Jochum und fühlte sich nur durch Pierre Monteux, bei Berlioz „Phantastischer“, in seinen gallischen Wesenselementen angesprochen — in jener Mischung von klanglicher Delikatess und federnder Rasanzt, die Ernest Ansermet im Orchestre de la Suisse Romande bei Strawinskys „Feuervogel“, Suite sowie Debussys „Ibéria“ und „La Mer“ spontan freizulegen wußte. Mit deutscher Gründlichkeit wiederum gingen die Berliner Philharmoniker ans Werk, die sich unter Herbert von Karajans unnachgiebiger Hand zwei Programme — darunter Strawinskys prächtige Symphonie in C und die grandios gesteigerte „Daphnis und Chloé“-Suite Ravels — mit höchster Energie (am heißesten Tag des Festes) erarbeiteten und eine ihrer Kraftleistung entsprechende Begeisterung auslösten.

Die Nationalcharaktere des Ostens waren zweifach vertreten: die positiven (Härte unter Wahrung der Eleganz) beim Orchester der Warschauer Philharmonie, das sich unter Witold Rowickis intensiver Leitung der

domestizierten Primitivität von Schostakowitschs Fünfter ebenso rückhaltlos hingab wie es die fabelhafte Sopranistin Stefania Woytowicz in Brittens (kurios danebenkomponierten) Rimbaud-Gesängen „Les Illuminations“ dezent begleitete; negative dagegen beim Moskauer Kammerorchester, das mit seinem frappten, aber maschinellen Piano-Spiel zwar unerhörten Drill offenbarte, ebenso deutlich jedoch auch seine nur oberflächliche Beziehung zur klassischen und vorklassischen Musik des Westens.

Nicht wenige Feste innerhalb des Festes ereigneten sich auf den weißen und schwarzen Tasten des Konzertflügels (wobei, erstaunlicherweise, fast alle Pianisten den in Wien üblichen Bösendorfer mit dem Steinway vertauschten). Zunächst trat Wilhelm Backhaus vor das Publikum: So ehrwürdig uns seine Musikerpersönlichkeit geworden ist, so wenig gestattet er uns, sie zum erstarren



Sviatoslav Richter

Monument zu erheben. Mit faszinierender Elastizität, einer in nichts getriebenen Technik und der nur dem Alter erreichbaren spirituellen Ausgewogenheit interpretiert er Musik von ihrem Inbegriff her, in dem „Geist“ und „Erlebnis“ zur restlosen Deckung kommen. So gerieten die beiden Brahms-Klavierkonzerte, die Backhaus mit den Londoner Philharmonikern unter Krips spielte, zu Mustern klassisch-romantischer Stilleinheit, innig erfüllt im Detail, souverän disponiert in der Großform.

Danach die Sensation der Veranstaltung: Sviatoslav Richter, mit ungeheurer Spannung erwartet und, an der Erwartung gemessen, gelinde enttäuschend. Richter ist ein Mann von unerhörter pianistischer Bravour; er besitzt eine phänomenale Geläufigkeit und eine Anschlagkultur, die zwar jede feinste Nuancierung erlauben würde, meist aber dazu dient, die dynamischen Extreme — das fast unhörbare Piano und das fast unerträgliche Fortissimo — zu artikulieren. Richter absolvierte ein staunenswert unkonventionelles Solo-Programm: Schumanns g-moll-Sonate und „Faschingsschwank aus Wien“, Chopins Polonaise-Fantasie, Debussys „Estampes“ und die frühexpressionistische Fünfte Sonate Skrjabin. Von intellektueller Gestaltung war sein Spiel dabei kaum getragen; er verkörpert eher einen Virtuosen-typ, der in der westlichen Tradition seit Liszt und Rubinstein ausgestorben scheint: den Rubatospieler, dem „Form“ zumindest

ein Geheimnis, wenn nicht ein lästiges Übel ist.

Auf andere Art zwiespältig war der Eindruck, den der andere Topstar des Festes, Van Cliburn, mit der Interpretation von Beethovens Fünfter Klavierkonzert hinterließ. Wohl frappierte die technische Souveränität und Gelassenheit, mit welcher der blutjunge, jedoch sympathisch verinnerlichte (oder gar scheue?) Künstler seinen Part bewältigte, doch legte die kühle Selbstsicherheit im Gestalten und die auffallende Gleichgültigkeit um das orchestrale Geschehen die Vermutung nahe, daß es mit Cliburns eigentlicher „Musikalität“ noch nicht allzuweit her sei.

So wurde zum Höhepunkt der pianistischen Darbietungen wohl jener Abend, an dem Alfred Brendel Beethoven-Sonaten (u. a. As-Dur op. 26, E-Dur op. 109, „Waldstein-sonate“) spielte. Brendel, zweifellos der eigenwilligste und bedeutendste Künstler der jungen Wiener Pianistengilde, machte nämlich hinter der gewaltigen sinfonischen Auseinandersetzung der klassischen Sonate zugleich das strukturelle Geschehen dieser Musik transparent. Beethoven erklingt unter seinen Händen, als hätte er die kompositorischen Erfahrungen unserer jüngsten Komponisten vorausgeahnt. Brendel teilt den Klaviersatz nicht in Führungsstimme und Baßbegleitung, sondern in kohärente Klangflächen, er ordnet rhythmische Verläufe nicht simpel nach dem Metrum, sondern nach dessen Proportionen, er gestaltet die Form nicht nach der Themenabfolge, sondern nach Dichtegraden und Strukturwerten. Wie Brendel, bei aller Wahrung des „klassischen“ Maßes, geradezu aufgrund „moderner“ Verfahrensweisen des Beethovenischen Komponierens hörbar machte, das verdient als pianistische wie als geistige Leistung gleich hohe Bewunderung. Es lieferte zugleich die tröstliche Erkenntnis, daß zwischen dem jeweils letzten Stand des Komponierens und dem Bewußtseins-Niveau der Interpretation ein tieferer Zusammenhang besteht, mag er von den Routiniers und Virtuosen unserer Konzertsäle auch noch so oft geleugnet werden.

Das zweite Zentrum des Festwochen-Geschehens (neben dem Jubiläumfest des Musikvereins) war die Wiedereröffnung des traditionsreichen „Theaters an der Wien“, das dank Dr. Hilberts Initiative vor dem Abbruch bewahrt blieb und nach siebenjähriger Sperre und umfangreichen Erneuerungsarbeiten wieder spielfähig gemacht wurde. Das Haus, in dem sich 150 Jahre lang Wiener — nein: europäische Theatergeschichte ereignete, ist nun in den Besitz der Stadt Wien übergegangen und wurde mit einem Kostenaufwand von rund 15 Millionen DM renoviert und in seinen technischen Anlagen (wenn auch nicht in seiner Bequemlichkeit) entscheidend verbessert. Diese gewaltige Summe erscheint durchaus gerechtfertigt, wenn man bedenkt, welch kultureller Wert damit erhalten werden konnte. Im Theater an der Wien erlebte 1805, vier Jahre nach seiner Eröffnung, Beethovens „Fidelio“ seine Uraufführung, hier wurden Kleists „Käthchen von Heilbronn“, Grillparzers „Ahnfrau“ und Schuberts „Rosamunde“ zum ersten Male gespielt, hier brachte Johann Nestroy seine berühmtesten Possen heraus, hier erklang zum ersten Male die unsterbliche „Fledermaus“. Daß dieses wunderbar intime und akustisch hervorragende Haus nun den Wienern wiedergeschenkt ist, kann

der Gemeinde Wien nicht genug gedankt werden. Allerdings bleibt nun zu hoffen, daß die Stadtverwaltung in ihrem mazenatischen Impuls nicht erlahmen, sondern das Theater niveauvoll und weltoffen, traditionsbewußt und gegenwartsmutig, kurz: auf seine ruhmreiche Vergangenheit und nicht auf ihren geschäftlichen Vorteil bedacht, weiterführen wird.

Mit Mozarts „Zauberflöte“ wurde da ein verheißungsvoller Anfang einer möglichen Zusammenarbeit zwischen der Stadt Wien (als vermietende Betriebsgesellschaft) und der Wiener Staatsoper (als gastierendem Eigenveranstalter) gemacht. Wie man hört, wird die Staatsoper auch künftighin ihr Gastrecht nützen und an sechzig Abenden pro Saison mit den intimen Werken ihres Repertoires in das Theater an der Wien übersiedeln. Daß die materiell kargen, aber künstlerisch so ergiebigen Jahre von 1945 bis 1955, da die Wiener Oper dort ihr Notquartier aufgeschlagen hatte, eine Fortsetzung finden möchten, ist aufs innigste zu wünschen, obwohl die Eröffnungspremiere selbst nicht eben glücklich ausgefallen ist. Am besten kam der Bühnenbildner Günther Schneider-Siemssen mit der Vielschichtigkeit der „Zauberflöte“ zu Rande: Das ganze Spiel in das Spannungsfeld zwischen phantastisch verfremdeter Romantik und traditionsbezüglichem Barock zu stellen, war eine eigenständig-neue und doch stilistisch vertretbare Idee. Schade nur, daß sich der Münchner Gastregisseur Rudolf Hartmann in der Spielführung auf konventionelle Arrangements beschränkte und daß Herbert von Karajan den Philharmonikern nur hochpolierte Glätte, nicht aber den süßen Duft des Wunderwerks aus Mysterium und Kasperliade entlockte. Auf der Bühne agierten so langbewährte Kräfte wie Wilma Lipp (Pamina), Erich Kunz (Papageno) und Gottlob Frick (Sarastro), dazu Nicolai Gedda (Tamino), Graziella Sciutti (Papageno) und Ingeborg Hallstein (Königin der Nacht).

Alban Bergs Oper „Lulu“ wurde zur ersten musiktheatralischen Erfüllung im altneuen Theater an der Wien: nicht nur Abtragung einer 25 Jahre alten Ehrenschild am Kom-



Alfred Brendel

ponisten, nicht nur der absolute Höhepunkt der diesjährigen Festwochen, sondern ein Markstein in der Bemühung Wiens um das moderne Operntheater überhaupt. Wieder waren, wie 1951 bei der Salzburger Rehabilitierung des „Wozzeck“, Dr. Hilbert (als unbeirrbarer Initiator) und Dr. Karl Böhm (als einsatzfreudiger Dirigent) gemeinsam am Werk, und es ist durchaus denkbar, daß die von ihnen geschaffene „Lulu“-Aufführung auch diesem ungleich schwierigeren Werk zum Durchbruch verhilft, nachdem die bisherigen Bühnenaufführungen an den Fingern einer Hand heranzählen sind. Die Problematik des Stoffes zu behandeln und die Besonderheit seiner Umsetzung in eine unerhört komplexe, zugleich jedoch völlig „stimmige“ Zwölftonpartitur zu analysieren, fehlt hier der Platz. Es genüge das Bekenntnis, daß Alban Berg damit eine der faszinierendsten, in ihrem verzehrenden Ausdruck wie in ihrem geistigen Tiefgang überzeugendsten, durchaus im herkömmlichen Sinne „schönsten“ Musiken geschrieben hat, die auf dem Boden der „Wiener Schule“ entstanden sind.

Das Wiener Publikum bekundete seine Zustimmung zu Werk und Wiedergabe ebenso spontan wie stürmisch: Die fünf Aufführungen waren über Nacht ausverkauft, und die Ovationen, die am Ende der festlichen Premiere den Mitwirkenden dargebracht wurden, dauerten zwanzig Minuten lang. Dieser Begeisterungsturm galt, völlig zu Recht, zunächst dem Dirigenten und der Trägerin der Titelrolle. Evelyn Lear als Lulu war ein Elementarereignis: Von faszinierender Sinnlichkeit, gleich glaubwürdig in der raffinierten Verführung wie in der kindlichen Unschuld, ist sie das Verhängnis Weib, das seine Wonnen nur als vernichtende Grausamkeiten spenden kann; dazu sang sie ihren exorbitant schwierigen Part mit spielerischer Leichtigkeit und traf auch den von Berg verlangten Sprechgesang bravourös. Gleich neben ihr muß Paul Schöffler genannt werden, der aus dem widerlichen Philister Dr. Schön ein ergreifend tragisches Mannesschicksal formte. Erstaunlich intensiv Rudolf Schöck als Alwa, hervorragend in den kleineren Rollen Gisela Litz (Geschwitz), Margarete Ast (Gymnasiast), Hans Braun (Rodrigo) und Kurt Equiluz (Maler). Der Garant der musikalischen Erfüllung wirkte am Dirigentenpult: Karl Böhm legte die expressiven Kräfte der Partitur mit überwältigender Intensität und zugleich ihre Strukturwerte in souveräner Gliederung frei. Daß bei allem Dahinströmen des glühenden, aus den Quellen von Romantik und Jugendstil gespeisten Melos die Deutlichkeit des bald gesungenen, bald gesprochenen Textes voll erhalten blieb, nötigt Bewunderung ebenso für Böhm's Klangsinne wie für die Akustik des Theaters ab. Daß die Wiener Symphoniker (erstmal in Wien als Opernorchester fungierend) den Instrumentalpart mit höchster technischer Sicherheit bewältigten, ist nicht zuletzt auch ein Verdienst Ernst Märzendorfers, der den größten Teil der Probenvorbereitung für Böhm übernommen hatte.

Von den mannigfachen Möglichkeiten, die „Lulu“ zu inszenieren, wählte der junge Wiener Schauspielregisseur Otto Schenk die ihm am meisten gemäße: Er inszenierte Wedekind, nicht Berg. Das besagt, daß er auf restlose schauspielerische Glaubwürdigkeit und (wie wohltuend!) auf völlige sprachliche Deutlichkeit achtete, von Bergs Musik aber nur den theatralischen Gestus szenisch nachzeichnete, nicht deren absolute Formen. Seine Regie vermied klug die grellen Effekte der Kolportage, erreichte jedoch auch nicht die Höhen des Symboldramas. So sah man ein musikalisches Sittenstück aus den Zwanzigerjahren, nicht das zeitlose Operndokument des Mitleids mit der Kreatur, der Verherrlichung des Eros. Die Bühnenbilder zu den einzelnen Szenen gerieten im Stil und in der Gelungenheit nicht ganz gleichmäßig; sie sind den Wienern dennoch ein kostbares Vermächtnis, denn die Entwürfe dazu stellen die letzte Arbeit des inzwischen verstorbenen Caspar Neher dar. Mit dieser „Lulu“-Inszenierung (um die sich die zyklische Aufführung fast aller Konzertwerke Alban Bergs gruppierte) hat Festwochenintendant Dr. Hilbert jedenfalls seinen größten Sieg errungen; es ist heute schon so gut wie sicher, daß die Inszenierung bei den nächstjährigen Festwochen wieder gezeigt werden wird — und damit steht wenigstens schon ein Programmpunkt fest, der im Juni 1963 eine Reise nach Wien lohnen wird.

Evelyn Lear und Paul Schöffler in Alban Bergs „LULU“

