

# FAST ZUVIEL DES GUTEN

## Bilanz der Wiener Festwochen 1961

von  
Franz Willnauer

Seit Dr. Egon Hilbert zum Intendanten der Wiener Festwochen bestellt worden ist, hat sich diese Veranstaltung, die Österreichs Bundeshauptstadt seit elf Jahren alljährlich im Juni durchführt, entwickelt und gewandelt. In früheren Jahren lag das Schwergewicht stets bei den Aufführungen klassisch-romantischer Musik, denen Interpreten von Weltruf besonderen Glanz verliehen; die Wiener Theater dagegen hatten nur mit ihrem üblichen Jahresrepertoire, vermehrt um wenige Premieren, einen Anteil daran, und die Ausstellungstadt Wien schlief auch während des Festes ihren gewohnten Dornröschenschlaf. Da hat Hilbert gründlich Remedur geschaffen. Das Musikleben erhielt durch die Aufführung markanter Werke unseres Jahrhunderts — vorab natürlich aus dem Kreis der „Wiener Schule“ — neue Akzente; Schauspiel- und Musikbühnen wurden dazu angehalten, ihre Premieren einer jeweils neuformulierten, gemeinsamen Idee zu unterstellen; und selbst die Bildende Kunst fand, unterstützt durch retrospektive Großausstellungen des Lebenswerkes von Munch, Van Gogh, Gauguin und Cézanne, plötzlich aufnahmewillige Galerien und Museen sowie ein schauhungriges Publikum.

In diesem Jahr hat Festwochenintendant Hilbert sogar zuviel des Guten getan und erlaubt. In den vier Wochen zwischen 27. Mai und 25. Juni fanden, soweit erfassbar, 75 Konzerte und 15 Theaterpremieren, 5 ausländische Gastspiele und 20 Kunstausstellungen statt. Vier Wochen lang hatten die Museen die Spenderhosen an, vier Wochen lang hetzten Einheimische und Ausländer von einem Ereignis zum anderen. Vom Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) bis zu den populären Sing- und Tanzabenden der einzelnen Wiener Gemeindebezirke, vom Kongreß des Internationalen Theaterinstituts der UNESCO bis zu den Gastronomischen Wochen reichte die Fülle des Gebotenen. Aus der Demokratie des Kulinarischen, die Hilbert mit seinem Wahlspruch „Die Wiener Festwochen sind für alle da!“ verwirklicht wollte, war eine Diktatur des Zugkräftigen

geworden, der sich Wiener und Fremde, Publikum und Kritiker schließlich nur mehr willenlos fügten. Die ganze Vielfalt der musikalischen Veranstaltungen auch nur zu nennen, ist unmöglich; so bleibt nur der andere Weg, unter Vernachlässigung selbst wichtiger Ereignisse wenigstens die Höhepunkte dieser vier festlichen, allzu festlichen Wochen nachzuzeichnen.

Die Hauptlast der Festwochenkonzerte trug in diesem Jahr die Wiener Konzerthausgesellschaft, die damit zugleich ihr 10. Internationales Musikfest veranstaltete. In den Rahmen dieser Veranstaltung war auch das 35. Weltmusikfest der IGNM gestellt, das mit seiner anspruchsvollen Überschau über die jüngsten Strömungen der Musik der recht konturlosen Masse des Gefälligen ein Profil von gegenwartsbezogener und also sinnvoller Festlichkeit verlieh. Seiner Zielsetzung entsprechend weist das IGNM-Fest in die Zukunft, wahrte aber zugleich die Tradition der Neuen Musik. Mit Aufführungen Weberns und Bartóks wurden die Brücken zur Vergangenheit geschlagen: Während Bartók (Tanz-Suite, 2. Violinkonzert und Concerto) in der Interpretation Ferenc Fricsays, Yehudi Menuhins und des Berliner Radio-Symphonieorchesters in ungebrochener Vitalität erstand, sah das Werk Weberns (die drei Kantaten und die Orchesterwerke op. 1, 6 und 30) nicht seinen ganzen verbindlichen Anspruch erfüllen.

Die Brücken zur Zukunft dagegen schlug ein Dutzend junger Komponisten, von denen die meisten in den beiden Kammermusikabenden des IGNM-Festes zu Wort kamen. Sie alle sind dem Zauber der Klangfarbe verfallen. Wie sich an einer von Norwegen bis Japan reichenden Werkreihe zeigte, legt es die jüngste Musik wieder darauf an, dem Hörer zu gefallen. Die zwanghafte Starre der seriellen Musik hat sich gelockert, die Reize des oft exotischen Instrumentariums werden auskosten. Was Boulez und Nono ihrem eigenen Schaffen an Ausdruckswerten mühsam dazugewonnen haben, wird nun von einer internationalen Komponistengarde mit leichter Hand übernommen, oft auch schlankweg nachgeahmt. Selbst die Ideen von Außenseitern der modernen Musik wurden aufgegriffen: So schloß der Italiener Franco Donatoni mit seinen (von Piffen gefolgt) „Strophes“ direkt an Edgard Varèse an, während sich Egipto Macchi für seine „Composizione 3“ der Vierteltonmusik Alois Hábas erinnerte.

Die beiden Hauptwerke des IGNM-Festes, die beide auch stürmisch bejubelt wurden, waren des Polen Krzysztof Penderecki Chorwerk „Dimensionen der Zeit und der Stille“, in dem das Spektrum der menschlichen Stimme höchst wirkungsvoll mit den Spektren des Instrumentalklanges kombiniert wird, und des Österreichers Friedrich Cerha „Relazioni fragili“ für Cembalo und Kammerorchester. Mit diesem apart klingenden, in den Strukturen prächtig ausgehörten Stück ist Cerha in die erste Reihe der jungen Komponisten aufgerückt; als Dirigent und Leiter des Ensembles „Die Reihe“ hat er überdies — zusammen mit den trefflichen Solisten Marie-Therese Escribano (Sopran), Ivan Eröd (Klavier) und Gertraud Cerha (Cembalo) — entscheidenden Anteil am Gelingen des Wiener Weltmusikfestes.

Arnold Schönbergs „Jakobsleiter“, einem weiteren Sonderkonzert der IGNM-Veranstaltung anvertraut, war nicht nur die Krö-

nung der Wiener Festwochen, sondern eines der bedeutendsten künstlerischen Nachkriegsereignisse schlechthin. Abgesehen von den realen, physischen und materiellen Anforderungen und abgesehen von dem geistigen Anspruch dieses unvollendet gebliebenen Oratoriums, hob ein Faktum diese späte Schönberg-Uraufführung von dem üblichen Novitäten-Standard ab: Die „Jakobsleiter“ hatte als absolut unaufführbar gegolten, denn selbst das Fragment des Werkes war nie bis zur Partitur-Niederschrift gediehen. In einem für sein Komponieren charakteristischen Schaffenssturm hat Schönberg während knapper drei Monate im Jahr 1917 den ersten Teil des zweiteiligen Werkes konzipiert und im Particell aufgezeichnet. Trotz mehrfacher Versuche — so 1918 nach der Enthebung vom Militärdienst, 1922 und zuletzt zwischen 1944 und 1951 — wuchs dieses Particell nicht über das symphonische Zwischenspiel hinaus, das die beiden Teile miteinander verbindet. Noch zwei Wochen vor seinem Tode bat Schönberg den ehemaligen Schüler Karl Rankl, wenigstens die Partitur des ersten Teiles zu instrumentieren und „wirkungsvoll aufführbar zu machen“.

Nicht Karl Rankl jedoch, sondern Winfried Zillig, gleichfalls Schönberg-Schüler und heute Leiter der Musikabteilung des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, wurde schließlich von der Witwe Schönbergs beauftragt, diesen Versuch zu unternehmen. Eine Entscheidung darüber, ob Zilligs Rekonstruktion die endgültige Klangvorstellung Schönbergs von diesem Werk getroffen hat, wird nie möglich sein. Dagegen darf ihm schon nach dem ersten Anhören bestätigt werden, daß er die vorhandenen Skizzen und Particell-Angaben zu einem verbindlichen Kontext vereinigt und das Fragment mit höchster Einfühlung dem Klangstil des Schönberg der atonalen Periode angenähert hat. Zilligs Verdienst ist um so größer, als dieses Werk nicht nur von hohem musikalischem Wert ist, sondern auch große Bedeutung für unsere Kenntnis von Schönbergs geistiger und musikalischer Entwicklung hat. Denn es stellt den letzten Baustein dar, der in der Biographie und Werkgeschichte Schönbergs zwischen der atonalen Periode und der Entdeckung des Systems, „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu komponieren, noch gefehlt hat. Wie es dieser Mittlerstellung zukommt, weist die „Jakobsleiter“ zugleich in die Zukunft und in die Vergangenheit. In die Zukunft etwa mit dem Verfahren, ein sechsstimmiges Motiv zur thematisch-konstruktiven Keimzelle der ganzen Komposition zu machen, oder mit der Einführung von Fernorchestern und Fernhörern, deren Klang stereophonisch von allen Seiten in den Saal strömt. Und zurück in die Vergangenheit weist die „Jakobsleiter“ mit ihrem musikalischen Duktus, der in seinen instrumentalen Teilen an den noch tonal gestützten, harmonisch satten Stil der „Kammersymphonie“, im Vokalen sogar an die „Gurrelieder“ anschließt.

Die Bedrohung dieser zumeist inspirierten Musik kommt — vom Text. Schönbergs dankliches Ringen um die Gewißheit Gottes und damit um die Bestätigung der eigenen Berufung ist auch hier nicht zur Dichtung geworden, sondern Reflexion geblieben. Noch dazu stürzen diese Philosopheme oft aus der Höhe biblischer Vergleiche und theologisch-theosophischer Gedanken ins Banale ab. Es war darum keine sonderlich gute Idee, eine



von Gustav R. Sellner betreute Leseaufführung des gesamten Textes der eigentlichen Uraufführung vorzuschicken. Wenn der Eindruck der Musik schließlich dennoch über den des Textes dominierte und sich zu einem unerhört starken künstlerischen Erlebnis verdichtete, dann war das vor allem das Verdienst des Dirigenten Rafael Kubelík, der das Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester, die vereinigten Rundfunkchöre aus Hamburg und Köln und eine Reihe namhafter Solisten (mit der phänomenalen Ilse Hollweg an der Spitze) zu einer ebenso präzisen wie intensiven Leistung anspornte.

Als Pendant zur „Jakobsleiter“ war die Aufführung der „Gurrelieder“ Arnold Schönbergs gedacht. So groß die Spannung auf die heutige Wirkung dieses Mammut-Oratoriums war, so enttäuschend verlief die Begegnung selbst. Das Werk, das einst dem Komponisten den einzigen uneingeschränkten Erfolg eingebracht hat, wirkt heute wie ein später, künstlicher Ableger der Romantik. Die Summierung der Mittel dünkt uns nicht mehr als höchste Steigerung des künstlerischen Ausdrucks, sondern als hohle Äußerlichkeit, von der Schönberg notwendig weiterfinden mußte zur geistigen Strenge einer neuen musikalischen Ordnung. Die Aufführung in der Wiener Stadthalle erlaubte zudem keine nachhaltigen Eindrücke, da die riesigen Dimensionen dieser zum Konzertsaal adaptierten Sporthalle eine irreguläre Akustik mit sich bringen. Soweit die schwül-verzehrenden Klangfluten überhaupt hörbar wurden, schienen sie eher lauwarmer temperiert als überhitzt. Der Dirigent Antal Dorati war mit dem Zusammenhalt von 600 Mitwirkenden (Wiener Symphoniker, die vereinigten Chöre von Wiener Singakademie, Singverein und Kammerchor) leider so beschäftigt, daß ihm für die Ausdruckssteigerung der Musik keine Kraft mehr blieb.

Von den fünf ausländischen Orchestern, die bei den Wiener Festwochen gastierten, kamen drei aus der Bundesrepublik und je eines aus England und der Sowjetunion. Ein Vergleich dieser Ensembles fiel eindeutig zugunsten des Westens aus. Über die Abende der Berliner und der Kölner Rundfunk-Sinfoniker braucht nicht mehr gesprochen zu werden; dagegen verdient die mühselige Sicherheit und Ausdruckskraft, mit der das Südwestfunk-Orchester Baden-Baden unter Hans Rosbaud u. a. Schönbergs Orchestervariationen und mit Pierre Boulez am Pult des Komponisten „Pli selon Pli“ spielte, besondere Erwähnung. Was technische Perfektion und Virtuosität des Zusammenspiels anlangt, war aber auch das London Symphony Orchestra dem „Staatlichen Sinfonieorchester der UdSSR“ (ehemals: Moskauer Philharmoniker) überlegen. Wenn auch die drei Programme den Londonern keine technischen Höchstleistungen und schon gar nicht einen mutigen Einsatz für die Moderne abverlangten, so zeigte sich doch auch an ihren Konzerten, daß die Qualität der Wiedergabe direkt abhängig ist von den Anforderungen, die von den Komponisten an sie gestellt werden. Während im Westen das serielle Kompositionsverfahren völlig neue Interpretationsmaßstäbe geschaffen hat, die nunmehr schon auf die Wiedergabe „traditioneller“ Musik zurückwirken, hat der sozialistische Realismus im heutigen Rußland — mit seiner Forderung nach „gesunder, volksverbundener und allgemeinverständlicher Musik“ — zu einer Lähmung aller schöpferischen und nachschöp-



oben von links nach rechts: Birgit Nilsson, George London, Inge Borkh  
unten von links nach rechts: Lovro v. Matacic, Leontyne Price, Hans Rosbaud

ferischen Kräfte geführt. Die sowjetische Musik tendiert nicht zu einer Differenzierung, sondern zu einer Massierung des musikalischen Materials: den Beweis dafür lieferte das russische Orchester (unter seinen Dirigenten Konstantin Iwanow und Gennadij Roshdestwenski) mit so lautstarken Ungetümern wie Schostakowitschs Elfter Symphonie, Prokofieffs Dritter Symphonie und der Symphonie des Tscherepnin Andrei Eschpai.

Zu den zahllosen Konzerten gesellten sich glanzvolle Abende des Musiktheaters. Es gab Opern auf der Bühne, Opern im Konzertsaal, eine Oper auf dem Fernsehschirm und eine Oper — am Lesertischen. Die Wiener Staatsoper selbst lieferte mit eineinhalb Premieren ihren Beitrag. Die ganze Premiere war die Neuinszenierung von Puccinis „Turandot“, während die Neueinstudierung der „Meistersinger“ unter Heinz Wallbergs musikalischer Leitung höchstens als halbe Premiere gelten konnte. Denn hier handelte es sich nur um eine liebevolle Auffrischung der Inszenierung Herbert Graf's, die schon seit 1955 auf dem Spielplan steht. Was bei den „Meistersingern“ eingespart worden war, das wurde an die Ausstattung der „Turandot“ verschwendet. Margarethe Wallmanns Regie, die mit unaufhörlichen Massenumzügen arbeitete, Nicola Benois' aufwendige Bühnenbilder und die üppigen Kostüme des Chinesen Chou Ling degradierten Puccinis Opernletztling zur Ausstattungsoperette großen Stils. Der Ärger über diese Sinnentstellung wurde auch durch das Entzücken über die Stimmen von Birgit Nilsson (Turandot) und Leontyne Price (Liu) nicht wettgemacht. Mit zwei konzertanten Opernaufführungen erwiesen die Wiener Symphoniker von neuem ihre vielseitige Verwendbarkeit und ihre

Qualität. Unter Lovro von Matacic spielten sie ebenso durchsichtig wie dramatisch Mussorgskys herrlichen „Boris Godunow“, der seit Jahren im Repertoire der Staatsoper fehlt. Und mit Josef Krips am Dirigentenpult rissen sie die „Ägyptische Helena“ von Richard Strauss aus dem eher peinlichen Bezirk der mythologischen Operette empor in die Höhen schwelgerischer Klangschönheit. In beiden Aufführungen kam der besondere Glanz von den Sängerstimmen: Die „Ägyptische Helena“ wurde zum Triumph für Inge Borkh, Teresa Stich-Randall und Fritz Uhl; im „Boris Godunow“, der in der von Schostakowitsch rekonstruierten Fassung aufgeführt und in russischer Sprache gesungen wurde, dominierten George London, Evelyn Lear und Ivo Zidek.

Das Österreichische Fernsehen beteiligte sich mit einer unerhört packenden Produktion von Janáček's letzter Oper „Aus einem Totenhaus“, für die Peter Hermann Adler als Dirigent und Theodor Grädler als Regisseur verantwortlich zeichneten. Und in Eigenregie veranstaltete der Festwochenintendant eine Leseaufführung des „Rosenkavaliers“. Was zunächst als Sakrileg an Richard Strauss erschienen war, entpuppte sich bald als Ehrenrettung Hofmannsthal's. Denn diese erstmalige Lesung des Librettos ließ erkennen, daß die „Komödie für Musik“ eigentlich gar keine große Oper ist, sondern ein intimes Lustspiel und eine kostbare Dichtung. So paradox es scheint: in dieser von Käthe Gold, Helmuth Qualtinger, Albert Rupperecht und Aglaja Schmid gesprochenen Leseaufführung fanden die musikalischen Veranstaltungen der Wiener Festwochen 1961 ihren beglückendsten, ihren festlichsten Höhepunkt.