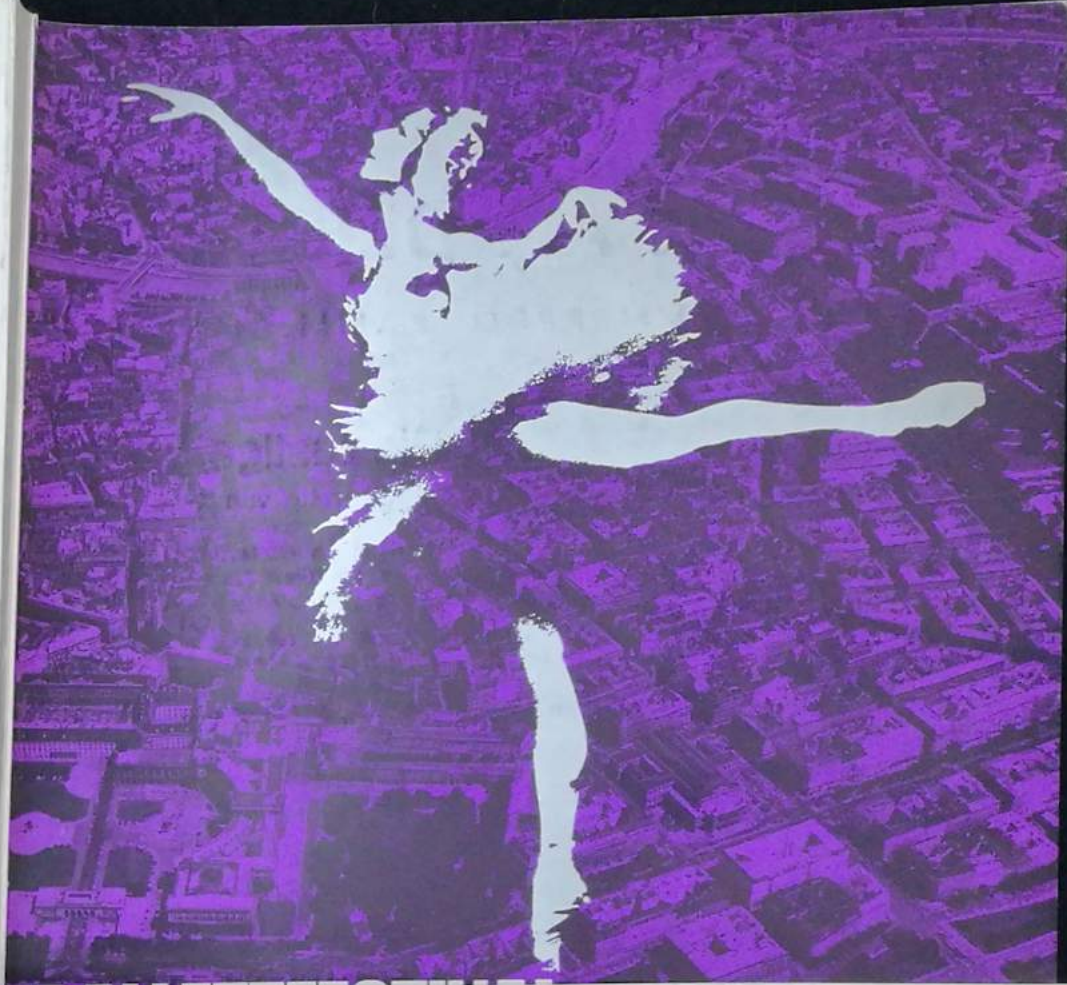
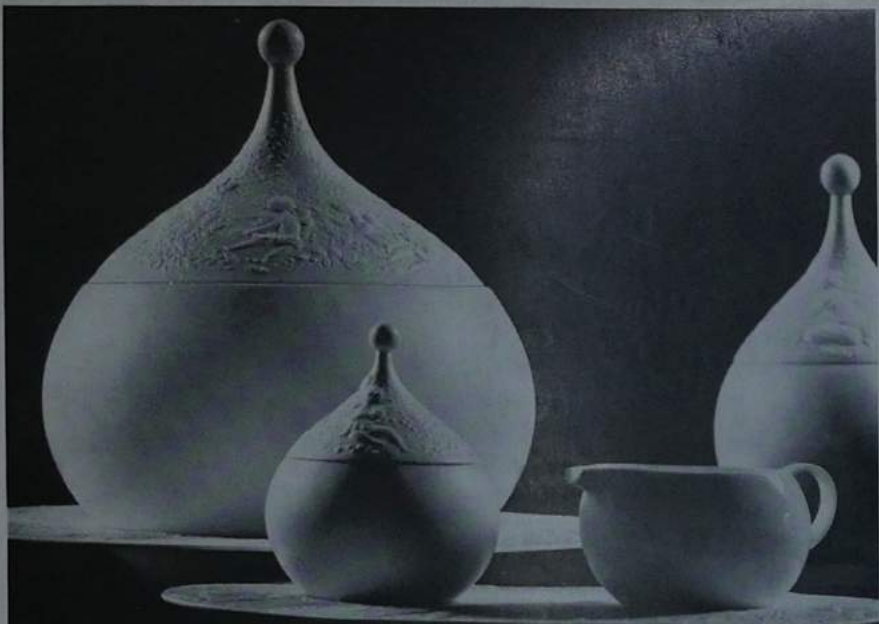


## Die Zauberflöte.

Bjørn Wiinblad, Maler und Keramiker aus Kopenhagen, der ohne Musik nicht arbeiten kann, hatte den Plan, für die Rosenthal Studio-Linie die Oper »Die Zauberflöte« von Wolfgang Amadeus Mozart in Form eines Porzellanreliefs zu illustrieren.



**ALMANACH  
DER WIENER FESTWOCHE 1969**



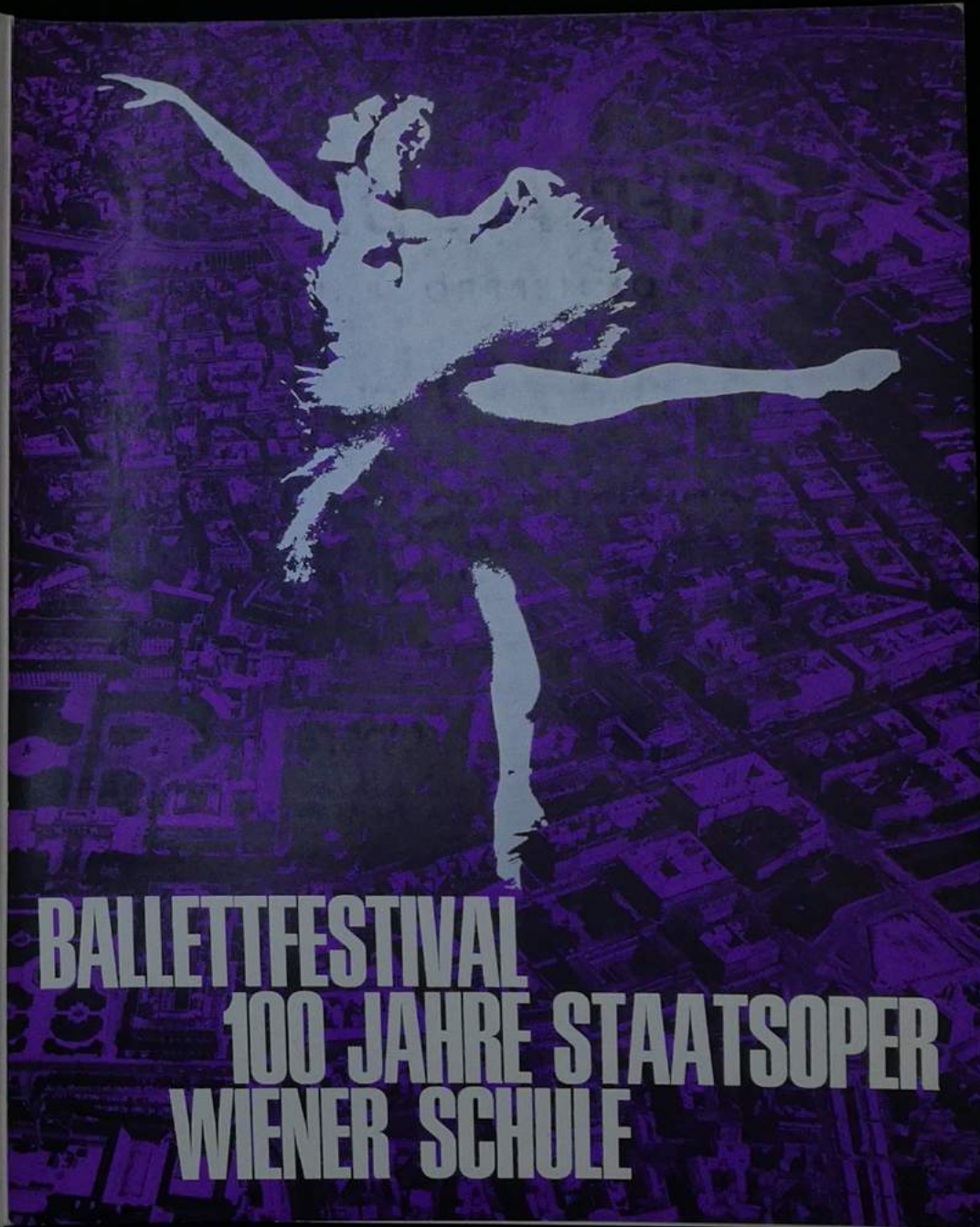
## Die Zauberflöte.

Bjørn Wiinblad, Maler und Keramiker aus Kopenhagen, der ohne Musik nicht arbeiten kann, hatte den Plan, für die Rosenthal Studio-Linie die Oper »Die Zauberflöte« von Wolfgang Amadeus Mozart in Form eines Porzellanreliefs zu illustrieren.

Zu jeder im Relief dargestellten Szene schrieb Bjørn Wiinblad den Text von Emanuel Schikaneder eigenhändig auf die Unterseite des Porzellans.

Wir laden Sie ein zur Premiere dieser exklusiven Porzellanform im

  
STUDIO-HAUS  
Wien  
Kärntnerstraße 16



**BALLETFESTIVAL**  
**100 JAHRE STAATSOPER**  
**WIENER SCHULE**

# THEATER AN DER WIEN

SOMMERPROGRAMM

## Die lustige Witwe

Operette von Franz Lehár

mit Johannes Heesters, Erzebeth Hazy, Marion Briner, Hugo Gottschlich, John van Kesteren / William Ingle, Helmut Graml, Julia Drapal, Elisabeth Stiepl, Nora Berghe-Trips, Rudolf Katzböck, Rudolf Walter-Wasserlof, Peter Göller, Jörg Maria Berg und Rudi Joksch

Inszenierung: Rolf Kutschera / Musikalische Leitung: Rudolf Bibl / Ausstattung: Ita Maximowna / Choreographie: Pavel Smok / Choreinstudierung: Xaver Mayer

Aufführungen vom 14. 7. bis 30. 8. jeden Montag, Mittwoch, Donnerstag und Samstag um 20 Uhr

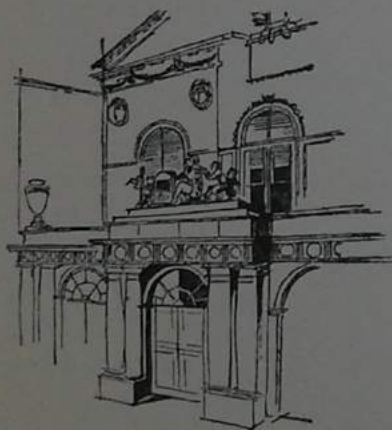
## Operettenkonzerte

mit Werken von Johann Strauß, Franz von Suppé, Franz Lehár, Emmerich Kálmán u. a.

Musikalische Leitung: Rudolf Bibl

Solisten: Gerda Scheyrer, Marion Briner, John van Kesteren / William Blankenship / William Ingle

Aufführungen vom 13. 7.–31. 8. jeden Sonntag um 20 Uhr



Fremdenverkehrsverband für Wien, Stadiongasse 6–8,  
A-1016 Wien



## Das Außergewöhnliche genießt den Vorzug -

Wie gewöhnlich, wo Erfolg neue Maßstäbe setzt.  
Menschen, die das Beste bewußt erleben –  
sie sind unser dankbarstes Publikum.  
Sie kennen unseren blau-weißen Service...

überall an den blau-weißen ARAL-Tankstellen





modern — behaglich — von bleibendem Wert  
 MÖBEL aus dem ICOM-PROGRAMM —  
 für Komfortbewußte!

INTERCOMMERCE Warenhandels Ges. m. b. H.  
 Wien 22, Wagramer Straße 1, WIG-Gelände  
 gegenüber der Eishalle



FÜR REISEBERATUNG JEDER ART  
 EMPFEHLEN SICH DIE REISEBÜROS

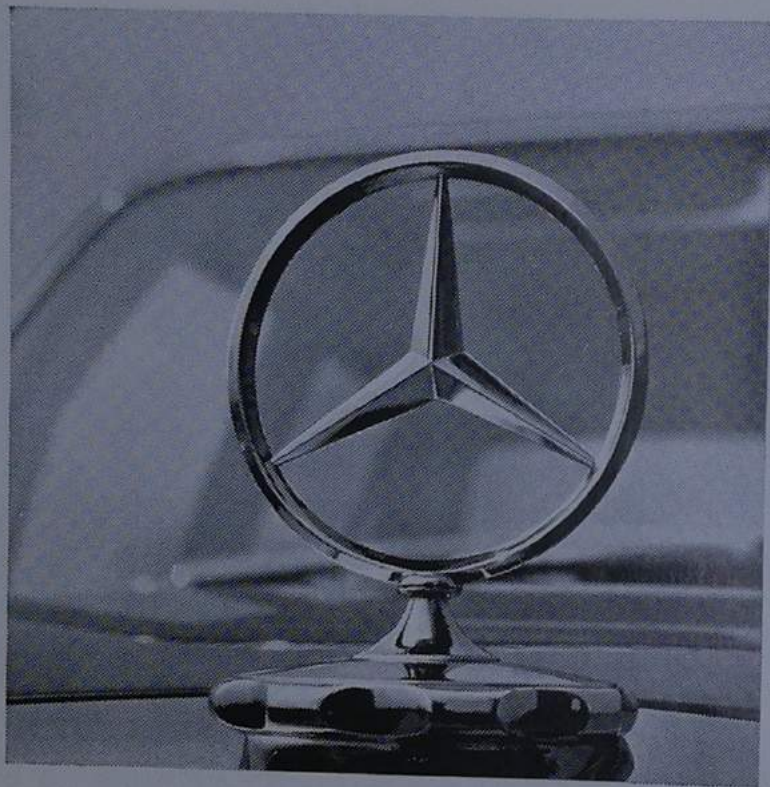


**RUEFA**

1010 WIEN I, Teinfaltstraße 11, Telefon 63 46 56

**AUSTRIATOURS**

1150 WIEN XV, Mariahilfer Straße 140, Tel. 83 56 86



**Zum Glück  
wird es immer ein paar Dinge geben,  
auf die man sich verlassen kann.**

**Mercedes-Benz Ihr guter Stern auf allen Straßen**

ALMANACH  
DER WIENER FESTWOCHEN 1969

*Ballettfestival  
100 Jahre Staatsoper  
Wiener Schule*

VERLAG JUGEND & VOLK  
WIEN-MÜNCHEN

Redaktion: Kurt Blaukopf  
Redaktion des Ballett-Teils: Gerhard Brunner  
Umschlagentwurf nach dem Festwochenplakat von Robert Spitz

Herausgegeben im Auftrag der Wiener Festwochen

Copyright 1969 by Verlag für Jugend und Volk, Gesellschaft  
m. b. H., 2014 Wien. Alle Rechte vorbehalten. 3128/6006/50/69.  
Druck: Josef Gerstmayr, 1120 Wien

## *Geleitworte*

Es vergeht fast kein Jahr, in dem nicht ein bedeutender Gedenktag österreichischer und Wiener Kultur begangen werden kann. Im Jahre 1969 sind es deren gleich zwei, die den Wiener Festwochen ihren Stempel aufdrücken: der 100jährige Bestand der Wiener Staatsoper, die im österreichischen Kulturleben einen dominierenden Rang einnimmt und die österreichische Opernkunst in die Welt getragen hat;

der 200jährige Bestand der graphischen Sammlung „Albertina“, die zu den berühmtesten und reichhaltigsten Sammlungen der Welt zählt. Man sagt, daß sie im Ausland besser bekannt sei als in Österreich!

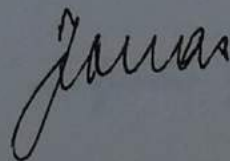
Das gleiche behauptet man von den Tonkünstlern der Wiener Schule unseres Jahrhunderts, dem Meister Schönberg und seinen kongenialen Schülern Webern und Berg. Sie werden während der diesjährigen Festwochen in einem repräsentativen Zyklus von Orchesterkonzerten, Kammermusik- und Liederabenden zu Wort kommen und das Wiener Publikum an ihre Wiener Heimatrechte erinnern.

Und zuletzt kommt mit dem diesjährigen Ballett-Festival endlich auch das Wiener Ballett zu Ehren. Freuen wir uns, daß es Gelegenheit hat, in Gesellschaft seiner ausländischen Konkurrenten und Freunde ins Bewußtsein des österreichischen Publikums hineintanzen zu können. Meine Hoffnung: Fanny Elßler soll kein Unikat sein!

Diese humorvoll-kritischen Worte sind als Einleitung gedacht zu meinen aufrichtigen und herzlichen Willkommensgrüßen an alle Gäste aus Nah und Fern. Sie werden ihre Hoffnungen auf künstlerische Erlebnisse nicht nur in den „Tempeln“ der Kunst erfüllen können, sondern auch bei den vielen Veranstaltungen in den Wiener Bezirken, wo die Kunst und das Volk eine einfachere, aber ebenso innige Sprache sprechen.

Wenn wir den Sinn unserer diesjährigen Kulturjubiläen richtig verstehen, könnten die Wiener Festwochen 1969 für uns Österreicher ein Akt der schöpferischen Selbstbesinnung sein!

Deshalb viel Freude und Erfolg!



BUNDESPRÄSIDENT

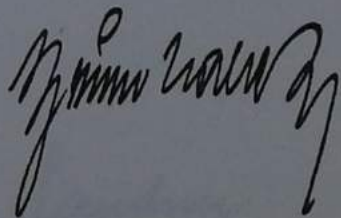
Festwochen, Festspiele können sich — wofern sie ihre Bezeichnung zu Recht führen wollen — nicht mit einer bloßen Summierung spektakulärer Veranstaltungen, mit der Aneinanderreihung glanzvoller Namen zufrieden geben. Sie bedürfen vielmehr einer programmatischen Zusammenfassung, einer ordnenden Idee, welche die einzelnen Vorhaben zu einer höheren Einheit bindet. Dies war wohl auch die Absicht des Festwochenmottos, das in Wien jeweils als richtunggebend proklamiert und in weitem Maße als verbindlich anerkannt wurde. Die Festwochen 1969 nun unternehmen eine mehrfache Schwerpunktbildung, die ihnen zweifellos noch reichere Mannigfaltigkeit verleihen wird. Daß unser geliebtes Haus am Ring, die Staatsoper, nach den Verwüstungen des zweiten Krieges in neuem Glanz erstanden, ihren 100. Geburtstag begeht, ist beglückender Anlaß nicht nur zu historischer Betrachtung, sondern vor allem zur Manifestation der künstlerischen Kräfte dieser uns allen heiligen Stätte, zur Standortbestimmung ihres Potentials inmitten einer rascher denn je fluktuierenden Entwicklung. Brennpunkt, Sammelbecken weltweiter musiktheatralischer Bestrebungen ebenso wie Spektrum von weltweiter Ausstrahlung, berührt sich ihre Idee mit der des Internationalen Ballettfestivals, das in Wien nun zum ersten Mal veranstaltet und ein zweites Hauptthema der diesjährigen Festwochen bilden wird. Da wie dort werden sich Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Erneuerungswille berühren, und es wird sich gewiß wieder einmal bestätigen, daß es nur scheinbar Gegensätze sind, in Wahrheit notwendige Korrelate der Ergänzung. Und in dem gleichen Zusammenhang sehe ich den dritten thematischen Schwerpunkt dieser Festwochen: die zyklische Darbietung von Werken Schönbergs, Bergs und Weberns, also der Wiener Schule vom Beginn unseres Jahrhunderts, die bereits in die Musikgeschichte eingegangen und doch noch lebendige Essenz der Gegenwart ist: auch sie von weltweitem Interesse und bedeutungsvoll für die Wende der Zeiten. So stehen die drei Hauptthemen der Festwochen 1969 unter einem gemeinsamen Vorzeichen, und ich begrüße dies weiträumige Programm mit den besten Erfolgswünschen.

J. Grotzer Spielfeld - Pucierie



Die Wiener Festwochen sind zum künstlerischen Ereignis des Jahres in Österreich geworden. Dank der Breite, der Vielfalt und dem jeweils hervorgehobenen Leitmotiv ihrer Darbietungen haben sie sich ein internationales Stammpublikum erobert. Kultur und Fremdenverkehr gehen im Wiener Frühling Hand in Hand und fördern sich gegenseitig. Die Festwochen haben bewiesen, daß man anspruchsvolle Programme bieten und zugleich bei der großen Masse der Bevölkerung Anklang finden kann. Es gehört zur feststehenden Tradition der Wiener Festwochen, daß sie von der ganzen Stadt mitgefeiert werden.

Die Thematik der diesjährigen Veranstaltungen ist besonders reichhaltig. Das Opernjubiläum, ein internationales Ballettfestival und ein den Meistern der Moderne, Schönberg, Berg und Webern, gewidmeter musikalischer Zyklus „Wiener Schule“ lassen die verschiedensten Geschmacksrichtungen des Publikums auf ihre Rechnung kommen. Ich wünsche der Leitung der Wiener Festwochen die glückliche Verwirklichung aller Pläne, möglichst zahlreiche ausverkaufte Häuser, und den Besuchern der Vorstellungen und Konzerte eine Bereicherung ihrer künstlerischen Erlebnisse und einen angenehmen Aufenthalt in unserer Stadt!



Die Wiener Festwochen bleiben ihrer Tradition — nicht in Gewöhnung und Routine zu erstarren — auch in diesem Jahr treu. Sie huldigen der unorthodoxen Tradition, jedes Jahr Neues zu bringen, sie experimentieren, möglichst ohne Schablone in Durchführung und Gestaltung. Oberste Maxime ist die Qualität im Gebotenen und das Finden neuer Impulse für unser Kulturleben.

Die Thematik der Festwochen 1969 ist, vom Inhaltlichen her gesehen, vielleicht noch komplexer, noch komplizierter als jene der vergangenen Jahre.

Neben dem kommenden Jubiläum zum 100jährigen Bestand der Wiener Staatsoper, dem schon jetzt weltweites Echo und globale Aufmerksamkeit sicher sind, stehen zwei ausgesprochen in der Moderne verankerte Zyklen, die kulturell von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind.

Erstmals für Wien wird ein großes internationales Ballettfestival veranstaltet, das in seiner Konzentration und künstlerischen Potenz nicht nur die Aufmerksamkeit des Wiener, sondern auch jene des ausländischen Ballettpublikums auf sich ziehen wird.

Die dritte Großveranstaltung ist dem Zyklus der „Wiener Schule“ gewidmet und stellt in geschlossener Form Schönberg, Webern und Berg dem Wiener Publikum vor, um deren Tonschöpfungen auch bei uns endgültig zu beheimaten, nachdem sie international schon längst Heimatrecht erworben haben.

Die Festwochen 1969 sollen neue Höhepunkte im künstlerischen Leben Wiens bringen und eine würdige Repräsentation der kulturellen Leistungsfähigkeit unserer Stadt sein.

Sandner

## INHALTSVERZEICHNIS

### GELEITWORTE

*Bundespräsident Franz Jonas*  
*Bundesminister für Unterricht Dr. Theodor Pißl-Perčević*  
*Bürgermeister der Stadt Wien Bruno Marek*  
*Amtsführender Stadtrat*  
*für Kultur, Volksbildung und Schulverwaltung Gertrude Sandner*

*Ulrich Baumgartner*

Das Fest und sein Publikum

XVII

### BALLETTFESTIVAL

*Horst Koegler*

Die Ballett-Explosion oder Diaghilew und die Folgen

3

*Gerhard Brunner*

Hat das Ballett in Wien Zukunft?

8

*George Jackson*

Das Ballett im Zeitalter Maria Theresias

12

*Rüdiger Engerth*

Zwischen Habreiter und Wallmann

17

*Hans Heinz Hahn*

Aschenbrödel tanzt auf

21

*Franz Endler*

Volksoper, Theater an der Wien und Jeunesse-Ballett

24

*John Percival*

Das Nederlands Dans Theater

27

*Selma Jeanne Cohen*

Die Magie des Alwin Nikolais

30

*Vera Krasovskaya*

Das Kirow-Ballett

33

*Andrew Porter*

Das Ballet Rambert

36

*Klaus Geitel*

Das Ballett der Deutschen Oper Berlin

39

*Vladimir Vašut*

Das Bukarester Ballett

42

*Clive Barnes*

City Center Joffrey Ballet

44

100 JAHRE STAATSOOPER

Franz Dingelstedt	47
Bei Eröffnung des Wiener Opernhauses	50
Eduard Hanslick	51
Johann Herbeck — ein Nachruf	51
Karl Glossy	53
Richard Wagner und Franz Jauner	53
Richard Spedit	59
Statistik der Ehrfürdt	59
Felix Weingartner	60
Als Nachfolger Mahlers	60
Hans Gregor	63
Erinnerung an den Amtsantritt	63
Victor Junk	65
Franz Schalk und die Oper	65
Richard Strauss	67
Novitäten und Stars	67
Clemens Krauss	69
Monolog des Theaterdirektors Laroche	69
Hermann Ullrich	71
Die Staatsoper im Theater an der Wien 1945—1955	71
Herbert Schnelber	75
Alte Tradition im neuen Haus — Die Staatsoper seit 1955	75
Alexander Witeschnik	82
Die Jubiläums-Ausstellung in den Redouten-Sälen	82
Götz Klaus Kende	85
Clemens Krauss und die Opernkomponisten seiner Zeit	85
	89
DIE WIENER SCHULE	
Dominik Hartmann	93
Der „Verein für musikalische Privataufführungen“	93
Alban Berg	100
Prospekt des „Vereins für musikalische Privataufführungen“	100
Kurt Blaukopf	103
Schönberg, Skrjabin und Yasser	103
Linde Dietz	105
Anton Webern als Leiter der Arbeiter-Symphoniekonzerte und des Arbeiter-Singvereins	105
Autoren, Quellen, Beiträge	109
Wiener Festwochen 1969: Programmübersicht	113

WIENER FESTWOCHE

Präsident: Amtsführender Stadtrat Gertrude Sandner

Kuratorium: Dr. Hans Fellingner, Sektionschef Dr. Karl Haertl, Gemeinderat Professor Nora Hiltl, Professor Manfred Mautner-Markhof, Gemeinderat Herbert Mayr, Landtagspräsident Dr. Wilhelm Stemmer

Intendant: Ulrich Baumgartner

Direktion: Professor Kurt Blaukopf (wissenschaftliche Beratung), Friedrich L. Friedrich (Organisation und Presse), Architekt Gerhard Hruby (Ausstattungsleitung), Hildegard Waissenberger (Administration), Sylvia Gödrich (Sekretariat)

Konsulenten für 1969: Dr. Gerhard Brunner, Dr. Peter Lotschak, William A. Lovegrove

Der Verein Wiener Festwochen hat den folgenden Subventionsgebern zu danken: Gemeinde Wien, Bundesministerium für Unterricht, Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien, Kammer der gewerblichen Wirtschaft für Wien, Fremdenverkehrsstelle der Stadt Wien.

Die Direktion der Wiener Festwochen bestreitet aus diesen Mitteln die Eigenveranstaltungen und subventioniert ihrerseits in diesem Jahr die folgenden Institutionen und Veranstaltungen: Wiener Konzerthausgesellschaft, Theater in der Josefstadt, Volkstheater, Raimundtheater, Wiener Kammeroper, Ateliertheater, Theater der Courage, Theater Die Tribüne, Bezirksvorstehungen des 2. bis 23. Gemeindebezirkes, Landesjugendreferat (Bezirksjugendsingen), Secession Wien, Österreichische Galerie, Concentus Musicus, Internationales Kulturzentrum (Meisterkurse für Klavier), Mozartgemeinde Wien, Wiener Schubertbund, Wiener Männergesangsverein, Wiener Kammersingvereinigung (Historische Serenade — Burg Kreuzenstein).

Kirchenkonzerte: Pfarrkirche Lichtenthal, Pfarrkirche Maria Geburt, Stephansdom, Augustinerkirche, Schönbrunner Schloßkapelle, Karmelitenkirche, Akademiekirche St. Ursula, Karlskirche, Votivkirche, Malteserkirche „In der Krim“, Pfarrkirche St. Michael zu Heiligenstadt, Peterskirche, Servitenkirche

Mitglied der Association Européenne des Festivals de Musique

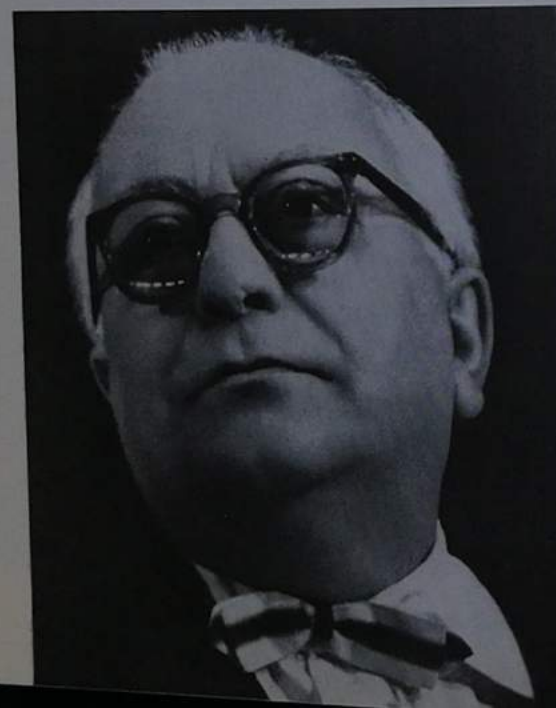
Das alte Portal des Theaters an der Wien. Für dieses Theater schuf Ludwig van Beethoven im Jahre 1805 seine „Leonore“ („Fidelio“). Im Jahre 1970 wird die Welt die 200. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag feiern. Die Wiener Festwochen (23. Mai bis 21. Juni 1970) werden im Zeichen Beethovens stehen





Die Wiener Festwochen gedenken:

Leon Epp gab als Direktor des Volkstheaters dem Wiener Theaterleben starke Impulse. Sein Einsatz für die zeitgenössische Dramatik und für die Wiener Festwochen bleibt unvergessen. Professor Leon Epp starb am 21. Dezember 1968



Ruben Simonow, der künstlerische Leiter des Leningrader Wachtangow-Theaters, starb am 6. Dezember 1968. Er stand seit 1939 an der Spitze dieses Instituts, das bei den Festwochen 1968 im Theater an der Wien gastierte

Ulrich Baumgartner  
Intendant der Wiener Festwochen

*Kunst ist kein Wiederherstellungssystem für wertvolle  
Monumente vergangener Kulturen, Kunst hat eine leben-  
dige, kontinuierliche Funktion*

Marshall McLuhan

## DAS FEST UND SEIN PUBLIKUM

Ein Festival der Großstadt stellt eigenartige Aufgaben, zumal wenn es nicht in der Ferien- und Hauptreisezeit veranstaltet wird. Ein solches Festival vermag aus der Ambiance der Landschaft nicht allen Vorteil zu ziehen, kann sich nicht um einen einzigen musischen Schwerpunkt gruppieren, strahlt weniger gemeinschaftsbildende Wirkung aus. Das Großstadtfestival muß mit dem Alltag rechnen, mit dem es unaufhörlich in Konkurrenz steht und von dem es – im Endspurt vor der Sommerpause – überrollt zu werden droht. Es wird in Frage gestellt und stellt selbst Fragen.

Die Wiener Festwochen – die zu 80 Prozent einheimisches Publikum aufweisen – haben ihre Position aus diesem besonderen Verhältnis zu entwickeln. Da die Gesamtsaison eines jeden Jahres zumindest auf einigen Gebieten der Kunst sehr reichhaltig ist (ungefähr 1200 Konzerte, über 350 Opernabende, 80 große und kleinere Schauspiel-premierer) und da diese Saison, dem kulturellen Range Wiens entsprechend, immer wieder Höhepunkte aufweist, ist das Feld festlicher Aktivität schon näher bestimmt. Eine „Übersaison“ zu schaffen – indem man statt eines berühmten Dirigenten etwa deren drei in einem Konzert beschäftigt – ist weder möglich noch sinnvoll. Was die Festwochen jedoch an Spezifischem zu leisten vermögen ist dies: unter einem Gesamtmotto oder auch ohne solch äußerlich einigendes Band etwas von dem vorzuführen, was im Verlauf der Saison nicht geboten werden konnte. Damit sind mehrere Ziele angestreut: Repräsentation, wie sie von Gästen und Wienern in gleicher Weise gefordert wird; Gegenwartsnähe, weil das Programm an das Zeitgenössische und damit Zukunftsträchtige heranzuführen

versucht; und schließlich kulturelle Konfrontation, ohne die ein sogenanntes Kulturleben sinnlos und der materielle Aufwand nicht zu rechtfertigen wäre.

Diese Überlegungen zu Organisation und Programm bedürfen freilich der kritischen Überprüfung von der gesellschaftlichen Seite her. Eine solche Kritik setzt schon bei dem Begriff „Fest“ an. Fest, das ist nicht die mit selbstzweckhaftem Aufwand und unter Einhaltung eines szenischen oder musikalischen Rituals veranstaltete Prestige-Zusammenkunft des Establishments (ein Relikt feudaler Haltung, die funktionslos und damit zur Unsitte geworden ist). Als Fest gilt uns ebensowenig die wie auch immer motivierte Bemühung, möglichst viele Menschen an einem Ort zu versammeln, der seine Bedeutung durch einen Hinweis auf den so gesteigerten Umsatz belegen kann. Der Begriff des Festes sollte von solch merkantilem Beigeschmack ebenso gereinigt werden wie von seinem Nebensinn, den der amerikanische Soziologe Thorstein Veblen mit den Worten umschrieben hat: „Nur Aufwand bringt Prestige.“

In seinen Ursprüngen verweist das Wort „Fest“ auf „Feier“ und „Ferien“. Es hat mit dem Jahresablauf und mit dem Ablauf des Lebens zu tun als hervortretende Markierung dieses Ablaufs. Es setzt Gemeinsamkeit voraus, die vom kleinsten Kreise ausgehen und zu größeren sozialen Bindungen vorstoßen kann. Fest ist Heraushebung aus dem Alltag, ist Gefühl, Freude oder Gedenken, und doch auch wieder nicht Flucht vor der gesellschaftlichen Realität, sondern ihr innerlich und innig verbunden. Eben dadurch ist das Fest historisch zur Ursprungsstätte der Künste geworden.

Etwas von dieser Aufforderung zur Aktion, die das Fest an den einzelnen und an die Gesellschaft insgesamt stellt, sollte in unserer passiveren Konsumlandschaft wieder spürbar werden. Mit dem bloßen Druck der rechten Fußspitze auf das Gaspedal oder

auch mit der Fortsetzung der Diskussion auf öffentlichen Plätzen wird dieser Aufforderung noch nicht entsprochen. Wie aber wäre solch modifizierter Fest-Auffassung in einer Großstadt Genüge zu leisten? Vor dreißig Jahren schrieb Robert Musil:

*Das Zusammenleben der Menschen ist so breit und dick geworden und die Beziehungen so unübersehbar verflochten, daß kein Auge und kein Wille größere Strecken zu durchdringen vermag . . .*

Etwas zur selben Zeit notierte ein anderer Großer dieser Stadt:

*Die Schicksalsfrage der Menschheit scheint mir zu sein, ob und in welchem Maße es ihrer Kultur-entwicklung gelingen wird, der Störung des Zusammenlebens durch den menschlichen Aggressions- und Selbstvernichtungstrieb Herr zu werden.*

Daß gerade Sigmund Freud der Kulturentwicklung diese Kraft zumutet, scheint mir besonders bedeutsam, denn Freud hat alles dazugetan, Klarheit über die Rolle zu gewinnen, welche die offizielle Kultur im neunzehnten Jahrhundert als Religionsersatz und Heilslehre zu spielen hatte.

Fassen wir den Kulturbegriff enger, als Freud ihn zweifellos verstand, und reden wir hier von dem auf die Künste bezogenen Anteil, dann müssen wir zugestehen, daß uns dessen Entwicklung kein völliges Gefühl der Sicherheit verschafft. Die Kunst ist sozusagen zur Flucht nach vorne getrieben. Das Neue allein ist schon Kriterium. Die drängenden Möglichkeiten übermächtiger Kommunikation, die schnelle Abnutzung und grenzenlose Reproduktion verleihen der Kunst selbst vielleicht schon den Charakter einer in Permanenz erklärten Aggression. Neben einem elitären Kunstsektor der Sensationen, aus dem sich nur langsam wie eh und je das Bleibende herauschälen kann, umgibt uns eine industriell produzierte Massenkunst, die den Nachholbedarf breiterer Schichten befriedigt und die das spezifische kulturelle Phänomen unseres Jahrhunderts darstellt. Es ist bisher nicht gelungen, diese

beiden dominierenden und auseinanderstrebenden Tendenzen durch einigende, neue Bildungsvorgänge, die alte Klischees hinwegräumen und den Realitäten von heute entsprechen, zu einer einheitlichen Kulturvorstellung zu verbinden.

Wenn heute von Bildung und Bildungsprogramm die Rede ist, so denkt man in erster Linie an die Reform des Erziehungswesens und hier vor allem an die technische Ausbildung. Der große Bereich des Künstlerischen wird in die Diskussion zumeist nicht einbezogen. Man gestattet sich dieses Verfahren, weil man stillschweigend oder ausdrücklich davon ausgeht, daß Kunst zur bloßen Repräsentation oder Unterhaltung degradiert wird. Man übersieht geflissentlich, was Sigmund Freud gemeint hat: daß die Kunst die Funktion eines gesellschaftlichen Ordnungsfaktors erfüllen kann und soll. Diese Rolle vermag die Kunst freilich nicht unmittelbar zu spielen. Es ist aussichtslos, den Bereich des Ästhetischen für Ziele in Anspruch zu nehmen, die seiner Bestimmung zuwiderlaufen, wie es heute häufig geschieht. Der tschechische Regisseur Otomar Krejca sagte dazu bei einem Wiener Europa-Gespräch:

*Sich darauf zu verlassen, daß die Gesellschaft durch das Wirken der Bühne sich verändern läßt, ist ebenso töricht wie der Glaube, das Theater könne seinen Horizont übersteigen. Die Gesellschaft kann sich im Theater höchstens erkennen, sich ihrer selbst bewußt werden; womit allerdings noch nicht gesagt ist, daß die Gesellschaft dieses vom Theater auch fordert und erwartet.*

Diese Forderung, von der Gesellschaft erhoben, böte den gemeinsamen Ansatzpunkt für jene Anstrengungen, die auf die heute so viel diskutierte „Aktivierung des Publikums“ hinauslaufen. Nicht um äußerliche Beteiligung geht es also, sondern um jene innere Aktivität, die ein wesentliches Element des künstlerischen Ereignisses, des Festes im Ursinn des Wortes bildet. Die Aktivierung des Publikums

bestünde nicht darin, dieses Publikum zum Eingreifen in den Ablauf der Darbietung zu bringen oder gar zum „Mitspielen“, wie dies oft propagiert wird. Solche Art der Aktivierung mag als Sonderfall bestehen. Was ein aktives Publikum auszeichnet, ist: Sorgfalt der Wahl, intensives Erleben, kritische Bestandaufnahme und Konfrontation des eigenen Erlebens mit der vorangegangenen Erwartung. Auf manchen Sektoren unseres Kunstlebens ist diese Haltung sogar schon massenhaft zur Praxis geworden: in der Auswahl, die der Rundfunk- und Fernsehteilnehmer aus einer Vielzahl von Programmen vornimmt, oder in dem täglichen Plebiszit, dessen Ergebnis aus den Umsatzziffern hochwertiger Schallplatten abzulesen ist. Hier ist ein Element der Aktion zu erkennen, das auch für traditionelle, von den technischen Medien noch unberührte Kunst Geltung hat. Man könnte von einem „gelernten“ Publikum sprechen in Analogie zu Brechts Forderung, daß das Theater zwei Künste zu entwickeln habe: die Kunst des Schauspielers und die Kunst des Zuschauers.

Die Wiener Festwochen stellen sich als Veranstaltung dar, die aus solchen Überlegungen zu konkreten Folgerungen gelangen: Kultur als Bemühung um ein Fortschreiten und Feste als gemeinschaftsbezogene Aufgaben zu verwirklichen. Das Programm der Festwochen 1969 will davon in drei spezifischen Ansätzen etwas vorführen: das Fest der Wiener Staatsoper, die ihr hundertjähriges Bestehen feiert; das Internationale Ballettfestival, welches zwölf europäische und amerikanische Ensembles von Rang zu Darbietungen vereinigt die ein Bild von Tradition und Avantgarde in der weltweiten Landschaft der Tanzkunst entwerfen; und schließlich der Konzertzyklus, der den Meistern der Wiener Schule des zwanzigsten Jahrhunderts (Schönberg, Berg und Webern) zum ersten Mal den Platz einräumt, der ihnen in einer an musikalischem Ruhm so reichen Stadt zukommt.

## *Ballettfestival*

Der Ballettfestival wird am 1. September 1958 in der Stadttheaterhalle in Bonn abgehalten. Die Veranstaltung wird von der Stadt Bonn und dem Ballettverein Bonn e. V. gemeinsam durchgeführt. Die Eintrittspreise betragen 2,-, 1,- und 50 Pfennig.

Das Programm des Ballettfestivals besteht aus drei Balletten. Am 1. September wird das Ballett "Die Schöne und das Biest" von Jean Corneille de La Fontaine und Charles Yvain de La Motte aufgeführt. Am 2. September wird das Ballett "Die Schöne und das Biest" von Jean Corneille de La Fontaine und Charles Yvain de La Motte aufgeführt. Am 3. September wird das Ballett "Die Schöne und das Biest" von Jean Corneille de La Fontaine und Charles Yvain de La Motte aufgeführt.

Die Ballette werden von der Balletttruppe der Stadt Bonn aufgeführt. Die Balletttruppe besteht aus 15 Ballettistinnen und 10 Ballettmännern. Die Balletttruppe wird von Ballettdirektorin Frau Dr. phil. h. c. E. Schmitt geleitet. Die Balletttruppe hat sich im Jahre 1957 gegründet und hat seitdem mehrere Ballette aufgeführt. Die Balletttruppe hat sich im Jahre 1957 gegründet und hat seitdem mehrere Ballette aufgeführt.

Die Balletttruppe hat sich im Jahre 1957 gegründet und hat seitdem mehrere Ballette aufgeführt. Die Balletttruppe hat sich im Jahre 1957 gegründet und hat seitdem mehrere Ballette aufgeführt. Die Balletttruppe hat sich im Jahre 1957 gegründet und hat seitdem mehrere Ballette aufgeführt.



Horst Koegler, Köln

#### DIE BALLETT-EXPLOSION ODER DIAGHILEW UND DIE FOLGEN

Immer wieder ist der Mai für die Franzosen der entscheidende Monat gewesen. Im Mai haben sie 1789 mit der Französischen Revolution begonnen. Im Vorjahr waren es dann die Studenten, die de Gaulle die *événements du mai* beschert haben. Kein Wunder, daß sie sich auch für ihre künstlerischen Revolutionen den Mai ausgesucht haben. Im Mai 1909, also vor genau sechzig Jahren, fand in Paris die Ballett-Revolution statt.

Gemeint ist natürlich das Auftreten jener aus den besten Ballettkünstlern der Kaiserlichen Theater von St. Petersburg und Moskau zusammengestellten Truppe, die später als Diaghilews Ballets Russes firmierten. Wenn das Lexikon recht hat, das Explosion als einen heftigen Ausbruch oder aber eine plötzliche Volumenvergrößerung unter Knall und zerstörenden Wirkungen definiert, so dürfen wir ihr Erscheinen wohl auch als eine Ballett-Explosion bezeichnen. Ein lauter Knall, der weltweit zu hören war, beendete die damals herrschende Ballettlethargie und zerstörte gründlich den Mythos von der künstlerischen Insuffizienz des Balletts.

Es handelte sich dabei um ein absolut vergleichsloses Phänomen auf dem Gebiet der darstellenden Künste. Daß eine durch Jahrzehnte hindurch diskreditierte Kunstgattung, die nur noch im fernen Rußland eine Existenz führte und im übrigen lediglich als ein Unterhaltungsspektakel zur Befriedigung des Amüsierbedürfnisses einer Lebewelt-Minorität praktiziert wurde, plötzlich, ohne jede Vorbereitung, wieder da ist, in einer künstlerischen Perfektion, die sie auf eine Ebene stellt mit den besten und zeitrepräsentativsten Hervorbringungen in den anderen künstlerischen Sparten — ja, daß sie augenblicklich damit beginnt, ein paar der progressivsten Künstler jener Zeit, Maler, Komponisten, Literaten, zu sich herüberzuziehen und als Mitarbeiter zu gewinnen: das ist ein Vorgang, der weder auf dem Schauspiel- noch auf dem Operntheater seinesgleichen hat.

Explosion als Volumenvergrößerung — Revolution als Umsturz der gesellschaftlichen Verhältnisse: beides trifft auf die Kettenreaktion zu, die von den Ballets Russes ausgelöst wurde und bis in die unmittelbare Gegenwart weiterwirkt. Ballett war bis dahin im wesentlichen eine Sache der Hofopernhäuser gewesen: in Paris nicht anders als in Mailand und Wien, Berlin, Dresden und München, Kopenhagen und Stockholm, St. Petersburg und Moskau. Lediglich in London und New York fand Ballett in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vornehmlich in Privattheatern statt, überwiegend im Rahmen gemischter Music-Hall-Programme. Vereinzelt gab es wohl in all diesen Städten Gastspiele individueller Truppen, die als private Unternehmungen Tourneen veranstalteten — mehr oder weniger ad hoc um eine populäre Persönlichkeit versammelte, nicht sehr große Ensembles, rekrutiert aus Tänzern, die in der Mehrzahl fest an einem Opernhaus engagiert waren und den ihnen vertraglich zugesicherten Urlaub dazu benutzten, im Sommer ein bißchen zusätzlich zu verdienen. Künstlerische Folgen hatten diese Gastspiele kaum. Das änderte sich gründlich mit dem Erscheinen der Ballets Russes und der kleinen Kompanie, die Anna Pawlowa um sich geschart hatte. Beide operierten zunächst von St. Petersburg aus, beides waren zunächst auch nur Urlaubsunternehmungen — die Diaghilew-Tänzer, aber auch Pawlowa kehrten nach ihren Sommertourneen schön wieder an die russischen Hoftheater zurück. Beide vollzogen dann aber definitiv den Bruch mit St. Petersburg, stellten ihre Kompanien auf eigene Füße, ohne feste Bindung an irgendein Opernhaus. Diaghilew tat diesen Schritt bereits 1911, Pawlowa folgte 1913. Der Weltkrieg schnitt die beiden nach Westeuropa verschlagenen Truppen vollends von ihrer russischen Nachschubbasis ab. Die Oktoberrevolution besiegelte dann endgültig die Trennung. Beide Truppen verfolgten ganz verschiedene Ziel-

setzungen. Die Diaghilew-Kompanie kam als Botschafterin der russischen Kunst, ein Instrument des theatralischen Gesamtkunstwerks. Was Diaghilew und sein Team anstrebten, war nichts anderes als die Reformation des Balletts aus dem Geiste der zeitgenössischen Kunst. Pawlowa kam als Botschafterin ihrer selbst — nicht als Erneuerin der Ballettkunst, sondern als Vollenderin ihrer Traditionen. Diaghilew machte — mit Karsawina und Nijinsky — Ballettheater, Pawlowa kultivierte das Starballett. Es geht hier nicht so sehr um ein Abwägen oder gar um ein Gegeneinanderauspielen ihrer künstlerischen Verdienste, sondern um die Veränderungen, die beide nebeneinander auf der internationalen Szene bewirkt haben. Zunächst einmal bleibt festzuhalten, daß beide als erste den konsequent über etwa zwei Jahrzehnte verfolgten Versuch unternommen haben, das Ballett aus dem Hoftheaterverband (beziehungsweise in England und Amerika aus dem Verband der Music Halls) herauszulösen und auf eigene Füße zu stellen. Damit war natürlich zwangsläufig eine Überführung in den privatkapitalistischen Theaterbetrieb verbunden. Auf den freien internationalen Markt ausgesetzt, ohne Absicherungen durch traditionsgeheilte Abonnementssysteme, ständig vom finanziellen Desaster bedroht, sahen sich die beiden Truppen veranlaßt, unablässig um die Gewinnung neuer Publikumsschichten zu kämpfen — was wiederum unablässige Reisen bedeutete, denn nur in den allergrößten Städten waren mehrwöchige Saisons möglich. Diaghilew, der sich mit der französischen Hochfinanz liierte, führte dem Ballett zwei gänzlich verschiedene neue Publikumsschichten zu: die internationale High Society, der er Ballett als ein Phänomen des Chique und der Mode schmackhaft zu machen verstand — und die internationale Gefolgschaft derer, die generell an moderner Kunst interessiert waren. In beiden Fällen also eher ein Elitepublikum mit allerdings internationalen Ver-

bindungen und internationalem Einfluß. Pawlowa spekulierte viel naiver auf ein weltweites Massenpublikum, das Freude am Tanz, an der Überwindung von Erdschwere, an Verzauberung und Verklärung hatte. Diaghilew machte das Ballett erneut attraktiv für die Intellektuellen (und die Snobs), Pawlowa trug das Ballett als eine echte Pionierin bis in die fernsten Winkel Amerikas und Australiens. Beide zusammen stimulierten, wenn auch auf ganz verschiedene Weise, ein ungemein breites, über alle Ländergrenzen und Kontinente hinweg reichendes Ballettinteresse.

Daß durchaus ein Markt für derartige Privatballettinitiativen vorhanden war, zeigt das Erscheinen verschiedener Konkurrenzunternehmen: der Ballets Suédois von Rolf de Maré beispielsweise und der Truppe von Ida Rubinstein. Nicht zu vergessen ist schließlich die frappierende Verbreiterung der pädagogischen Basis des Balletts in Westeuropa und Amerika durch den jahrelangen Exodus der russischen Tänzer nach der Oktoberrevolution — überall schossen damals neue Ballettschulen und -akademien aus dem Boden. Als sich dann die Ballets Russes im Spätsommer 1929 mit dem Tode Diaghilews auflösten — ein paar Wochen vor dem großen Wall Street-Börsenkrach —, gab es wenig später gleich zwei Nachfolgekompanien, die sich die Legitimität gegenseitig streitig machten.

Nicht alle Künstler der ehemaligen Diaghilew-Truppe traten den neugegründeten Ensembles bei. Balanchine etwa unternahm den Versuch eines eigenen Ensembles mit den Ballets 1933, ging dann ans Königliche Ballett nach Kopenhagen und übersiedelte schließlich nach Amerika, wo er rasch zur Zentralgestalt der langsam sich formierenden amerikanischen Ballettszene wurde. Lifar reformierte das Ballett der Pariser Opéra von Grund auf. Marie Rambert und Ninette de Valois hatten sich schon während der zwanziger Jahre von Diaghilew gelöst und in London eigene Schulen aufgemacht, aus

deren Absolventen sie die Tänzer ihrer ersten Truppen rekrutierten, denen Markova und Dolin den Glanz ihrer Namen liehen.

Die dreißiger Jahre stehen überall im Zeichen einer Reform der nationalen Schulen. Das Pendel, das während der Diaghilew-Ära so weit wie nie zuvor nach der Seite der Internationalisierung des Balletts ausgeschlagen hatte, schwingt zurück. Die große Zeit der unabhängigen Privatkompanien geht ihrem Ende entgegen — zumindest in Europa. Der Krieg markiert die entscheidende Zäsur. Die nach 1945 erfolgten Anknüpfungs- und Neugründungsversuche von privaten Reisekompanien (die diversen Monte Carlo-Truppen, das Ballett des Marquis de Cuevas, London's Festival Ballet) sind von eher dubiosem künstlerischem Rang. Das Ballett kehrt in die institutionalisierten Häuser zurück (Paris, Kopenhagen, Stockholm), beziehungsweise bemüht sich um Institutionalisation (das Sadler's Wells Ballet, das New York City Ballet) — bereichert um die Reformererfahrungen der Sezessionisten. In der Sowjetunion erfolgt die grandiose Umstrukturierung des Balletts mit dem Ziel der Erziehung eines neuen Massenpublikums.

Der Krieg bremst diese enorme Volumenvergrößerung wohl — aufhalten kann er sie nicht. 1939 kommt es in New York zur Gründung des Ballet Theatre, das sich namentlich in seinen Anfangsjahren große Verdienste als Plattform für die junge amerikanische Choreographie erwirbt. Es braucht eine Weile, bis der Ballett-Boom auch die amerikanische Provinz außerhalb des halben Dutzend Städte erreicht, das von den gastierenden großen Ensembles regelmäßig besucht wird. Heute haben auch Städte wie Washington, Boston, Philadelphia, Houston und San Diego eigene Kompanien, ist das ganze Land von der Regional Ballet Movement erfaßt, verfügt allein New York über vier international renommierte Balletttruppen, kann es vorzukommen, daß simultane Ballett-Saisons im neben-

einander gelegenen New York State Theater und im Metropolitan Opera House stattfinden, die an den Wochenenden fast dreißigtausend Zuschauer anlocken.

Entsprechend schießt die Ballettbegeisterung in der Sowjetunion in die Breite, zieht zusätzlich zu den ständig ausverkauften Ballettvorstellungen im Bolschoi-Theater und im Stanislawski-Nemirowitsch-Dantschenko-Theater mehrmals wöchentlich je siebentausend Besucher in den riesigen Kreml-Palast, erreicht auch so entfernt gelegene Orte wie Nowosibirsk und Tbilissi, greift auf die anderen Länder des Ostblocks über, die sich ganz am sowjetischen Vorbild orientieren, bis hin nach China (vor der Kulturrevolution). Das Balletterwachen, der Wille zum Ballett, die Aktivität der Kompanien, die Nachwuchspflege in den Schulen nehmen hier geradezu gigantische Ausmaße an. Auf ihren westlichen Auslandsgastspielen können das Moskauer Bolschoi- und das Leningrader Kirow-Ballett Erfolge einheimen, die alle anderen Anstrengungen der sowjetischen Kulturdiplomatie bei weitem überflügeln.

Im westlichen Europa selbst muß Paris, dessen schöpferischer Nachkriegsbeitrag im wesentlichen auf Petit und Béjart (der sich schon bald nach Brüssel absetzt, um dort seine kleine Privatkompanie auf viel größerer Basis als Ballett des 20. Jahrhunderts am Théâtre Royal de la Monnaie institutionalisieren zu lassen) beschränkt bleibt, seine Ballettvorherrschaft an London abgeben. Die Konsequenz, mit der die Engländer ihre Royal Ballet-Organisation auf- und ausbauen, ist dabei kaum weniger bewundernswert als die immer noch wachsende Ballettaufgeschlossenheit des Publikums, das seine alterslose Assoluta Margot Fonteyn wie eine Nationalheilige verehrt. Heute umfaßt das Royal Ballet drei Truppen, deren größte in Covent Garden residiert (mit drei bis vier Vorstellungen pro Woche) oder auf repräsentative Auslandstourneen geschickt wird,

während eine kleinere ständig die englische Provinz bereist und die Mini-Gruppe des Ballet for All mit einem speziellen Programm die Ortschaften betreut, deren Bühnen- und Theatergegebenheiten für die größere Kompanie nicht ausreichen. Über die pädagogische Zentralinstitution der Royal Academy of Dancing, die jetzt auf einen Universitäts-Status zustrebt, übt die englische Schule heute ihren Einfluß bis in die entlegensten Länder des Commonwealth aus, die längst — wie etwa Kanada, Südafrika und Australien — über eigene Ballettkompanien verfügen.

Heute leistet England den weniger privilegierten Nationen ebenso selbstverständlich Ballett-Entwicklungshilfe, wie das vor ihm Italien, Frankreich und Rußland getan haben — mit welchem Erfolg, sehen wir in Stuttgart, West-Berlin und neuerdings auch in München, aber ebenso in Oslo, Ankara und Teheran. Doch auch in den alten europäischen Residenzen des Balletts, in Mailand, Kopenhagen (und Stockholm) oder Wien ist sein Comeback nicht aufzuhalten, wenn auch — wie etwa gerade in Mailand und Wien — jede Erweiterung seines Lebensraumes der Opernherrschaft mühsam abgetrotzt werden muß.

In dem Moment, in dem — freilich längst noch nicht überall — eine gewisse Ballett-Sättigung der internationalen Szene zu konstatieren ist, in dem Grenzen des Ballett-Expansionsvermögens im Theaterbereich sichtbar werden (die zum Teil auch auf den eklatanten, weltweit zu beobachtenden Mangel an profilierten Persönlichkeiten zurückzuführen sind), eröffnet das Fernsehen, besonders seit der Verfügbarkeit des Farbfernsehens, dem Ballett eine ganz neue Dimension, führt es ihm abermals ein neues, nach Millionen zählendes Publikum zu. Zunächst scheint das Ballett ob der ihm hier erschlossenen neuen Perspektiven eher verwirrt und ratlos, scheut es noch vor der systematischen Erkundung der neuen dramaturgischen und technischen Möglich-

keiten und des neuen Publikums und seiner Ballett-Ansprechbarkeit zurück. Was das Ballett bisher an Beiträgen für den Bildschirm geliefert hat, waren in der Mehrzahl bestenfalls Informationen über Theaterballette. In der Eroberung der TV-Zukunft ist das Ballett noch nicht weit vorangekommen.

Es sind die verschiedensten Gründe für die Ballett-Explosion angeführt worden, die die Erscheinungsform des Musiktheaters in unserem Jahrhundert viel tiefgreifend verändert hat als irgendwelche Entwicklungen auf dem Opernsektor: die Erkenntnis unserer sprachlichen Ohnmacht; die Ablösung des

Wortes durch das Bild; das neue Körperbewußtsein; die geschärfte Sensibilität für rhythmische Vorgänge; der Jugendlichkeitskomplex der Generation, die noch immer den Großteil der Theaterbesucher stellt; die generelle Erotisierung der heutigen Kunst; der Nimbus, der das Ballett und seine Angehörigen als die Kunstgattung umgibt, die am konsequentesten mit gewissen bürgerlichen Sexual-Tabus gebrochen hat... Kein Zweifel jedenfalls, welche der Sparten des Musiktheaters am zeitfähigsten auf die Herausforderung durch das 20. Jahrhundert reagiert hat!

## HAT DAS BALLETT IN WIEN ZUKUNFT?

Keine Stadt Mitteleuropas kann sich einer tänzerischen Tradition rühmen, die jener Wiens vergleichbar wäre. Ihre kritische Entwicklungsgeschichte, die den glänzenden Aufstieg um die Mitte des achtzehnten und den langsamen Niedergang im Verlaufe des neunzehnten Jahrhunderts zu belegen hätte, ist noch nicht geschrieben. Die choreographische Produktion von *Franz Hilverding*, *Gasparo Angiolini* und *Jean Georges Noverre* bezeichnet die Höhepunkte der Wiener Ballettklassik, die mit *Salvatore Viganò* noch einmal zu später Blüte kam.

Genau zweihundert Jahre später befindet sich das Wiener Ballett, dessen Kontinuität zumindest in institutioneller Hinsicht stets gewahrt blieb, in der Rolle eines geduldeten Außenseiters, der im Schatten der allmächtigen Oper mit guten Worten und milden Gaben bedacht wird, weil niemand sich die Mühe machen will, nach seiner schöpferischen Zukunft zu fragen. Wer den Versuch unternähme, die gigantischen Kosten und die erbrachten Leistungen sorgfältig abzuwägen, käme zum Ergebnis, daß das Wiener Staatsopernballett in seiner heutigen Struktur zu den sinnlosesten und luxuriösesten Kultureinrichtungen der Welt gehört. Knapp einhundert Tänzer werden von den Steuerzahlern eines Kleinstaates buchstäblich dafür unterhalten, nicht oder nur in Ausnahmefällen aufzutreten.

Nirgendwo sonst gibt es ein gröberes Mißverhältnis zwischen den Möglichkeiten und den Gegebenheiten der Ballettpolitik. Keine Schule in Mitteleuropa produziert so viele Begabungen, die zwangsläufig verkümmern müssen, weil ihnen jede sinnvolle Entwicklung verwehrt ist. Nirgendwo sonst ist tänzerisches Talent häufiger, aber künstlerische Reife seltener. Nirgendwo sonst sind die sozialen Sicherheiten der Tänzer größer und die Verpflichtungen geringer. In Amerika galt es als Sensation, als die 75 Mitglieder des New York City Ballet, die alljährlich über zweihundert Ballettvorstellungen tanzen, vor einigen Jahren erstmals

ganzjährige Verträge erhielten. Ein Wiener Tänzer erwirbt seine Pensionsberechtigung, noch ehe er das dreißigste Lebensjahr erreicht hat.

Diese nüchterne Feststellung sollte nicht als ein Zweifel an der Bereitwilligkeit der Tänzer gedeutet werden, auf eine künstlerisch ergiebigere Zukunft hinzuarbeiten. Es sind allein die institutionellen Barrieren, die jeden Fortschritt verhindern. Solange nicht entscheidende strukturelle Reformen ins Werk gesetzt werden, die einen Ausgleich zwischen der Macht der Gewerkschaftsvertreter und der Ohnmacht der Direktoren, zwischen Autonomie und Abhängigkeit, Aufwand und Wirkung schaffen, wird das Ballett in Wien stagnieren. Und damit den Anschluß an eine Entwicklung verpassen, die sich in aller Welt abzeichnet. Wir alle machen uns an diesem Versäumnis mitschuldig, wenn wir nicht jetzt und heute versuchen, die Diskussion über die Gegenwart und Zukunft des Balletts in Wien in Gang zu bringen.

Sowohl aus qualitativen als auch aus ökonomischen Gründen erscheint es sinnvoll, die Ballettschule der Wiener Staatsoper und die Tanzabteilung der Akademie für Musik und Darstellende Kunst zusammenzulegen, um das Ausbildungsniveau zu vereinheitlichen. Das Ziel einer *Wiener Tanzakademie* hätte es zu sein, begabten Kindern aus ganz Österreich die Verbindung von allgemeiner Schulbildung und tänzerischem Training zwischen dem 10. und 18. Lebensjahr zu ermöglichen. An dieser Akademie, der ein Internat anzugliedern wäre, sollten die Theorie und Praxis des Tanzes gelehrt werden, wobei es naheläge, nicht nur das Studium des Akademischen Tanzes, sondern auch die Technik des Freien Tanzes, des Charaktertanzes, des Nationaltanzes und der Pantomime in den Lehrplan aufzunehmen. Neben dem obligatorischen Musik- und Schauspielunterricht sollte der Studiengang in den höheren Jahrgängen choreographische Arbeitsseminare vorsehen.

Die bestqualifizierten Absolventen der Akademie hätten naturgemäß das *Wiener Staatsopernballett* zu ergänzen, dem eine neue organisatorische Form zu geben wäre. Diese vordringliche Reform sollte drei Ziele verwirklichen:

1. Eine entscheidende Vermehrung der jährlichen Ballettabende, die gegenwärtig auf etwa ein Viertel jener Quote abgesunken sind, die nach internationalem Maßstab Voraussetzung für die künstlerische Schlagkraft einer professionellen Truppe wäre.
2. Eine klare Trennung der Ballettvorstellungen von den Verpflichtungen sekundärer Bedeutung: Operneinlagen und Statisterie.
3. Eine künstlerische und budgetäre Autonomie der Ballettdirektion, die der Bundestheaterverwaltung direkt zu unterstellen wäre.

Da es in naher Zukunft so gut wie ausgeschlossen erscheint, daß der Anteil des Balletts im Verband der Staatsoper von jährlich zwanzig auf achtzig Abende erhöht werden könnte, andererseits aber dem Ballett der Volksoper im Laufe der letzten Jahre keine eigenen Abende mehr zugestanden worden sind, liegt es nahe, eine Kooperation zwischen den beiden staatlichen Opernbühnen anzubahnen. Sie könnte so aussehen, daß die beiden Kompanien fusioniert und neu gegliedert werden. Aus dem Kreise von insgesamt 140 Tänzern ließen sich ein neues *Staatstheaterballett*, das aus den 80 bestqualifizierten Mitgliedern bestünde und alle Ballettvorstellungen zu bestreiten hätte, sowie zwei kleinere *Opernballette* von 35 und 25 Mitgliedern formieren, die weiterhin im Verbandsverband der beiden Häuser verblieben und alle Einlagen in Opern, Operetten und Musicals tanzten. Für eine Zusammenlegung spricht nicht zuletzt auch die Erfahrung, wie schwer Ballettdirektoren und Choreographen von Format zu finden sind.

Die Direktionen der Staatsoper und der Volksoper müßten dem Staatstheaterballett während der zehnmonatigen Saison jeweils vierzig, zusammen also

achtzig von vornherein bestimmte Termine zur Verfügung stellen, wobei es naheliegender erschien, in jedem der beiden Häuser einen wöchentlichen „jour fixe“ einzuführen. Es muß nicht näher ausgeführt werden, daß diese Maßnahme gerade in der gegenwärtigen Situation eine wesentliche Erleichterung für das Budget und den Betrieb der beiden Bühnen bedeuten könnte.

Der Erfolg aller bisherigen Wiener Ballett-wochen läßt es sinnvoll erscheinen, eine alljährliche Ballettsaison zur festen Einrichtung zu machen. Sie sollte den Charakter einer repräsentativen Leistungsschau haben, wobei sich der günstigste Zeitraum im unmittelbaren Anschluß an die Wiener Festwochen ergeben mag. Darüber hinaus wäre es aus fremdenverkehrsrechtlichen Beweggründen zu überlegen, ob diese Stagione nicht über den Monat Juli hinweg erstreckt werden könnten, um das sommerliche Vakuum zu überbrücken. Folgerichtig wären die Tänzer im August und September zu beurlauben.

Ziel einer echten und flexiblen Repertoireplanung, die das Angebot durch einige jährliche Premieren zu erneuern hätte, müßte es sein, von der Praxis fixer, unabänderlicher „Ballettabende“ abzukommen, deren Starrheit es verhindert, Erfolgreiches auszunützen und Mißglücktes auszuschneiden. Umbesetzungen sollten es den Abonnenten schmackhaft machen, demselben Stück unter Umständen auch öfter zu begegnen. Die regelmäßige Einladung von Gästen, deren Verpflichtung jedoch keinesfalls die Entwicklungs- und Entfaltungsmöglichkeiten des eigenen Ensembles beeinträchtigen sollte, könnte in dieser Hinsicht als ein zusätzlicher Anreiz empfunden werden.

Es ist Erika Hankas Verdienst, nach dem Kriege in systematischer Aufbauarbeit die Ansätze zu einer eigenständigen und differenzierten Wiener Repertoirebildung vorgezeichnet zu haben. Ihr früherer Tod schlug dem Ensemble eine Wunde, die bis heute nicht vernarbt ist. Nur in den drei Jahren der Ära

Milloss gab es eine Planung von vergleichbarer Sorgfalt und Weitsicht. Dazwischen regierten Inkompetenz und Gleichgültigkeit.

Von den drei Bereichen der Repertoirebildung, die einaktige und abendfüllende Ballette in kluger Abwechslung zu präsentieren hätten, ergeben sich die Standardballette der Romantik und der Moderne als die Basis jeder Kompanie von selbst, die internationalen Anspruch gerecht werden will. Tschaikowskys Triptychon wäre durch eine Revision von „Don Quixote“, Neufassungen von „La Sylphide“, „Giselle“, „Coppélia“ und „Raymonda“ zu erweitern. Von den bereits klassischen Stücken der zeitgenössischen Produktion sollten die Meisterwerke von Ashton, Balanchine, Grigorowitsch, MacMillan, Nijinska, Robbins und Tudor erworben werden, ohne damit jedoch ein Museum der modernen Choreographie einzurichten.

Große Phantasie wird indessen die Suche nach jenen Balletten leiten müssen, die eine eigenständige Wiener Ballettdramaturgie prägen sollen. Vier Sektoren scheinen die Möglichkeit zu bieten, diese Eigenart zu finden und zu festigen:

a) Der zumindest theoretische Bestand an historischen Balletten der Klassik, Spätklassik und Romantik.

b) Das Genre heiterer und volkstümlicher Wiener Stücke, das seinen schönsten Ausdruck in einer ganzen Serie choreographisch bedeutsamer Walzerballette zu finden hätte.

c) Der Typus jener modernen Handlungsballette, die in der Zusammenarbeit zwischen Erika Hanka und den Komponisten des Kreises um Boris Blacher entstanden sind.

d) Versuche eindeutig experimentellen Charakters, die durch eine konsequente Zusammenarbeit mit den Komponisten der Wiener Avantgarde zu entwickeln wären. Arbeitsaufträge an choreographisch-musikalische Teams könnten mithelfen, neue Formen der schöpferischen Durchdringung zu finden,

die von den Modellen des Gesamtkunstwerks historischer Prägung losgelöst sind.

Eine wirklich konsequent betriebene Ensemble- und Repertoirepolitik würde die Tänzer so in Anspruch nehmen, daß sich die Disziplin ganz von selbst straffen sollte. Zugleich könnte eine sorgfältige Vorbereitung von Tourneen und eine systematische Beteiligung an Österreichs sommerlichen Festspielen ein gutes Instrument für den Ballettdirektor abgeben, seinen Mitgliedern klarzumachen, daß ihre Interessen nicht bequemen Nebengeschäften, sondern ausschließlich dem künstlerischen Fortkommen der Kompanie zu gelten haben. Welche Mobilität und Zugkraft diese reformierte Truppe entwickeln könnte, hat nicht zuletzt die siebenwöchige Tournee im Sommer 1967 bewiesen.

Weil jedoch die Erfahrung lehrt, daß keine Kompanie der Welt die Vielschichtigkeit aller tänzerischen Evolutionen widerspiegeln vermag, die heute vom äußersten Traditionalismus bis zum kühnsten Multi-Media-Experiment reichen, erscheint es bedeutsam, die Kontrastfunktion aller anderen Wiener Ensembles herauszustreichen. Gemeinsam sollten sie zum Ausdruck bringen, daß der Tanz heute eine stilistische Bandbreite offenbart, die kaum länger auf einen Nenner zu bringen ist. Daß der Tanz heute unter den theatralischen Künsten zugleich die rückständigste und die fortschrittlichste Form darstellen kann.

Jedem der Ensembles kämen in diesem Zusammenspiel bestimmte Aufgaben zu. Das Ballett des Theaters an der Wien, dessen Anfänge gute Hoffnungen erwecken, könnte in der Rolle des Herausforderers durch seine Aktivität verhindern, daß das Staatstheaterballett erstarrt. Seine stilistische Linie sollte vom Jazz- und Show-Dance vorgezeichnet sein. Das wiederbelebte Jeunesse-Ballett müßte bewußter und provokanter darauf abzielen, eine

choreographische Werkstatt eindeutig experimentellen Charakters zu sein. Und nicht zuletzt läge es an Rosalia Chladek, ihre reiche Erfahrung aus dem Expressionismus dahingehend auszuschöpfen, daß Wien endlich mit allen Entwicklungen vertraut wird, die der Modern Dance in den Vereinigten Staaten seit dem Kriege durchgemacht hat.

Daneben wäre es freilich hoch an der Zeit, das Wiener Institut für Theaterwissenschaften, das sich großen wissenschaftlichen Ansehens erfreut, an die deprimierenden Versäumnisse zu erinnern, die auf dem Gebiete der historischen und ästhetischen Würdigung des Wiener Balletts geschehen sind. Es kann nicht länger angehen, daß unschätzbare Material in den Archiven ungeordnet bleibt, weil keine akademische Instanz es für ihre Pflicht ansieht, sich damit auseinanderzusetzen.

Auch die Gesellschaft für Ballett (Hilverding Society) hätte ihre aufklärende und propagandistische Tätigkeit nachdrücklicher und zielbewußter zu verfolgen als bisher. Ihre Aufgabe wäre es, durch Vorträge, Demonstrationen, Filmvorführungen und Diskussionen allen Interessierten die Möglichkeit zu geben, ihre Kenntnisse zu vertiefen. In Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Fernsehen, dessen zuständige Produktionsabteilung bisher noch keine Versuche unternommen hat, auf eine planvolle und fernsehgerechte Ballettdramaturgie hinzuwirken, könnte sie der Verpflichtung nachkommen, möglichst weite Kreise des Publikums mit der Technik, Geschichte und Stoffwelt des Tanzes vertraut zu machen.

Nicht zuletzt wird es freilich auch an der kritischen Publizistik liegen, den Dialog mit den benachbarten Geistesgebieten nicht abreißen zu lassen. Weil nur die intellektuelle Integration, nicht jedoch die Isolation den Fortbestand und Fortschritt dieser vergänglichen Kunst garantieren kann.

DAS BALLETT  
IM ZEITALTER MARIA THERESIAS

In keiner Kunst ist der Versuch einer Restaurierung des Originals so schwierig wie in der Tanzkunst. Es ist wahr, daß man sich auch anstrengen muß, um ein Gemälde der Vergangenheit frisch und unmittelbar zu erleben und es nicht mit dem durch spätere Kunst gewandelten Blick zu betrachten; doch der Gegenstand, das Bild selbst, existiert heute fast unverändert wie zur Zeit seiner Entstehung.

Anders steht es mit den Tänzen. Sie starben zumeist mit ihren Interpreten. Nur in wenigen Fällen übertrugen sich Schritte und Bewegungen auf jüngere Körper, denen sie eingedrillt wurden. Auch da mußte es unwillkürlich zu Änderungen kommen, denn die menschliche Gestalt wandelt sich von Generation zu Generation. Schuhe- und Kleidermode, Sitten und Gebräuche bestimmen ja auch im Alltag die Bewegung des Menschen. Wie sehr unterscheidet sich der Gang einer Japanerin, die das Schreiten auf Holzsandalen erlernt hat, vom Gang irgendeiner Frau des Westens! Wie ungemütlich wirken die Zierschritte, die zu Fanny Elßler und dem neunzehnten Jahrhundert paßten, wenn sie heute von langbeinigen Tänzerinnen mit grandioser „Linie“ ausgeführt werden!

Wenn man Zeugnisse der Vergangenheit studiert, muß man sich also vergegenwärtigen, daß sich nicht bloß der Geschmack immer ändert, sondern daß es auch verfehlt wäre, die Beschreibung der Bewegung von ehemals auf die Körpergestalt des Menschen von heute zu beziehen. Wenn man trotz all dieser Schwierigkeiten dennoch einige Einsicht in die Bewegungsweise der Vergangenheit erlangt, dann grenzt dies fast an ein Wunder.

In welchem Sinn kann man nun die Zeit Maria Theresias als eine für die Tanzkunst in Wien bedeutsame Epoche bezeichnen? Welches Ballett jener Zeit ließe sich eigentlich mit heutigem Maßstab beurteilen? Wir kennen nur zwei europäische Ballette des 18. Jahrhunderts, die heute noch getanzt werden: Vincenzo Galeottis „Les Caprices de

Cupidon et du maître de ballet“ (Kopenhagen 1786) und Jean (Bercher) Daubervals „La Fille mal gardée“ (Bordeaux 1789). Die Choreographie von Daubervals Werk ist von so vielen geändert worden, daß sie wohl kaum mehr als Quelle zur Erschließung der Ballettkunst des 18. Jahrhunderts gelten kann. Nur den sorgfältigen Dänen ist es gelungen, ein Stück — nämlich „Amors og Ballet-mesterns Luner“ — nahezu zu rekonstruieren. Man sollte in diesem Zusammenhang vielleicht erwähnen, daß Spitzenschuhe für einige der Damen erst in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eingeführt wurden. Vorher standen die Damen manchmal ohne Hilfe solcher Schuhe kurz auf den Zehenspitzen . . . Wer den dänischen „Amor“ gesehen hat, muß zugeben, daß dieses Ballett nicht nur aus historischen Gründen einen Platz im Spielplan verdient. Es erregt unser Interesse vor allem mit einer Reihe von Tänzen, meist Pas de deux, die einfach, aber gut konstruiert und rhythmisch interessant sind, und nur nebenbei auch durch die komische Handlung und die lustige Musik. (Es erscheint bemerkenswert, daß die Körpertypen und die Trainingsart des Königlich Dänischen Balletts bis vor kurzem noch dem neunzehnten Jahrhundert, wenn nicht gar dem achtzehnten, nahestanden.) Galeotti, der Choreograph dieses Werkes, war ein Schüler von Angiolini und Noverre, zwei der bedeutendsten Künstler der großen Wiener Periode. Galeottis Jugendwerke, so wird berichtet, waren jenen von Angiolini sehr ähnlich, während seine Spätwerke individuellen Stil zeigten. „Amor“ stammt jedoch aus Galeottis mittleren Jahren.

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich das Ballett noch nicht ganz vom Hofanz geschieden. Dennoch konnte man schon zwei „Schulen“ wahrnehmen. Berichte — vor allem jene französischer Autoren — charakterisieren die französische Schule als die elegantere und zurückhaltendere, während die italienische Schule als dynamisch und

heroisch bezeichnet wird. Andererseits beklagen sich aber die Italiener, daß die Ballette des Franzosen Noverre zu wild und nicht rührend genug seien. Fest steht jedenfalls, daß diese beiden „hohen“ Schulen — wie auch immer man sie umschreiben mag — in Wien auf fruchtbare Art zueinanderfanden. Die lokale Hanswurst-Tradition fügte noch einen neuen Bestandteil — den Charaktertanz — hinzu. Um die Mitte des Jahrhunderts begegnet man einer Reihe von Choreographen: Hilverding, Angiolini, Bernardi, Noverre, Caselli, Guglielmi und Rosay. Über manche ist nur wenig zu erfahren. Caselli, Guglielmi und Rosay waren offenbar untergeordnete Mitarbeiter von Noverre. Bernardi wurde Ballettmeister am Kärntnertheater, als der berühmte Angiolini diese Stellung am Burgtheater bekam. Die Literatur von oder über Hilverding, Angiolini und Noverre ist reichhaltig. Die Tanzwerke dieser drei Meister — *ballets d'action*, Handlungsballette, genannt — waren Ergebnis einer rationalistischen Ästhetik. Doch ehe wir von ihren Theorien sprechen und einen Begriff von ihrem Werkstil zu bilden versuchen, wollen wir uns der biographischen Ergänzung als Hilfsmittel bedienen.

Franz Anton Christoph Hilverding (geboren in Wien 1710, gestorben ebenda 1768) stammt aus einem österreichischen Milieu. Der Vater kam aus einer Familie von Schau- und Marionettenspielern der alten, improvisierenden Tradition; die Mutter aus der Seiltänzerfamilie Rosetta, deren Namen auf italienischen Ursprung deuten mag. Hilverdings Taufpate war Stranitzky, der berühmte Hanswurst. Der aus dem Volke stammende Hilverding schien jedoch für Eleganteres bestimmt zu sein. Sein erster Lehrer war möglicherweise der Brünner Tanzmeister Ciolet, dessen Tochter Maria Anna er heiratete. Hilverding muß nicht nur als Choreograph begabt gewesen sein, sondern auch als Tänzer, denn man schickte ihn 1733 zur Ausbildung zu Blondi nach

Paris, 1735 kam er wieder nach Wien zurück und erhielt den Titel „Hoftänzer“. 1749 wurde er „Hoftanzmeister“. Es ist wahrscheinlich, daß er schon vor 1740 zu choreographieren anfangte. Im Kärntnertortheater hatten die Ballette mehr komischen und volkstümlichen Charakter, im Burgtheater eher dramatischen und klassischen. In beiden Kategorien hatte Hilverding Erfolg. Auch als Lehrer wurde er berühmt. Damals begannen junge Leute nicht nur in Frankreich und Italien, sondern auch in Österreich tänzerische Ausbildung zu suchen. Einer dieser Schüler war Angiolini, dem Hilverding das Ballett des Burgtheaters übergab, als er selbst für die bedeutsame Mission freigestellt wurde, das Niveau des Balletts in Rußland zu heben.

Nach Rußland nahm Hilverding nicht nur einige seiner Tänzer mit (seinen Star Santina Zanuzzi, die dort den Tänzer Aubri heiratete; das Ehepaar Mecour; den Paradis), sondern auch den Komponisten Joseph Starzer. Die Russen schätzten Hilverding. Er war einer der ersten, der zur Größe des russischen Balletts einen Beitrag leistete. Als er 1764 wieder nach Wien zurückkehrte, sandte er Angiolini nach Rußland. Eine seiner ersten Wiener Aufgaben war „Le Triomphe de l'Amour“ mit der Musik von F. L. Gassmann, ein Werk, das für die Hoffestlichkeiten zur Feier der Hochzeit Kaiser Josephs II. entstand. Die kleine Maria Antoinette und ihre Brüder Ferdinand und Maximilian tanzten darin einen Pas de trois, der durch ein zeitgenössisches Bild berühmt geworden ist.

Hilverding war nicht in allem ein Glückskind. 1766 wurde er Privatpächter des Kärntnertortheaters und strengte sich an, das deutsche Schauspiel zu verbessern. Der Versuch führte zu seinem finanziellen Ruin. Danach wollte er Pantomimen auf dem Judenplatz aufführen, doch vereitelten Krankheit und Tod diesen Plan. Er starb im Alter von 58 Jahren. Sein Ansehen wurde damals von Angiolini verteidigt, der in Wort und Schrift für Hilverding

und gegen das Eigenlob Noverres eintrat. (Heute führt Derra de Moroda diese These weiter.)

Gasparo Angiolini (geboren in Florenz 1731, gestorben in Mailand 1803) bediente sich auch eines Pseudonyms (Angelo Gasparini). Er kam, wie schon erwähnt, nach Wien, um sich bei Hilverding weiter auszubilden. Als Choreograph war er in Wien sowohl am Burgtheater wie auch bei Hof vor allem während jener Zeit tätig, die Hilverding in Rußland verbrachte. Am 17. Oktober 1761 sah man die Erstaufführung von „Don Juan ou Le Festin de Pierre“ — Angiolinis Zusammenarbeit mit Gluck. Mitunter komponierte Angiolini auch seine eigene Ballettmusik.

Nach dem Rußlandaufenthalt, und zwar von 1772 an, wirkte Angiolini vor allem in Italien. Zumindest vier von Angiolinis Kindern waren jedoch an Wiener Bühnen als Tänzer und Choreographen tätig. 1775 wurde Angiolinis Schrift gedruckt, die den Titel führt: „Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'Uso dei Programmi nei Balli“.

Jean Georges Noverre (geboren in Paris 1727, gestorben in St. Germain-en-Laye 1810), war der Sohn eines aus der Schweiz stammenden französischen Offiziers. In Wien wirkte er von 1767–1774. Wie originell seine „Ballettreform“ war, ist schwer zu sagen. Er war jedenfalls ein Schüler des großen Dupré, der in John Weavers „The Loves of Mars and Venus“ (London 1717) den Mars getanzt hat. Dieses Ballett könnte man schon als Handlungsballett bezeichnen, und es ist möglich, daß Dupré seinem Schüler Noverre davon berichtet hat. 1755 erhielt Noverre in London bei David Garrick, dem berühmten Schauspieler, Unterricht. Es ist möglich, daß ihm Garricks Frau, die Tänzerin Eva Maria Veigl (Violetti), manches über Hilverding, ihren einstigen Wiener Meister, erzählt hat.

In Paris arbeitete Noverre kurze Zeit an der Opéra comique. Es gelang ihm nicht, an die große Oper zu kommen, denn sein „Vernunftballett“ ärgerte nicht

nur die Stars, sondern auch das Publikum. In anderen französischen und in deutschen Städten hatte Noverre jedoch Erfolg. Der berühmte Gaetano Vestris war Noverres erster Solotänzer in Stuttgart und wurde ein Noverre-Enthusiast, der später Noverre-Ballette für Wien einstudierte. Das hatte zur Folge, daß Noverre selbst nach Wien eingeladen wurde — Hilverding war damals krank und Angiolini anderswo beschäftigt —, um im Burgtheater, das 35 Tänzer zählte, im Kärntnertortheater, das 27 Tänzer hatte, und bei Hof die Ballette und Festlichkeiten zu leiten. In Wien fand Noverre eine Atmosphäre vor, in der er wirklich arbeiten konnte — oft in Gemeinschaft mit Gluck. In Paris hatte man von ihm Amüsement gefordert. Als jedoch Marie Antoinette Königin von Frankreich wurde, berief sie die beiden Künstler nach Paris, wo Noverre endlich das Ballett der großen Oper regieren konnte. Hier gab er Piccini den Vorzug vor Gluck, doch arbeitete er mit beiden zusammen. Für ihn schrieb Mozart einen Großteil der Musik zu „Les petits riens“. Die Revolution veranlaßte Noverre zur Flucht nach England, wo er sein letztes Ballett choreographierte. Der unterschiedliche Lebensweg der drei hier ausführlicher genannten Künstler läßt ein gemeinsames Merkmal hervortreten: das achtzehnte Jahrhundert wußte einen guten Choreographen zu schätzen. Choreographen wurden von den Monarchen ausgetauscht — ebenso wie andere Künstler, wie Lehrer und Philosophen. Die besten Komponisten hielten es — anders als im späten neunzehnten Jahrhundert — für eine Ehre, mit den Künstlern des Tanzes zusammenzuarbeiten. Das Ballett hatte dieselbe Würde wie die Oper und das Schauspiel. Was aber war das „ballet d'action“, jene Tanzform, die Hilverding, Angiolini und Noverre gepflegt haben? Und wodurch unterschied es sich von anderen Formen jener Zeit? Im *ballet d'action* sollte der Tanz einer dramatischen Handlung oder musikalischen Stimmung angepaßt sein. Jeder Schritt, jeder Aus-

druck, jede Geste sollte möglichst *natürlich* sein, d. h. einer der Vernunft entsprechenden Natürlichkeit gehorchen. Das gleiche wollte Gluck für die Oper, wollte Lessing für das Schauspiel. Dem stand eine andere Form des Balletts gegenüber, die den Tanz um seiner selbst willen verlangte: eine formelle Folge verschiedener Tänze (Passepied, Musette, Tambourin, Chaconne, und wiederum Passepied), die einer Handlung im aristotelischen Sinne entgegenstand und die Musik in ebenso strenge „platonische“ Formen zwang. Die Tänzer brauchten sich nicht zu scheuen, ihre Virtuosität zu zeigen, denn sie waren ja nicht Darsteller einer natürlichen Handlung. Diese Virtuosität war damals von vorwiegend männlichem Charakter, ihr Stil — vom Standpunkt des romantischen neunzehnten Jahrhunderts gesehen — ein bißchen „steif“. (Die Romantik begann damit, eine Bewegung in die nächste fließen zu lassen — ohne dazwischenfallende Pose. Der Körper, weniger frontal gehalten, glitt mehr als ganzer in die Richtung des Schrittes).

Anfangs schrieb Noverre über die Virtuosen seiner Zeit: „Endlich haben wir Beine und eine Ausführung, die unsere Vorgänger nicht hatten.“ Aber dann begann er diese Virtuosität zu hassen wie die Masken, hinter denen sich der Ausdruck verbarg, und die schweren Kostüme, welche die Bewegung hinderten. Leichtere Kleidung brachte die Tänzer jedoch nicht dazu, sich *natürlicher* zu bewegen, sondern noch bravouröser.

Heute können wir Werke beider Genres tolerieren, wenn es nur eben gute Werke sind, denn im Tanz (und daneben vielleicht nur noch im Film) genießen wir gesunde stilistische Freiheit. Damals aber barg das Handlungsballett in sich den Keim des eigenen Untergangs. Wie vernünftig und natürlich ist es denn überhaupt, fortwährend zu tanzen? Die jüngere Generation beklagte sich bald darüber, daß das *ballet d'action* mehr und mehr zu einem stummen Schauspiel würde. Hatte Noverre vergessen, daß bei

Aristoteles nicht etwa bloß von einer „Handlung“ die Rede ist, sondern von der „Nachahmung einer Handlung“? In seinem Naturalismus ging Noverre so weit, daß er um der perspektivischen Wirkung willen Kinder in der Kleidung Erwachsener in den Hintergrund stellen ließ.

„Wir wollen tanzen. In Noverres Balletten wird zuviel gegangen.“ So etwa lauteten die Klagen von Salvatore Viganò und Gaetano Gioia (geboren in Neapel 1764—oder 1768—, gestorben ebenda 1826), zwei italienische Choreographen, die um 1800 in Wien arbeiteten. Nicht nach der Vernunft, sondern nach Phantasie und Leidenschaft strebten diese beiden Frühromantiker. Manche anderen — vielleicht Antoine Pitrot, Muzarelli oder Traf(f)ieri — setzten sicherlich noch das Handlungsballett oder den virtuos-höfischen Stil fort; doch für Gioia und Viganò war dies langweilig.

Viganò (geboren in Neapel 1769, gestorben in Mailand 1821) wurde im *ballet d'action* erzogen. Er

heiratete die schöne Wienerin Maria (Mayer) Medina. Die beiden wurden als großes Tanzpaar gefeiert. Beethoven komponierte für die Choreographie Viganòs, und das Ergebnis — „Die Geschöpfe des Prometheus“ — wurde 1801 in Wien zum ersten Mal gezeigt. Später, in Italien, verband Viganò die Musik Beethovens mit Musik von Haydn und machte daraus eine lange Tanzdichtung. Nicht die musikalische, sondern die choreographische Einheit galt damals als das Hauptziel, und man tolerierte Viganòs Verbindung von Haydn und Beethoven ebenso, wie man es hinnahm, daß Berlioz einer kompositorischen Einheit Texte verschiedener Dichter einverleibte. Den Rang eines Shakespeare oder gar einen noch höheren wollte Stendhal dem von ihm verehrten Viganò zuerkennen! Das war, wie noch am Rand vermerkt sei, auch ein Symptom der heraufkommenden Romantik: nicht der Monarch, sondern der Künstler reicht dem Künstler den Lorbeer...

Rüdiger Engerth, Wien

#### ZWISCHEN HASSREITER UND WALLMANN

*Wiener Ballett in den Jahren 1918 bis 1938*

Wohl für keinen Teil der ehemaligen kaiserlichen Hofbühnen bedeutete das Jahr 1918 eine so tiefgreifende Umwälzung wie für das Ballett, das nunmehr zum Staatsopernballett wurde. Hatte es bisher oft dazu gedient, Hoffestlichkeiten gefälligen Glanz zu verleihen, so wurde es nun zu einer Compagnie, die in künstlerische Konkurrenz mit anderen großen europäischen Compagnien treten und den Vergleich mit den großen Zentren zeitgenössischer Tanzkultur suchen und bestehen mußte.

Der langjährige Ballettmeister Josef Haßbreiter war dieser Aufgabe wohl kaum gewachsen, sein Nachfolger Carl Godlewski (1862—1949) ging schon 1920 in den wohlverdienten Ruhestand. Georg Kjakscht (1873—1936), der durch zwanzig Jahre Solist am Marientheater gewesen war, konnte sich — trotz ausgezeichneter Fähigkeiten — nicht lange halten. Nach seinem Abgang (1921) sorgte Carl Raimund sen. (Raimund Czadill) für die Fortführung der Geschäfte. Richard Strauss aber hielt nach einem neuen Ballettmeister Ausschau, der in der Lage war, Wien zu einer Pflanzstätte des „modernen Balletts“ zu machen. Er fand ihn in der Person von Heinrich Kröllner (1880—1930), der in Berlin bereits Proben choreographischer Begabung abgelegt hatte. Kröllner wurde 1922 als Ballettmeister berufen. In den folgenden sechs Jahren realisierte er mit den Mitgliedern der Compagnie zahlreiche eigene choreographische Ideen, während Carl Raimund sen. unermüdlich das Repertoire weiter betreute. Kröllners erste Arbeit in Wien war „Josephslegende“ (18. März 1922). Die Frau des Potiphar verkörperte Marie Gutheil-Schoder. Mit ihr alternierte später Else Strohl von Strohlendorf (1884—1965). Später war in dieser Partie meist Hedi Pfundmayr (Solotänzerin 1927—1937) zu sehen. Den Joseph tanzte in der Premiere Willy Fränzl (Solotänzer 1927—1938, Stellvertr. Ballettmeister 1938—1962). Mit ihm alternierte von Anfang an Toni Birkmeyer (Solotänzer 1921—1952, Ballettmeister 1930—1933). Die



erste Wiener Sulamith war Gusti Pichler-Short, die 1913 Solotänzerin geworden war. Sie wurde 1924 zur Primaballerina und 1938 zum Ehrenmitglied der Staatsoper ernannt. Mit ihr alternierte seit November 1922 Riki Raab (Solotänzerin 1922 bis 1933).

Besonderes Interesse verdienen die „Ballettkomödien“, die Kröller im Redoutensaal veranstaltete. Das erste Programm brachte die „Soirée im Stile Ludwigs XIV.“, später meist „François Couperin“ betitelt (Couperinsuite von Richard Strauss). Ihre beiden Teile hießen „Gesellschaftstänze“ und „Theatertänze“. Es folgte „Ma Mère l'Oye“ (Ravel) mit Rikki Raab als Prinzessin Florine, Katharina Loitelsberger als Fee, Hedi Pfundmayr als Schöne und Tilly Losch als grüne Schlange. Tilly Losch (eigentlich Ethel Losch) verließ schon 1927 die Compagnie. Ihre spätere Karriere war nicht zuletzt durch Max Reinhardt bestimmt. In Salzburg tanzte Tilly Losch die Nonne in „Mirakel“, den „Elfentanz“ und „Die grüne Flöte“. Am 7. Juni 1933 nahm Tilly Losch an einem Abend der von George Balanchine ins Leben gerufenen Compagnie „Les Ballets 1933“ teil. Sie tanzte die Anna II in der legendären Uraufführung des Balletts „Die sieben Todsünden der Kleinbürger“ (Bertolt Brecht – Kurt Weill) im Théâtre des Champs Elysées. Die Anna I sang Lotte Lenya. Die Choreographie war von George Balanchine, die Bühnenbilder stammten von Caspar Neher. Drei Tage später trat Tilly Losch in zwei weiteren Balanchine-Balletten auf, in „Errante“ (Schubert – Liszt – Koechlin) und in „Fastes“ (Sauguet).

Als drittes Stück der „Ballettkomödien“ im Wiener Redoutensaal choreographierte Kröller „Die Freier der Tänzerin“ (Rameau). Die Tänzerin war Gusti Pichler, ihre Freundinnen wurden von den Damen Herma Berka (Solotänzerin 1927–1938), Losch und Fritzi Fränzl (Solotänzerin 1927–1932) getanzt. Den Tänzer gab Willy Fränzl, als Freier sah man

die Herren Franz Bauer (Solotänzer 1910–1932), Robert Binder (Solotänzer 1929–1945) und Robert Casson (Solotänzer 1923–1945). Den Abschluß des Abends bildeten „Wiener Balltänze“ (Johann Strauß).

Am 9. Mai 1924 fand die Uraufführung von „Schlagobers“ (Richard Strauss – Kröller) statt. Die Premierenbesetzung ist so bekannt, daß sie hier nur kurz angeführt zu werden braucht. Die Prinzessin Teeblüte tanzte Tilly Losch, den Prinzen Kaffee Hedi Pfundmayr, den Prinzen Kakao Adolf Nemeth, den Don Zuckero Toni Birkmeyer, der auch den Sliwowitz verkörperte. Prinzessin Pralinée war Gusti Pichler, ihr Gemahl Willy Fränzl, die Charreuse Adele Krausenecker (Solotänzerin 1927–1948) und der Wodka Rudolf Fränzl (Solotänzer 1927–1945).

Im Herbst 1924 brachte Kröller eine Neubelebung von „Don Juan“ (Gluck – Angiolini) heraus. Den Don Juan tanzte Carl Raimund sen., den Sgaranelle Robert Casson, die Elvira Hedwig Fränzl (Solotänzerin 1927–1931). Unter den Gästen Don Juans war auch Maria Mindszenty (Solotänzerin 1920–1926). Sie verließ später das Staatsopernballett, um eine erfolgreiche Karriere als Filmschauspielerin zu beginnen. Im Anschluß gab man „Die Ruinen von Athen“ (Beethoven – Kröller) mit Katharina Loitelsberger als Göttin. In den „Griechischen Tänzen“ waren die Damen Raab, Losch und Risa Dirlt (Solotänzerin 1927–1935) als Bacchantinnen beschäftigt. Willy Fränzl hatte einen sehr erfolgreichen „Schwertertanz“ und führte anschließend „Kampfspiele“ mit Toni Birkmeyer auf. Als „Bachusfest“ wurden die „Griechischen Tänze“ später aus dem Zusammenhang der „Ruinen von Athen“ gelöst.

1926 regierte „Pulcinella“ (Strawinsky – Kröller) die zweite Soirée der „Ballettkomödien“. Anschließend gab man „Les petits riens“ (Mozart – Kröller) mit Hedi Pfundmayr als Schäfer, Riki Raab

als Schäferin und Willy Fränzl als Eifersuchtsteufel. Die Soirée schloß mit „Coppélia“ in einer Choreographie von Kröller.

Im selben Jahr wurde zum ersten Mal „Bal costumé“ (Rubinstein – Kröller) gegeben. Nach dem „Lockenden Phantom“ (Salmhofer – Kröller), in dem Tilly Losch Triumphe erntete, schloß Heinrich Kröller seine Wiener Tätigkeit 1928 mit „Die Nixe von Schönbrunn“ (C. M. von Weber) ab.

Auf die Ära Kröller folgte die Ära Sascha Leontjew (Alexander Katz), welche die Jahre 1928 bis 1930 umfaßte. Dieser schuf eine Choreographie des Walzers „An der schönen blauen Donau“. Aus Anlaß des Schubertjubiläums 1928 choreographierte Leontjew eine „Tanzfolge“ auf Melodien Schuberts. Im November 1930 erlebte Wien zum ersten Mal „El amor brujo“ (Fallá – Leontjew).

Zu den Verdiensten Leontjews gehörte die Verpflichtung von zwei Choreographinnen, deren Arbeit dem Staatsopernballett neue Impulse vermittelte. Grete Wiesenthal hatte dem kaiserlichen Ballett in den Jahren 1902–1907 angehört. Über Empfehlung von Alfred Roller verkörperte sie die Fenella in der „Stimmen von Portici“ unter Bruno Walter sehr gegen den Willen des Ballettmeisters Haßreiter. Anschließend verließ sie zusammen mit ihrer Schwester Else die Compagnie. Die Schwestern Wiesenthal, denen sich alsbald auch die dritte, Berta, zugesellte, veranstalteten ihren ersten Tanzabend im Kabarett „Fledermaus“ (14. 1. 1908). Im folgenden Jahr wirkten die Wiesenthals an einem Pantomimenabend mit, an dem „Der Geburtstag der Infantin“ (Wilde – Schreker), „Der silberne Schleier“ (Mell – Lafite) und „Die Tänzerin und die Marionette“ (Mell – Braun) aufgeführt wurden. Grete Wiesenthal gewann durch zahlreiche Gastspielreisen und durch ihre Arbeit bei Max Reinhardt rasch internationale Anerkennung. In Wien gab sie Tanzabende mit Toni Birkmeyer und Willy Fränzl. Hier übernahm sie 1934 einen Lehrauftrag an der

Akademie für Musik und darstellende Kunst. Ihr Ballett „Der Taugenichts in Wien“ hatte im Juni 1930 an der Staatsoper Premiere. Neben der choreographischen Arbeit übernahm Grete Wiesenthal auch die Titelpartie.

Im Oktober desselben Jahres wurde Bronislawa Nijinska berufen, die Tänze der Oper „Schwanada, der Dudelsackpfeifer“ (Weinberger) choreographisch zu betreuen. Von 1931 bis 1933 versah Toni Birkmeyer das Amt des Ballettmeisters. Er sorgte für die Erneuerung zahlreicher Kröller-Ballette. An der Spitze seiner eigenen Choreographien steht das „Haydn-Ballett“ (April 1932).

Als Ballettmeister gab Birkmeyer zwei choreographische Aufträge an Valeria Kratina. Im September 1932 hatte „Der Bettler Namenlos“ (Heger) Premiere. Dieselbe Choreographin betreute einen „Ballettabend“ im März 1933. Man gab „Suite im alten Stil“ (Händel), „Boutique fantasque“ (Rossini-Respighi) und „Schneemann“ (Korngold).

Im Herbst 1933 wurde Margarethe Wallmann-Burghauer erstmalig als Choreographin für das Staatsopernballett tätig. In ihrem Ballett „Das jüngste Gericht“ (Händel) verkörperte Rudolf Fränzl den Gewalttätigen, Hedi Pfundmayr die Gnade, Willy Fränzl den Reichen Jüngling und Gusti Pichler das Arme Mädchen. Carl Raimund jun. und Erwin Pokorny waren Engel des Gerichts und Robert Casson der Dämon der Hölle.

Margarethe Wallmann schuf in den folgenden Jahren die Choreographien zu „Weihnachtsmärchen“ (Salmhofer), „Giuditta“ (Lehar), „Gioconda“ (Ponchielli), „Fanny Elßler“ (Nador), „Bauernhochzeit“ (Salmhofer) und „Der liebe Augustin“ (Steinbrecher). In ihrer Ära traten einige jüngere Tänzer in den Vordergrund, die alsbald als Vertreter einer neuen Generation die Protagonistenpartien übernehmen sollten: Julia Drapal, Leopoldine Pokorny, Erwin Pokorny und Carl Raimund jun. Wichtige Impulse empfing die Entwicklung des

modernen Tanzes im Wien der zwanziger Jahre durch Tanzabende, die von Mitgliedern des Staatsopernballetts im Konzerthaus, in der Secession und in der Urania veranstaltet wurden. Tilly Losch und Grete Wiesenthal tanzten mit Toni Birkmeyer und Willy Fränzl. Toni Birkmeyer tanzte 1929/30 in London mit Tilly Losch in der Cochran-Revue, später mit derselben in „Was ist das Ding, genannt die Liebe?“ (Porter) und mit Grete Wiesenthal im Théâtre des Champs Elysées. In Laxenburg hatte sich 1924 eine Zweigstelle der Tanzschule Hellerau von Jacques Dalcroze etabliert. Die Seele dieser Unternehmung wurde alsbald

Rosalia Chladek, der Wien entscheidende Anregungen zu danken hat. Nach einem kurzen Intermezzo in Basel war sie von 1930–1938 Leiterin der künstlerischen Tanzgruppe Laxenburg-Hellerau. Im Theater in der Josefstadt zeigte sie 1930 ihren „Rhythmen- und Elementen-Zyklus“, für Freilichtaufführungen auf dem Rathausplatz, im Burggarten und in Laxenburg choreographierte sie 1931–1934 „Festliche Tanzsuite“ (Bizet), „Spanische Suite“ (Span. Volksweisen), „Alcina-Suite“ (Händel), „Laxenburger Märsche“ und „Mödlinger Tänze“ (Beethoven), „La Danza“ (Gluck-Metastasio) und „Spanische Impressionen“ (Span. Volksweisen).

Hans Heinz Hahnl, Wien

#### ASCHENBRÖDEL TANZT AUF

Vorzug und Dilemma des Wiener Staatsopernballetts sind Vorzug und Dilemma aller Ballettcompagnien, die an einen Opernbetrieb angeschlossen sind. Vorzug: Das Wiener Ballett hat, in der Substanz niemals gefährdet, überlebt, es hat immer wieder Chancen erhalten, genützt und abgenützt. Das Dilemma des Wiener Staatsopernballetts ist umso größer, als das Wiener Staatsopernballett größer ist als Balletttruppen im Rahmen eines Opernbetriebes zu sein pflegen, daß es eine größere Vergangenheit hat, mehr Begabungen, die nicht ausreifen können und mehr Erfolge, die nicht genützt werden konnten.

Das Wiener Publikum ist im 18. Jahrhundert, was die Historiker nicht ohne Mißbilligung feststellen, ein Ballettpublikum. Ballett gibt es nicht nur am Kärntnertor, das französische Ballett ist lange der Stolz des Burgtheaters. Im Vormärz hat das Ballett in Wien noch immer seine große Zeit in den Tagen der Elßler und der Taglioni. Ihr Bruder Paul ist in Wien geboren: seine Inszenierung von „Sardana-pal“ die am 16. Juni 1869 anlässlich der Operneröffnung als erstes Ballett im neuen Hause herauskam, galt als Inszenierungswunder der Zeit. 1870 gibt es 15 neue Opern und sechs neue Ballette, das Publikum schätzt das Ballett noch, aber es wird nicht mehr ernst genommen. Die Vorliebe des Intendanten Wrba für das Kavaliersballett führt bereits zu Zusammenstößen mit dem Direktor Herbeck.

Wiener Ballett: Bis 1918 gibt es italienische Ballettinnen. Immerhin gibt es seit Karl Telle und gar erst seit Josef Haßreiter, dem Vater der „Puppenfee“, wienerische Züge, wienerische Lockerungen der starren italienischen Schule. Das Ballett ist noch immer zumindest ein Kassenfaktor: für 1912 meldet Paul Stefan rühmend mehr als hundert Ballette gegenüber weniger als zehn Mozart-Abenden.

Die Stellung des Wiener Staatsopernballetts und damit auch die Leistung, die ihm gestattet worden ist, hängt mit der Entwicklung zusammen, die Wien

zu einer Opernstadt gemacht hat. Die Oper drängte das Ballett zuerst an künstlerischer Bewertung und schließlich auch in der Publikumsgunst zurück: Aus dem Ballett wird das Kavaliersballett. Die Bemühungen nach 1918, auch im Ballett an neue Kunstauffassungen anzuschließen, für die hier Carl Raimunds Name stehe, mußten beim Publikum ins Leere stoßen. Mit den Stars war auch das alte Ballettpublikum verschwunden. Heinrich Kröllers Richard-Strauss-Ballete in der Zwischenkriegszeit waren wohl eher gesellschaftliche und musikalische als choreographische Ereignisse.

1945 erstand die Opernstadt Wien wieder. Das Ballett hatte weiter seine Aschenbrödel-Rolle zugeteilt. Ein Ensemblemitglied schilderte einmal die Situation nach 1945 wie folgt: „Da das Ballett den Spielplänen beider Häuser nachzukommen hat, sind Doppelvorstellungen an einem Abend keine Seltenheit, oft kann auch eine dreimalige Beschäftigung vorkommen. Nachmittags ein Ballettabend in der Volksoper, dann im Theater an der Wien eine große Balletteinlage und dann wieder zurück in die Volksoper und mit Elan hinein in den Karnevalstaumel der ‚Nacht in Venedig‘. So kommen viele Mitglieder auf über 30 Vorstellungen im Monat.“

Aber Aschenbrödel hat auch große Abende. Das Wiener Staatsopernballett hatte 1945 Glück: Erika Hanka, seit 1942 Ballettmeisterin, baute weiter an ihrem Konzept, das sie 1954 so formuliert hat: „Das Ziel der Wiener Ballettschulung ist die Durchdringung des klassischen Ballettstiles mit modernen Ausdruckselementen. Das Repertoire soll neben der Pflege „weißer“ und „klassischer“ Ballete auch für die Darstellung großer moderner dramatischer Werke das künstlerische Fundament bieten... Das Problem, die Aufgabe des modernen Balletts sehe ich jedenfalls darin: diese Synthese von gesteigertem Ausdrucksbedürfnis und überlieferter Formenbeherrschung zu einer lebendigen, dem Zeitgefühl entsprechenden Einheit zu vollbringen.“

Erika Hanka hat ihre Wiener Tänzer zu ihrem Stil erzogen: eine expressive Allegorie in ihren Balletten zu Musik von Werner Egk, Gottfried von Einem, Theodor Berger, und eine humoristische Note in ihren wienerischen Balletten „Titus Feuerfuchs“, „Höllische G'schicht“ und „Hotel Sacher“, für die sie in Julia Drapal die komödiantische Interpretin hatte. Erika Hankas früher Tod hat zweifellos eine fruchtbare Entwicklung zu einem Wiener Stil unterbrochen, der im Einklang mit den allgemeinen Tendenzen seine eigene unverwechselbare Note zeigte. Daran vermochten auch ihre Nachfolger Gordon Hamilton, Dimitrije Parlic und Gastchoreographen wie Yvonne Georgi oder Erich Walter nichts zu ändern.

Dann kam Aurel von Milloss und brachte zuerst mit Leonide Massine eine Lektion in Ballettgeschichte. Er nahm einige der wichtigsten Balanchine-Choreographien ins Repertoire und er holte Rudolf Nurejew und machte damit das Wiener Ballettwunder möglich, das wohl gemerkt zwei Aspekte hat: die unerhörte Talentexplosion und das neue Publikumsinteresse am Ballett. Dieses Publikum war natürlich ein Starpublikum, aber auch das Wiener Opernpublikum ist ein Starpublikum. Nurejew bescherte den Wienern mit seinem lyrisch-dramatischen „Schwanensee“ neben seiner Partnerschaft mit Margot Fonteyn vor allem die Erkenntnis, was das Staatsopernballett wert war. Solistischer Ausdruck dafür waren die zwei grandiosen Wiener Besetzungen mit Christl Zimmerl / Karl Musil und Uly Wührer / Michael Birkmeyer. Es schien, als ob eine Petipa-Erneuerung von Wien ausgehen könnte. Aber Nurejew kehrte Wien den Rücken und kam nur mehr als Star. Der Tänzerstandard war immer beachtlich, denken wir an Edeltaud Brexner, den Publikumsliebbling Willy Dirl oder an Richard Adama. Aber jetzt bringt jede Neubesetzung eine Entdeckung. Ballerinen aller Spielarten, Technikerinnen und Romantikerinnen, Brillante und Lyri-

sche, Dietlinde Klemisch, Lilly Scheuermann, Lisl Maar, Gisela Cech, Judith Gerber... .

Milloss ist nach glücklichen Jahren verärgert gegangen, weil die Wiener ihn als Choreographen nicht ebenso geschätzt haben wie als Ballettchef. Und auch sein Nachfolger Wazlaw Orlikowsky hatte bisher als Talentförderer zweifellos mehr Erfolg denn als Cho-

reograph. Das Animo, das Nurejew dem Wiener Staatsopernballett gegeben hat, die Schule Erika Hankas, Gordon Hamiltons, Aurel von Milloss' hat Früchte getragen. Was tun mit einem Ballett, das der Lückenbüßerrolle überdrüssig ist? Aschenbrödel tanzt auf – und kehrt dann wieder in den Alltag der Operneinlagen zurück.

## VOLKSOPER, THEATER AN DER WIEN UND JEUNESSE-BALLET

Als die Staatsoper in neuem Glanz erstrahlte – so die offizielle Formel – und das Haus am Ring ein großes eigenes Tanzensemble beschäftigen konnte, bildete sich in der Volksoper ein eigenes Ballett. Die dort gepflegte Operette verlangte das, und auch in den Opern war die Balletteinlage beinahe obligat.

Als die Staatsoper Jahre danach ihrem hauseigenen Ensemble immer noch nicht den gebührenden Aufgabenkreis gegeben hatte – dies keineswegs offiziell gesagt – und junge Tänzer erfahren hatten, was in aller Welt vorging, gründeten sie mit Unterstützung der Musikalischen Jugend Österreichs das „Wiener Jeunesse-Ballett“, von dem noch zu berichten sein wird. Als im Theater an der Wien feststand, daß man für beinahe sämtliche Produktionen ein eigenes Ballett braucht, das in ständigem Training stehen muß, ergab sich bald, daß die in Wien arbeitenden Tänzer auch Gelegenheit haben wollten, mit eigenen Programmen hervorzutreten. Und nach einigen Versuchen ergab sich auch, daß ein einstiger Tänzer der Volksoper, der schon im Operettenensemble schöpferische Unruhe gestiftet hatte, der ideale Ballettchef im Theater an der Wien sein könnte.

So präsentiert sich heute neben dem Staatsopernballett immerhin noch einiges an Tänzern, die in anderen Ensembles zusammengeschlossen sind und versuchen, auf ihre Weise gegen die Lethargie anzukämpfen, in der Wien auf dem Sektor Tanztheater immer wieder versinkt, weil die große, repräsentative Formation dort – in der Lethargie – verweilt.

Dank der entgegenkommenden Direktion im Haus kann man wohl das Ballett des Theaters an der Wien als das produktivste ansprechen. Die von Alois Mitterhuber geleiteten und trainierten 28 Tänzer bringen pro Saison einen eigenen Abend heraus, der in der Presse und beim Publikum Anklang findet. 1967/68 war die Heranziehung von Wiener

Malern ein zusätzlicher Reiz, den man an der Wien klug nützte, 1968/69 verließ man sich vor allem auf die Choreographen und Tänzer und hatte ähnlichen Erfolg.

Das Ensemble besteht aus Tänzern vieler Nationen, was darauf hinweist, daß es auch im Ausland schon zur Kenntnis genommen wurde. Es hat aber auch Absolventen der Wiener Akademie aufgenommen, was glaubhaft macht, daß auch in Wien Nachwuchs entstehen kann. Mitterhuber teilt das Training so ein, daß alle Formen des Tanzes gepflegt werden. Er will auch bei den Programmen eines Ensembles möglichst viele unterschiedliche Tanzstile anbieten. Bewegliche vom täglichen Auftreten keineswegs müde gemachte Tänzer arbeiten also mit Flemming Flindt ebenso wie mit Mitterhuber selbst, realisieren aber zwischendurch auch Jazzpartituren. Daß sie nun auch ein Programm für Kinder studiert haben und diese Arbeit fortsetzen wollen, gibt einige Hoffnung: Seit vielen Jahren haben Wiens Kinder keine ordentlichen Ballettvorstellungen gesehen. Nun könnte es sein, daß sie von klein auf Tanz wieder als eine angesehene Kunstform begreifen.

Die jungen Mitglieder des Wiener Jeunesse-Balletts dagegen sind als eine Art Widerstandsgruppe zu begreifen. Sie sind Mitglieder des Staatsopernballetts und können nur dann auftreten, wenn umfangreiche, wenngleich auch nicht eben ergiebige Verpflichtungen im Staatsdienst dies zulassen. Sie arbeiten also tatsächlich im Untergrund und ihre beiden Choreographen, Gerlinde Dill und Herbert Nitsch, wären als Revolutionäre zu bezeichnen, hätten sie nicht ein Vorbild, einen Lehrer, der von Revolution nichts wissen will: Aurel von Milloss unterstützte in der Zeit seiner Wiener Tätigkeit die Gründung des Ensembles und schenkte, als er nach Rom keimkehrte, dem Ensemble eine seiner delikatesten Wiener Choreographien. Zu Ernst Kfeneks Alpbacher Quintett wird sie immer noch beispiel-

haft realisiert. Gäbe es nicht die eine oder andere Verpflichtung beim Fernsehen oder doch einen kurzen Urlaub für Reisen, auf denen freilich der „Donauwalzer“ nicht fehlen darf: Die jungen Künstler hätten wohl schon jede Lust verloren. Die Gefahr, daß sie eines Tages doch wieder zu Tanzbeamten werden, ist da. Ob sie ihr erliegen, ist nicht vorherzusagen.

Im Ballett der Wiener Volksoper hat es vor einigen Jahren Anzeichen für eine stille Revolution gegeben. Einige Tänzer veranstalteten mit gespartem Geld eigene Matineen im Theater in der Josefstadt. Ihre Ambition wurde gelobt, mehr geschah nicht. Im Haus am Währingergürtel, wohin die Tänzer selbstverständlich zurückkehren mußten, gab es für sie kaum Lob und leider keine neue Aufgabe. Ob dies nur der Direktion zuzuschreiben ist oder auch der mit Operettenarbeit durchaus ausgelasteten Chefchoreographin, läßt sich von außen kaum beurteilen: Die Tänzer sind verurteilt, ihr Brot mit Walzer, Polka und Grottesktanz zu verdienen und der neueste Abend, der ihnen und dem Ballett allein gewidmet wurde, hat eher die Funktion eines Trostpflasters als die eines hoffnungsvoll neuen Beginns.

Die Zukunft? Nehmen wir einmal an, das Wiener Kunstleben begriffe, daß man einmal drei Jahre konsequent Ballett fördern müsse, um dann von einer echten Reaktion des Publikums erzählen zu können. In diesen drei Jahren müßten im Theater an der Wien drei weitere Programme erstellt werden, wobei wenigstens im letzten schon Auftragsarbeiten an junge österreichische Komponisten gezeigt werden könnten – Kurt Schwertsik könnte seine Suite zu Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts“ entsprechend erweitern, Otto M. Zykan ein ganz neues Ballett schreiben, Fritz Leitermeyer wäre zu einer Komposition für Mitterhuber zu ermuntern. In diesen drei Jahren müßte das Wiener Jeunesse-Ballett immer wieder mit extremen Tanzschöpfungen auf Tournee gehen können – die

Musiken wären von Friedrich Cerha zu liefern und von Haubenstock-Ramati, und jede neue Produktion wäre mit entsprechender Publicity für das TV aufzunehmen. Das Ballett der Wiener Volksoper schließlich müßte in diesen drei Jahren – mehr wage

ich realistisch nicht zu fordern – mit ordentlichen Lehrern arbeiten und die täglichen Auftritte in geschmackvolleren Arrangements vollziehen. Es wäre dann, 1972, so weit, eigene Aufgaben verlangen und bewältigen zu können.

*John Percival, London*

#### DAS NEDERLANDS DANS THEATER

Wer das Nederlands Dans Theater zum erstenmal sieht, wird wahrscheinlich von zwei Dingen beeindruckt sein: vom hohen Niveau der Choreographie und von der gleichermaßen hohen Qualität der tänzerischen Leistungen. Kennt man das Ensemble erst besser, so kommt noch eine Menge anderer Vorzüge hinzu: die bemerkenswerte Stileinheit, die kühne Vielfalt des Repertoires, die Hingabe, mit der jeder seine Arbeit tut. Ob Tänzer, Regisseur, Lehrer oder Verwaltungspersonal: für alle steht das Gesamtwohl des Ensembles an erster Stelle. Was allen Balletten des Ensembles gemeinsam ist, sie sind Produkte unserer Zeit. Jedes einzelne Repertoirestück wurde von lebenden Choreographen geschaffen – meistens sogar speziell für diese Kompanie. Das Nederlands Dans Theater muß in der Tat eine der produktivsten Kompanien aller Zeiten sein, denn jedes Jahr werden zehn, elf, ja ein Dutzend neuer Ballette herausgebracht, durchschnittlich eines pro Monat. Von diesem unaufhörlichen Strom schöpferischer Arbeit vermag sich jedoch nur das Allerbeste im Repertoire zu behaupten. Ich habe eine gar nicht so geringe Anzahl interessanter, ja bedeutsamer Ballette gesehen – zum Beispiel Glen Tetleys fesselndes Tanzspiel „Games of Noah“ zur Musik von Strawinskys „The Flood“ –, die unbarmherzig ausgeschieden wurden, weil entweder die Direktoren oder die Choreographen mit dem Ergebnis nicht restlos zufrieden waren.

Daß jeder einzelne der Choreographen den Tanz ernst nimmt und als wichtige Kunst ansieht, ist ein weiterer wichtiger Faktor. Dies schließt aber das Komödiantische keineswegs aus. Job Sanders' „Screenplay“ ist zum Beispiel voll von Späßen über den Tanz, und seine „Impressionen“, die von Bildern Paul Klees inspiriert wurden, sind von bizarem, fast surrealistischem Humor geprägt. Verpönt ist allein das bloß Dekorative, das den Effekt aus Handlung, Musik, Bühnenbild, Kostümen und

anderen Faktoren von sekundärer Bedeutung zu holen sucht. Als oberster Grundsatz gilt immer, daß der Tanz selbst stark genug sein müsse, die Aussage dem Zuschauer unmittelbar mitzuteilen. Es ist jedoch ein glückliches Zusammentreffen, daß auch diese sekundären Faktoren beim Nederlands Dans Theater Interesse verdienen: die Musik verschiedenster Stilformen, von Bach über Bartók bis zu Berio, ist in ihrer Art immer gute Musik, die Kostüme sind einfach, aber attraktiv, die Beleuchtung ist vorbildlich. Aber immer steht der Tanz an der ersten Stelle.

Innerhalb der Umriss dieses künstlerischen Programms findet sich eine staunenswerte Vielfalt von Idiomen und Stilen. Von seiner Gründung an bemühte sich das Nederlands Dans Theater, die Schranken zwischen dem „klassischen“ Ballett und dem *Modern Dance* niederzureißen. Einerseits inszenierte Benjamin Harkavy, der Mitdirektor des Ensembles, der schon in seiner amerikanischen Heimat als Lehrer hohes Ansehen genoß, bevor er nach Holland kam, streng akademische Stücke; andererseits wurden amerikanische Meister des *Modern Dance* eingeladen, das Repertoire durch Stücke von packender Tragik — wie „Rooms“ und „Dreams“ — zu bereichern. Als aus dem Ensemble selbst neue Choreographen hervorgingen — es gilt nämlich als eine ungeschriebene Regel, daß sich jeder Tänzer auch als Choreograph versuchen darf —, da zeigte es sich, daß die Tänzer die klassische und moderne Technik gleich gut beherrschten, so daß man versuchen konnte, beide Elemente zu verschmelzen. Auf diesem Wege entwickelte auch Hans van Manen, nun einer der beiden künstlerischen Leiter, seinen persönlichen Stil. Die „Symphonie in drei Sätzen“, ein Frühwerk, läßt noch den Einfluß von Jerome Robbins erkennen, aber allmählich fand er seinen klar umrissenen eigenen Ausdruck. In jedem seiner Ballette stellt er sich ein neues technisches Problem, etwa die Trennung von Tanz und

Musik in seinem „Essay in der Stille“, Spiegelbildwirkungen und die Erfindung eines von Männern getanzten Pas de deux in „Metaforen“. Das Resultat ist eine stetig wachsende Meisterschaft, die Gedanken eines der brilliantesten Köpfe in Bewegung umzusetzen.

Einen besonderen Glücksfall für das Ensemble bedeutet die Verbindung mit Glen Tetley, einem der begabtesten jungen Choreographen, der zwar in den Vereinigten Staaten seine eigene Truppe hat, aber regelmäßig Werke für das Nederlands Dans Theater, das britische Ballet Rambert und andere Ensembles in Tel Aviv und Salt Lake City einstudiert. Tetleys Verschmelzung der klassischen und modernen Technik ist so fugenlos, daß es in all seinen Werken fast unmöglich ist zu definieren, wo die eine aufhört und die andere anfängt. Aber welcher Zuschauer hätte überhaupt Lust, solchen Dingen nachzuspüren, wenn er vom eigenartigen Reiz so faszinierender Stücke wie „Circles“ oder „Mythical Hunters“ gefesselt ist, von Tanzdramen wie „Pierrot Lunaire“ oder der ergreifenden „Anatomischen Vorlesung“, die sowohl dem Opfer selbst als auch den ernstesten, scheinbar ungerührt beobachtenden Gelehrten aus Rembrandts berühmtem Gemälde Leben einhaucht.

Die Arbeit an diesem und vielen anderen Balletten hat aus den Mitgliedern des Nederlands Dans Theater ein ungewöhnlich waches, empfängliches und flexibles Ensemble geschaffen. Nehmen wir zum Beispiel Willy de la Bijze, die, kein Mädchen mehr, sondern eine reife Frau, weiblichen Gefühlen mit überwältigender Dramatik Ausdruck zu geben vermag, aber bei anderer Gelegenheit auch eine delikate und subtile Komik entwickeln kann. Oder Marian Sarstädt, eine rare Stilistin in klassischen und romantischen Rollen, doch gleichermaßen vertraut mit modernen und dramatischen Schöpfungen. Aber auch die Männer, angeführt von Jaap Flier — unvergeßlich erschütternd als der Tote in

der „Anatomischen Vorlesung“ — geben jedem Ballett seine geschlossene und individuelle Wirkung. Der Zuschauer wird es kaum für möglich halten, daß das Nederlands Dans Theater erst vor zehn Jahren gegründet wurde. In den beiden ersten Jahren wurde es — fast mittellos — allein durch den Glauben seiner Mitglieder am Leben erhalten. Und dieser Glaube war berechtigt. Heute kann es von seinem wohl ausgestatteten Hauptquartier in Den Haag ausziehen, die Welt zu erobern. London, New York und Paris haben ihm zugejubelt. Andere Ensembles verbeugten sich vor seiner erfolgreichen

künstlerischen Politik mit dem wohl ehrlichsten Kompliment, indem sie es nachahmten. Wie weit sein Einfluß inzwischen auch reichen mag, besitzt das Nederlands Dans Theater dennoch ein unnachahmliches und unwiederholbares Merkmal: die Einigkeit, die aus dem gemeinsamen Streben — Tag für Tag, Monat für Monat, Jahr für Jahr — auf ein gemeinsames Ziel hin entspringt. Es ist ein Ensemble von ganz und gar eigenem Charakter: einzigartig, geistreich, hingebungsvoll und anziehend. Jedes Mal, wenn ich es gesehen habe, gehe ich erquickt aus dem Theater.

Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Bruno Schuppler

## DIE MAGIE DES ALWIN NIKOLAIS

Immer hat das Theater Zaubereien vollbracht, aber das Theater des Alwin Nikolais erschafft eine Magie ganz besonderer Art. Früher einmal waren es feuerzüngige Unholde, auf Besenstielen reitende Hexen, mit Gazeflügeln emporschwebende Sylphiden, Feen, die Kaninchen in Menschen und Hütten in Paläste verwandelten. Heutzutage sieht die Zauberei anders aus.

Bei Alwin Nikolais sind die Charaktere ihrem buchstäblichen Sinn nach nicht mehr erkennbar. Vor einem dunklen Hintergrund sieht man rote, grüne, goldene Gestalten — sind es Menschen? —, die sich strecken und einander umschlingen, am Boden dahingleiten und durch die Luft entschwinden. Beine, die zu keinem Körper zu gehören scheinen, vollführen seltsame Kreisbewegungen; Köpfe erscheinen über einem straffgespannten Tuch, wenden sich, nicken. Dann fängt das Tuch wie zu fluten an, bald dunkel, bald schimmernd faltet und entfaltet es sich wie eine kinetische Skulptur. Menschliche Konturen — sind es Tänzer? — laufen, springen, drehen sich, ihre Leiber sind mit Objekten verbunden, die sich zusammenziehen und ausdehnen und selber wieder Figuren bilden. Lichtornamente blinken da und dort auf, über sie hin, setzen blaue, gelbe, violette Kleckse, hüllen dann auf einmal die Bühne in einen weißen Wirbel ein, bis alle Formen — menschliche und nicht-menschliche — zu einer einzigen Szenerie voll zauberischer Belebtheit ineinanderzufließen scheinen.

In diesem Garten aus den Träumen eines Kindes gibt es weder böse Hexen noch gute Feen. Es ist eine Welt ohne eigentliche Moral, eine Welt, in der alle Werte visuell sind, wo es darauf ankommt, aus einer strömenden Vielfalt von Elementen Bilder zu erschaffen, und deren Triumph darin besteht, den Zuschauer in eine Welt des Staunens über so viel Schönheit an Licht, Farbe, Form und Bewegung emporzureißen.

Das ist also das Theater des Alwin Nikolais. „Aber

ist es Tanz?“ werden manche fragen. Soll man diese Frage bejahen, so wird man vielleicht den Begriff Tanz neu definieren müssen, der gewöhnlich als die Bewegung menschlicher Körper im Raum aufgefaßt wird. Hier bilden auch die Menschenkörper nur ein Element des kinetischen Ornaments. Auch andere Körper bewegen sich: Formen von Licht, Farbe und Ton, und von Objekten aller Art, die sich mit den Tänzern bewegen und von ihnen bewegt werden. Niemals bedeutet der Mensch weniger als das Objekt — aber oft auch nicht mehr. Der Mensch ist eine Art der tanzenden Figuren, doch wird auch jede andere Facette dieses Schauspiels von der Choreographie erfaßt. Und Nikolais choreographiert alles selbst: Farben, Licht, Töne, Tänzer. Er schrieb einmal, er betrachte das Theater als ein magisches Panorama von Dingen, Illusionen und Geschehnissen. „Eine einzige Kunst allein befriedigt mich nicht“, sagte er. „Ich liebe es, meine Zauberkünste durcheinander zu mischen!“ Ausbildung und Laufbahn der Kindheit und Jugend lehrten ihn mehrere dieser Zauberkünste.

Als Junge lernte Nikolais Klavier spielen wie die meisten Schulkinder in New England. Mit sechzehn bekam er seinen ersten Posten als Klavierbegleiter von Stummfilmen, zu deren melodramatischem Geschehen er Stimmungsmusik improvisierte. Als sich sein Interesse für das Theater verstärkte, wandte er sich dem Puppenspiel zu und wurde Leiter des Marionettentheaters in Hartford, Connecticut. 1933 sah er eine Vorstellung Mary Wigmans und war von ihrer Verwendung des Schlagzeugs so beeindruckt, daß er ihre Schülerin Truda Kaschman aufsuchte, um von ihr zu lernen, wie man eine Wigman-Tänzerin begleitet. Sie sagte ihm, zuerst müsse er selbst tanzen lernen. Dies tat er denn auch, und seine Studien führten ihn schließlich in die Ballettschule der großen deutschen Choreographin und Lehrerin Hanya Holm, deren Assistent er wurde. Seit 1948 führte er Ballettregie im Henry

Street Playhouse in New York. Dort gründete er 1956 sein eigenes Ballettensemble.

Nikolais betrat die Szene der modernen Tanzkunst zu einer Zeit, da sie hauptsächlich mit psychologischen und soziologischen Problemen befaßt war. Die vorherrschende Form war damals das Tanzdrama, symbolträchtig und meist beladen mit irgendeiner Aussage von moralischer Bedeutung. Aber seine eigenen Neigungen wiesen auf ein ganz anderes Gebiet. Für ihn war die Zeit zu rastlos, als daß er sich der Ruhe des Klassizismus zugewandt hätte. Es zog ihn zum Drama der Bewegung selbst — nicht der Menschen und Ereignisse. Sein Ziel wurde es, „das Wörtliche zu überwinden und durch eine abstrakt-metaphorische Sprache zu ersetzen.“

Zuerst mußte er seine buchstabengetreuen Tänzer dazu bringen, über ihr gewöhnliches, banales Ich hinauszuwachsen, und erreichte dies, indem er sie lehrte, sich zu einem weiteren Umweltbereich als dem ihnen gewohnten in Beziehung zu setzen. Als erstes Mittel hiezu verwendete er das primitivste von allen: Masken. Schon vor Jahrhunderten erfuhr der Mensch die Macht der Maske, ihren Träger mit der dargestellten Person zu identifizieren. Aber das war bloß ein Identifizieren mit einer Person — und Nikolais wollte viel weiter gehen. Er fing an, Requisiten zu verwenden, die der Tänzer hielt, trug oder die an ihm befestigt waren. Scheiben, Bänder, Reifen, Stangen, Umhänge — dies waren nur einige der Dinge, die er seine Tänzer handhaben ließ, als seien sie Erweiterungen oder Verlängerungen ihrer Körper. Bewegten sich die Tänzer in der unvermeidlichen Begleitung eines solchen Objekts, dann begannen sie schließlich dieses Objekt als einen Teil ihrer selbst zu empfinden: aus den kombinierten Gestalten entstand ein neues Geschöpf.

Weitere Faktoren kamen hinzu. Lichtstrahlen woben wechselnde Farbmuster über den Rundhorizont und die Objekt Tänzer oder Tänzerobjekte. Töne — nicht Melodien — unterstrichen die Bewegung der Leiber,

Formen, Lichter und Farben und schufen so einen neuen Reiz. Auch die moderne Technik – Elektronik und Dias – mußte mitspielen. All dies wurde von der darstellerischen Persönlichkeit des Tänzers aufgesogen, wurde ein Teil von ihr.

Diesen neuen Geschöpfen verdankte Nikolais neue Ideen der Bewegung. Eine neue Freiheit in der Choreographie kam ihm zum Bewußtsein, weil er nicht mehr an die Forderungen dramatischer Motivierung gebunden war. Der Dramenchoreograph konnte Bewegung um ihrer selbst willen nicht verwenden; ihre Aufgabe war es nur, einen emotionalen Zustand, eine Reaktion, einen Antrieb zu veranschaulichen. In Nikolais' Theater kann das Motiv ein Gegenstand sein, aber auch eine Farbe,

ein Lichtstrahl, ein Ton oder eine Bewegung. Eine ganze Skala möglicher Impulse war hiemit entdeckt. Im Tanztheater von Alwin Nikolais findet das Publikum weder Handlung noch Charaktere, ja nicht einmal „Schönheit“ im herkömmlichen Sinne gelassener Harmonie, doch kann es dramatische Erregung und eine andere Art von Schönheit entdecken. Aus den sich bewegenden Formen, Lichtern, Farben und Tönen baut sich eine eigene Art Spannung auf und steigert sich zu Höhepunkten und Lösungen besonderer Art. In einer ganz eigenen Sprache wird hier von den herrlichen und schrecklichen Wundern des Schauens und Hörens erzählt. Und von dem Zauber, den der Mensch damit vollbringen kann.

*Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Bruno Schuppler*



WIENER STAATSOPIERNBALLETT

Szenenbild aus dem Ballett „Der Dreispitz“

Choreographie: Leonide Massine – Musik: Manuel de Falla – Ausstattung: Pablo Picasso

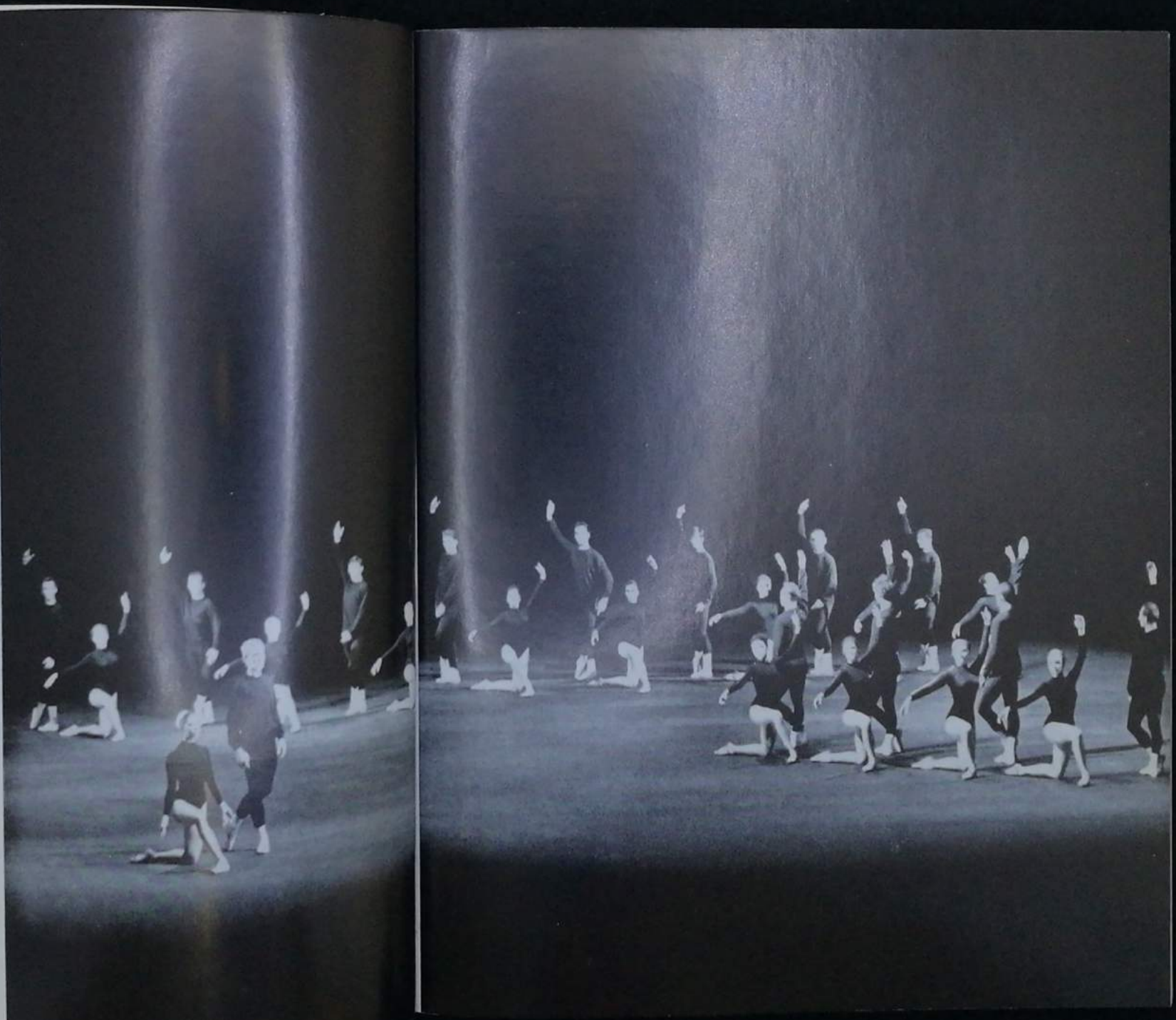
Im Jahre 1964 kam Leonide Massine selbst nach Wien, um sein Meisterwerk einzustudieren. Der „Dreispitz“, eines der bedeutendsten Ballette der Ballets Russes, wird am 22. Juli fünfzig Jahre alt.



WIENER STAATSOBERNBALLETT

Szenenbild aus dem Ballett „Estro arguto“  
Choreographie: Aurel von Milloss –  
Musik: Serge Prokofieff – Solisten: Christl  
Zimmerl und Ludwig Musil

„Estro arguto“, ein streng symphonisches  
Ballett, war die erste Arbeit des Choreo-  
graphen Aurel von Milloss mit dem Wie-  
ner Staatsopernballett, dem er von 1963  
bis 1966 als Direktor vorstand.





BALLETT DES THEATERS  
AN DER WIEN

Szenenbild aus dem Ballett  
„Der junge Mann muß hei-  
raten“

*Choreographie:* Flemming  
Flindt — *Musik:* Per Nor-  
gaard — *Ausstattung:* Jac-  
ques Noel

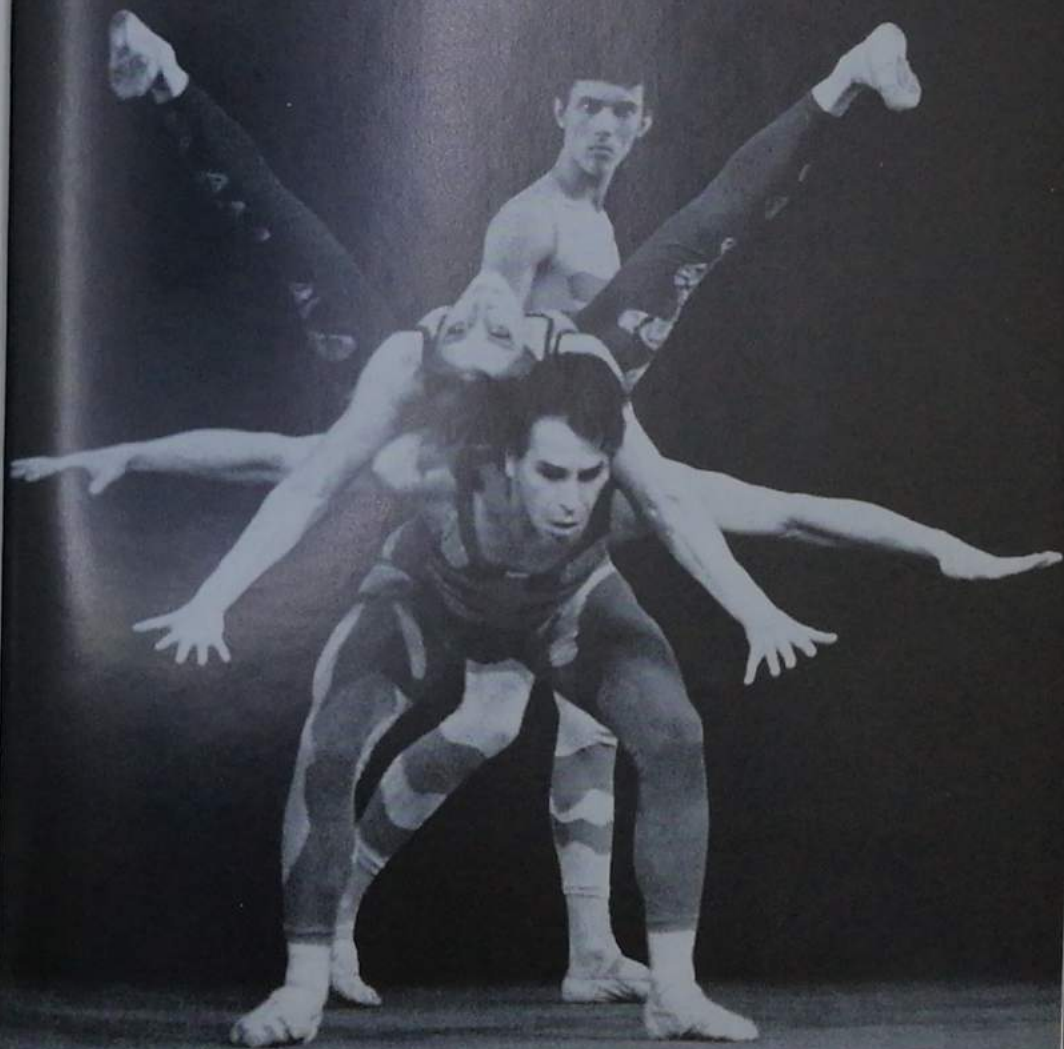
Flemming Flindt, der Direk-  
tor des Königlich-Dänischen  
Balletts, hat dieses ursprüng-  
lich für das Fernsehen  
choreographierte Stück später  
für die Bühne adaptiert.

NEDERLANDS  
DANS THEATER

Szenenbild aus dem Ballett  
„Impressions“

*Choreographie:* Job Sanders  
— *Musik:* Guenther Schuller  
— *Ausstattung:* Joop Stokvis

Wie der Komponist hat auch  
der Choreograph sich für  
dieses Ballett von Bildern  
Paul Klees anregen lassen.



THE ALWIN NIKOLAIS DANCE THEATRE

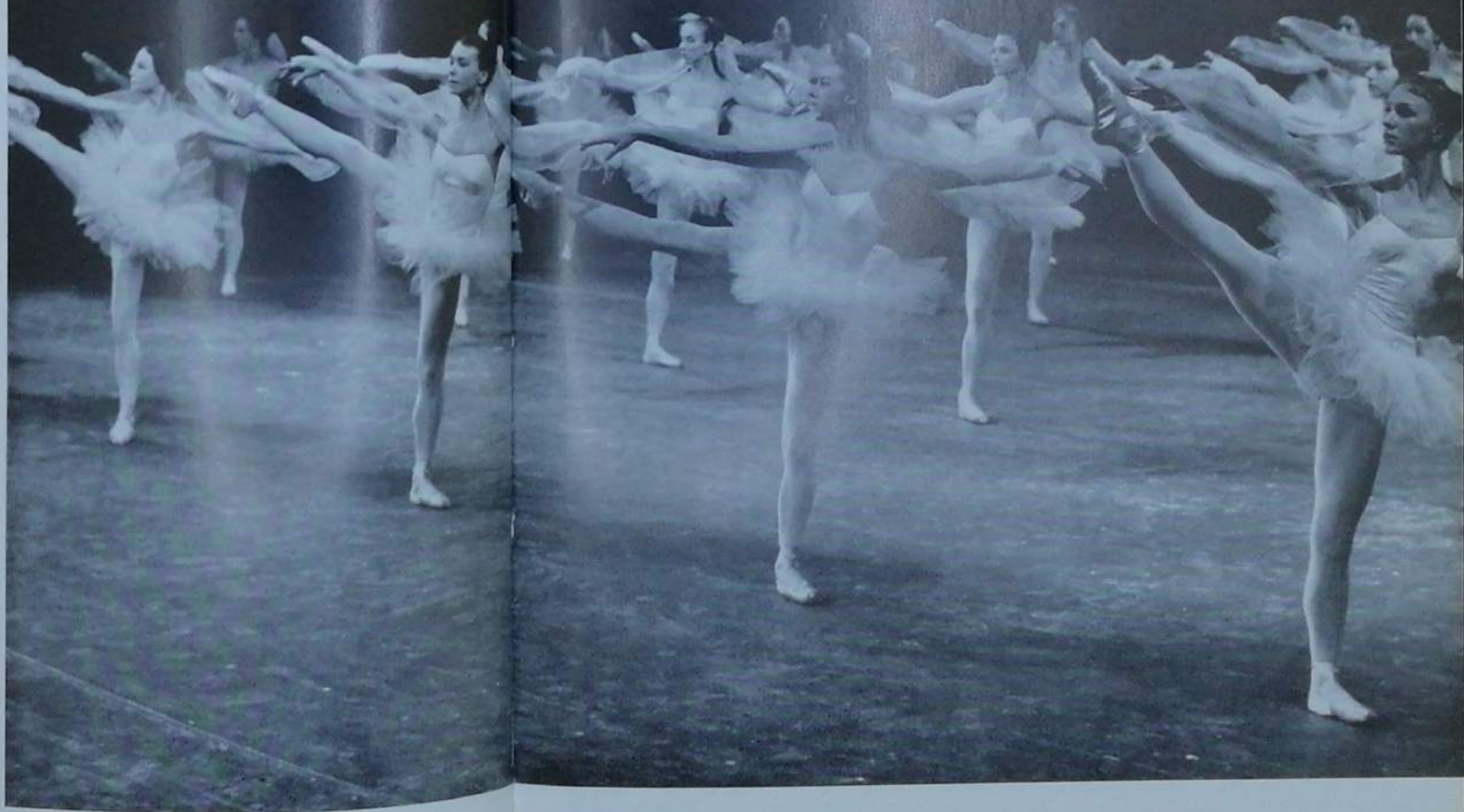
Szenenbild aus „Tent“ Choreographie, Ausstattung und Musik: Alwin Nikolais  
„Tent“ ist eines der jüngsten Werke von Alwin Nikolais, einem der Protagonisten der Multi-Media-Bewegung.



KIROW-BALLETT

Keine andere Truppe der Welt kann sich rühmen, so viele große Tänzer hervorgebracht zu haben, wie das Leningrader Kirow-Ballett, das die Traditionen des einstigen St. Petersburger Marien-theaters hochhält.





KIROV-BALLETT

Szenenbild aus dem Ballett „Die Bajadere“  
Choreographie: Marius Petipa – Musik:  
Ludwig Minkus  
Keine Szene reflektiert den Stil dieser  
Truppe reiner als das Schattenbild aus  
dem mehraktigen Ballett „Die Bajadere“.



BALLET RAMBERT

(Links) Szenenbild aus dem Ballett „Pierrot Lunaire“  
Choreographie: Glen Tetley – Musik: Arnold Schönberg  
– Ausstattung: Rouben Ter-Arutunian

(Unten) Szenenbild aus dem Ballett „Ricercares“  
Choreographie: Glen Tetley – Musik: Mordechai Seter –  
Ausstattung: Rouben Ter-Arutunian





*(Links)*

BALLETT DER DEUTSCHEN OPER BERLIN

Szenenbild aus dem Ballett „The Invitation“

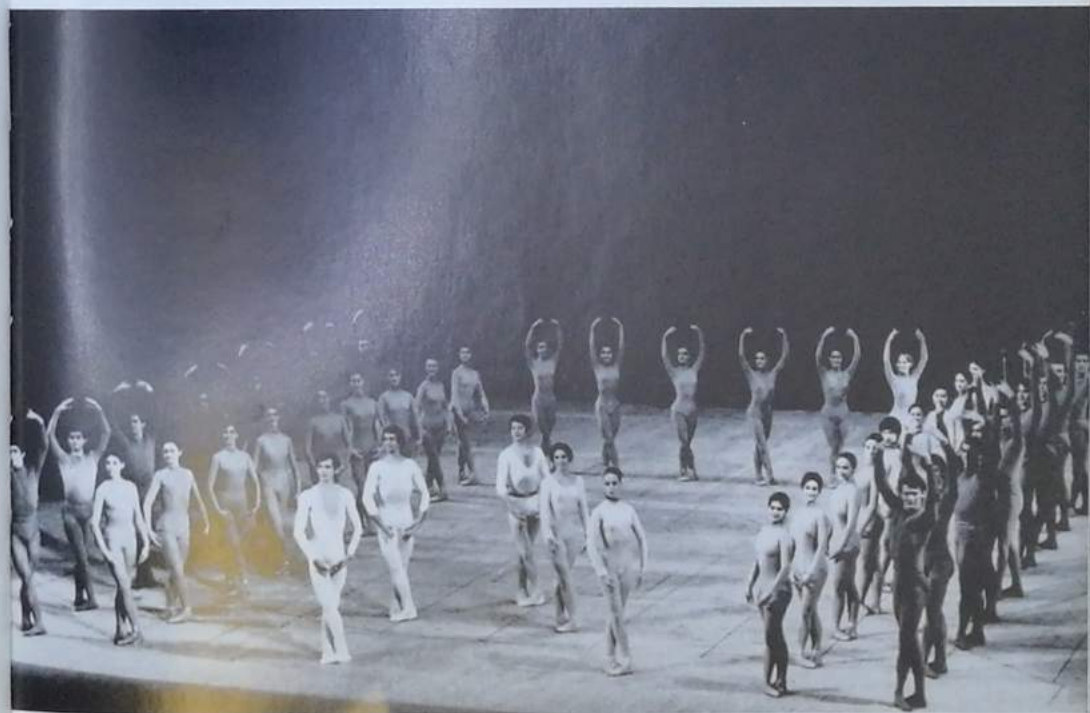
*Choreographie:* Kenneth MacMillan — *Musik:* Matyas Seiber — *Ausstattung:* Nicholas Georgiadis — *Solistin:* Lynn Seymour

*(Unten)*

BALLETT DES BUKARESTER OPERN-  
UND BALLETT-THEATERS

Szenenbild aus dem Ballett „Symphonische Metamorphosen“

*Choreographie:* Oleg Danovschü — *Musik:* Paul Hindemith



CITY CENTER JOFFREY BALLET

(Unten) "The Clowns" Choreographie: Gerald Arpino – Musik: Hershy Kay  
"The Clowns" ist eines der jüngsten Ballette des City Center Joffrey Ballet und zugleich eines der kühnsten Multi-Media-Experimente des jungen amerikanischen Tanzes



(Rechts) "Moves"

Ein musikloses Ballett in der Choreographie von Gerald Robbins

Auf der letzten Seite dieses Ballett-Bildteils ist ein weiteres Zeugnis aus dem Ballett "The Clowns" reproduziert.





Vera Krasovskaya, Leningrad

#### DAS KIROW-BALLETT

Das Kirow-Ballett, wie die Nachfolgetruppe des einstigen St. Petersburger Marientheaters seit dem Jahre 1935 heißt, gibt im Glanz seines 200jährigen Ruhms ein Gastspiel in Wien. Schon vor zwei Jahrhunderten empfing die Wiener Bühne den legendären russischen Tänzer Timofej Bublikow. Er gehörte zur ersten Absolventenklasse der St. Petersburger Ballettschule, die 1738 gegründet worden war. Mit diesem Jahr beginnt die Geschichte des russischen Balletts.

Sie erinnert uns auch daran, welch lebhaftes Interesse die Wiener Choreographen des 18. Jahrhunderts für die russische Kunst zeigten. Franz Hilverding und Gasparo Angiolini blieben lange Zeit in St. Petersburg und inszenierten ihre Ballette auch nach Motiven russischer Musik und russischer Tragödien.

1801 wurde Charles Didelot an die Spitze der St. Petersburger Truppe gerufen. In dreißig Jahren schuf er viele poetische Aufführungen. Es war die Jugend des romantischen Balletts, eine kühne und menschliche Jugend, die den Glauben an die Zukunft nicht verloren gegeben hatte. In der Gestalt antiker Götter und Feen spielten die Helden Dramen menschlicher Leidenschaften. Als Meister der Anordnung tanzender Massen und der dramatischen Pantomimen erwies sich Didelot in den Balletten zu Puschkinschen Sujets. In ihnen gelangten die Tänzerinnen Awdotja Istomina und Maria Danilowa zu Ruhm. Dichter widmeten ihnen Verse, Maler malten ihre Portraits, junge Herren aus der guten Gesellschaft duellierten sich um sie.

Mit der Ankunft von Maria Taglioni gelangte die Romantik zur Blüte: 1837 zeigte sie St. Petersburg ihre berühmte „Sylphide“ und erschien fünf Saisonen lang in verschiedenen Balletten. 1848 kamen Fanny Elßler und Jules Perrot. Die zehnjährige Arbeit Perrots hinterließ eine deutliche Spur in der Geschichte des russischen Balletts: „Giselle“, „Esmeralda“, „Der Korsar“ leben, sich stets erneuernd, bis



zum heutigen Tage im Repertoire. Zu den hervorragenden Tänzerinnen der Romantik gehörten Jelena Andrejanowa, die erste russische Giselle, Marfa Murawjewa, und Praskowja Lebedjewa. Sie bewahrten die reine Lyrik des Tanzes auch in der Zeit der Krise der Romantik.

Das Ballett vieler europäischer Länder konnte dieser Krise des romantischen Stils, die hier mit der Tätigkeit Arthur Saint-Leons verbunden war, nicht widerstehen. In Rußland erhob es sich zu den Spitzen des Akademismus, der im Zeichen von Marius Petipa die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts überspannte.

Dieser große Meister entdeckte neue strukturelle Formen des Tanzes, die wir jetzt den „symphonischen“ Tanz nennen. Die ersten Versuche wurden zu Kompositionen angestellt, die weit entfernt waren von symphonischer Musik. Dazu gehört der Akt der Schatten aus der „Bajadere“ von Minkus (1877). Petipa bereitete das Ballettheater auf die Begegnung mit symphonischen Komponisten vor. Gemeinsam mit Tschaikowsky und Glasunow schuf er „Dornröschen“ und „Raymonda“. Sein begabter Mitarbeiter Lew Iwanow ist der Autor der symphonischen Tänze in „Schwanensee“ und „Der Nußknacker“.

So glanzvoll ging das 19. Jahrhundert auf der russischen Ballettbühne zu Ende. Die Epoche des Akademismus steigerte sich bis zum äußersten, aber sie erschöpfte sich auch. Michail Fokine löste Petipa ab, als Zerstörer und Reformator. Er stellte dem großen Spektakel früherer Zeiten das einkaktige Stück gegenüber; den ausdrucksvollen symphonischen Tanz mit seinen entwickelten Formen ersetzte er durch den impressionistisch flüssigen Tanz. Obwohl er gute Musik verwendete, war sein Hauptverbündeter nicht der Komponist, sondern der stilisierende Maler — Benois, Bakst, Golowin.

Die in den akademischen Traditionen der Schule Petipas und Christian Johanssons erzogenen Balle-

trinen Mathilde Kschessinskaja, Olga Preobraschenskaja und Vera Trefilowa widersetzten sich der Reform Fokines und gruppierten sich um Nikolai Legat, ihren Lieblingspartner und — Choreographen Anna Pawlowa, Wazlaw Nijinsky, diese Genies des Balletts des 20. Jahrhunderts, errangen große Triumphe im Bündnis mit Fokine und zierten die ersten russischen Saisons von Serge Diaghilew in Paris. Doch sehr bald trennten sie sich von Fokine. Pawlowa tat dies im Namen der Freiheit künstlerischer Selbstbehauptung, Nijinsky, um in eigenen Inszenierungen expressionistischer Art zu neuen Ufern der Choreographie zu finden.

Zum sowjetischen Ballett geworden, bewahrte das russische Ballett sowohl das Erbe Petipas als auch das Erbe Fokines. Ohne die Kontinuität preiszugeben, wurden neue Experimente gewagt. Fjodor Lopuchow, der Vater der sowjetischen Choreographie, brachte in seiner Tanzsymphonie „Die Größe des Universums“ (zur Musik der vierten Symphonie von Beethoven) die Tradition des Ballettsymphonismus zur Wiedergeburt, indem er sie mit revolutionärem, wenn auch abstraktem Pathos verband. Die Teilnahme des jungen Tänzers Georgi Balantschiwadse war in vieler Hinsicht bestimmend für die zukünftigen Experimente des Choreographen George Balanchine. Die wichtigsten Tänzer der Ballette von Lopuchow waren Olga Mungalowa und Pjotr Gussjew. Die Krönung ihrer gemeinsam schöpferischen Tätigkeit wurde „Die Eisingfrau“, zu einer Musik von Grieg. Am Ende dieser Linie standen die expressionistischen Ballettrevuen von Schostakowitsch, „Das goldene Zeitalter“ und „Der Bolzen“.

An den Aufführungen dieser Erneuerer waren die führenden Tänzer der akademischen Richtung beteiligt: Jelisaweta Gerdt und Viktor Semjonow, Jelena Ljukom und Boris Schawrow. Doch in dieser Zeit kam aus den Klassen von Agrippina Waganowa und Wladimir Ponomarjow die Ablöse: Marina

Semjonowa, Olga Jordan, Galina Ulanowa, Natalja Dudinskaja, Alexei Jermolajew, Wachtang Tschabukiani, Konstantin Sergejew. Ihre Virtuosität zeigte sich in der „Flamme von Paris“ von Wainonen (1932) und in „Laurencia“ von Tschabukiani (1939). Der feine Psychologismus ihres Spiels bereicherte die dramatischen Ballette „Die Fontäne von Badtschissarai“ von Rostislaw Sacharow (1934) und „Romeo und Julia“ von Leonid Lawrowski (1940), wo die dynamische Handlung und die Regieführung im Gegensatz zum tänzerischen Symphonismus Lopuchows zu großer Bedeutung gelangten. In Leningrad entstanden, sind diese Ballette später auf die Bühnen anderer Städte übersiedelt.

Eine Synthese der Entdeckungen des Ballettsymphonismus der zwanziger Jahre und des Tanzdramas der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts ergaben die besten Aufführungen der fünfziger und sechziger Jahre: „Schuraleh“ von Jakobson, „Die steinerne Blume“ und „Legende von der Liebe“ von Juri Grigorowitsch. Als symphonischer Choreograph

zeigte sich vorwiegend Igor Belsky in „Küste der Hoffnung“ zur Musik von Andrei Petrow und in der „Leningrader Symphonie“ von Schostakowitsch. Nach dem Abgang aus dem Kirow-Theater, das sie erzogen hatte, wurden Grigorowitsch und Belsky zu Chefchoreographen, der erste im Moskauer Bolschoi-Theater, der zweite im Leningrader Maly-Theater. Träger des Ruhms der Truppe sind heute das mustergültige Corps de ballet und ein Ensemble begabter Solotänzer. Die Primaballerina Irina Kolkakowa verkörpert den lyrischen Typ der russischen Tänzerin: voll Poesie, Licht und feiner Farben. Alla Ossipenko ist eine Tänzerin erlesener Linien und feinsten Plastik, die sowohl in der Tragödie als auch in der Groteske beeindruckt. Der Tanz der jüngsten Ballerina der Truppe, Natalja Makarowa, ist melodisch und filigran, erfüllt von dramatischen Akzenten der Gegenwart. Reich an Individualitäten sind auch die männlichen Tänzer, vom ersten Tänzer Juri Solowjow bis zum jüngsten und vielversprechendsten, dem virtuosen Michail Baryschnikow.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Martin Grünberg

## DAS BALLET RAMBERT

Wo sollte man anfangen? Vielleicht am besten mit jener Besetzung von „Carnaval“, die das Ballet Rambert im Jahre 1930 präsentierte: Karsavina, Marie Rambert, Diana Gould, Andrée Howard, Woizikowski, Frederick Ashton, Walter Gore, Antony Tudor und William Chappell. Damals war „Carnaval“ jedoch schon zwanzig Jahre alt; um ein wahres Bild des Ballet Rambert zu jener Zeit – oder zu irgendeinem anderen Zeitpunkt seiner nunmehr 43jährigen Geschichte – zu geben, müssen wir auch erwähnen, daß auf demselben Programm die Premiere von Frederick Ashtons „A Florentine Picture“ stand, seinem siebenten Ballett für diese Truppe.

In jener Vorstellung finden wir alle die Fäden, aus denen das Kunstwerk des Ballet Rambert gewoben wurde – und wird. Nennen wir zuerst den Einfluß Diaghilews und vor allem Nijinskys. Marie Rambert kam aus der Schule von Jacques Dalcroze zu Diaghilew. Ihre Aufgabe war es, rhythmische Gymnastik zu unterrichten, die Rhythmen des „Sacre du Printemps“ für Nijinsky zu entwirren und sie den Tänzern vorzuzählen, während Nijinsky ihnen seine Choreographie beibrachte. Nijinskys Einfluß dauerte an: „L'après-midi d'un faune“ wird jedesmal wieder aufgeführt, wenn es einen Tänzer gibt, der die Rolle meistert: wie William Chappell, Hugh Laing – und derzeit Christopher Bruce.

Von Nijinsky angefeuert, von Grigoriev inspiriert, arbeitete indessen die bisher nur von Isadora Duncan begeisterte Tänzerin daran, sich die klassische Technik anzueignen. Als Diaghilew Nijinsky und seine Tanzschöpfungen fallenließ, wurde auch Marie Ramberts Vertrag nicht mehr erneuert. Aber die Verbindung mit Diaghilew riß nicht ab. Er kam in eine Ballettklasse Marie Ramberts, sah Diana Gould und Ashton in dessen „Leda and the Swan“ tanzen und trug Diana Gould an, sich seiner Truppe anzuschließen. Sie war erst sechzehn und beschloß, noch ein Jahr zuzuwarten. In diesem Jahr starb

Diaghilew. Durch seinen Tod wurde Alicia Markowa für vier Jahre zur Rambert-Ballerina, und für sie schuf Ninette de Valois ihr einziges Rambert-Ballett: „Le Bar aux Folies-Bergère“.

Nennen wir zum zweiten, aus jener „Carnaval“-Besetzung, Tamara Karsavina, die dem Ensemble „Les Sylphides“ und „Carnaval“ einstudierte, und Woizikowski als frühe Namen in der Liste der Gäste, die – wie Kyra Nijinsky, Fonteyn, Agnes de Mille, Violette Verdy, Flindt – stets gerne im Ballet Rambert getanzt haben. Doch wichtiger sind freilich die eigenen Tänzer: Dame Marie hat, wie Myrtha in „Giselle“, die Gabe, den Zauberstab zu schwingen und gleichsam aus dem Nichts genau jene Tänzer herbeizuzaubern, die sie braucht.

Rambert-Tänzer haben ein eigenes Merkmal, eine Art tänzerische Eloquenz, die sie auf ein höheres Niveau hebt, als ihre technischen Fertigkeiten eigentlich verbürgen. Sally Gilmour wurde in einer langen Reihe von Tanzschöpfungen, die mit Tudors erstem Ballett im Jahre 1937 anfangen, eine der großen britischen Tänzerinnen. Sie war eine prachtvolle Giselle. „Aber in keinem anderen Ensemble“, sagte sie, „wäre ich aus der hintersten Reihe des Corps de ballet herausgekommen!“

Diese Notizen könnten leicht zu einer langen Liste unvergeßlicher Rambert-Tänzerinnen werden: Maud Lloyd (die ich niemals tanzen sah, deren Bild jedoch in den für sie geschaffenen Rollen fortlebt – „Jardin aux Lilas“, „Dark Elegies“ (Nr. 2), „Fête Etrange“) – Margaret Hill, Beryl Goldwyn, die dramatische Joyce Graeme und Gillian Martlew sind nur einige, die genannt werden müssen. Diese Liste müßte freilich auch die Tänzer nennen, die nun in anderen Ensembles tanzen und deren Stern nie wieder so hell erglänzte, als sie nicht mehr von Marie Rambert inspiriert wurden.

Wie sie das macht, ist ein Geheimnis! Bloß zu sagen, daß sie eben auf Sally Gilmours Charakter mehr achtete als auf deren noch unvollkommene

Füße, würde wenig erklären. Marie Rambert hat einmal gesagt: „Jeder hat ein wenig Talent, ein gewisses Potential, denn sonst wäre er ja überhaupt nie in den Ballettsaal gekommen.“ In Lucette Aldous entdeckte sie aber nicht nur eine potentielle Ballerina, sondern sie inszenierte um sie herum – und zwar mit einer Besetzung, die von Rechts wegen eigentlich nicht fähig gewesen wäre, die Choreographie auszuführen – gleich einen ganzen „Don Quixote“ (Gorsky), in dem irgendwie eine Bolschoi-artige Brillanz aufblitzte.

So kommen wir schließlich zum Wichtigsten: den Choreographen des Ballet Rambert. Der Weg war vorgezeichnet, denn auch die Choreographen kommen von den Tänzern her, auch sie müssen entdeckt und dann „gemacht“ werden – alle vom Spürsinn desselben Genies. Marie Rambert schmeichelte Ashton sein erstes Ballett ab, „A Tragedy of Fashion“, im Jahre 1926, das wir als Geburtsjahr des Ensembles ansehen. Das gleiche tat sie mit Antony Tudor. Andrée Howard, Walter Gore, Frank Staff entpuppten sich als Rambert-Choreographen. Kenneth MacMillan mit „Laidrette“ (1955), und Robert Joffrey mit „Persephone“ und „Pas des Déesses“ (1955) wurden zuerst vom Ballet Rambert dem Publikum vorgestellt.

Marie Rambert wurde 1888 in Warschau geboren. Auch heute noch, mit 81 Jahren, lebt sie in der Gegenwart. Sie ist bei jeder Londoner Ballettauführung zu sehen, sprühend, gesprächig, überquellend von Begeisterung oder von beißender Kritik. Ihre Energie hielt das Ensemble während einer keineswegs immer ungetrübten Geschichte in Gang. Ashton wechselte 1935 zum Vic-Wells- (jetzt Royal-) Ballet über; zwei Jahre später schied Tudor aus und gründete seine eigene Kompanie. Marie Rambert mußte immer von neuem Choreographen und Tänzern finden, weil jene, die sie „gemacht“ hatte, von größeren Ensembles weggeholt wurden. Nach einer triumphalen Tournee durch Australien

im Jahre 1948 mußte sie ihre Truppe ganz neu aufbauen, und es sollte zehn Jahre dauern, bis der nächste „hauseigene“ Choreograph auftauchte: Norman Morrice mit seinem Ballett „Two Brothers“.

Morrice ist ein editer Rambert-Choreograph: geschult an Marie Ramberts Repertoire, an ihren ausdrucksvollen Klassikern, an Tudor, ist er ein Erbe ihrer Begeisterung, zu der seine eigene, besonders für Balanchine und Graham, hinzukommt. Sie und er haben das „neue“ Ballet Rambert gemeinsam aufgebaut, das aus einer weiteren Krise im Jahre 1966 geboren wurde. Damals schien es, als sei das Ensemble zur Tretmühle der volkstümlichen Ballettklassiker verdammt, um außerhalb Londons über-

haupt noch Zuseher anzulocken. Statt dessen warfen sie jedoch die Klassiker des 19. Jahrhunderts über Bord, gaben das Corps de ballet auf und reduzierten das Ensemble auf eine Gruppe vielseitiger Solisten. Sie behielten das Beste aus dem alten Repertoire, konzentrierten sich aber auf neue Ideen, im Inhalt, in der Bewegung, im Bühnenbild und in der Musik. Schon lange war es ein Klischee der Kritiker, das Ballet Rambert habe das interessanteste Repertoire aller Kompanien. Heute ist dies wahrer denn je. Wieder gehen neue Choreographen aus dem Schoß des Ensembles hervor: John Chesworth, Jonathan Taylor. Und Marie Rambert hat einen neuen Star aufgebaut: Christopher Bruce, den das Wiener Publikum selbst entdecken wird.

*Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Bruno Schuppler*

*Klaus Geitel, Berlin*

#### DAS BALLETT DER DEUTSCHEN OPER BERLIN

Kenneth MacMillan als Chefchoreographen der Deutschen Oper nach Berlin zu verpflichten, glich der Haupt- und Staatsaktion in einem der komplizierteren Shakespeare-Dramen. Auf höchster Ebene wurde das Engagement ausgehandelt, an drei Orten zugleich: in London, in Stuttgart, in Berlin. Intendanten wie Journalisten erlebten schwere Stunden. Das englische Royal Ballet sollte seinen Zarewitsch verlieren, John Cranko in Stuttgart seinen erfolgreichsten Co-Choreographen. Die Ballettwelt schien aus der Balance zu geraten. Es war ein Fall für die Titelseiten der Zeitungen, auf die das Ballett ja selten nur überspringt.

Soviel Aufregung rief ausgerechnet ein Choreograph hervor, der zu den ruhigsten seines Faches zählt; ein jeder Publicity abholder Mann, eher in sich versponnen als extrovertiert, ein Charakter in Moll. Brisant aber waren seine Ballette. Als „The Invitation“ zum ersten Male in Covent Garden in Szene ging, war von einem Swinging London noch durchaus nicht die Rede. Die Sexwelle war noch nicht über die Flutmarke hinausgestiegen, und noch viel höher liegt schließlich die Bühne des Royal Opera House. Sie hatte ein Tanzwerk wie diese „Invitation“ MacMillans noch nicht gesehen, in dem bis dahin tabuierte Fragen mit grausamer Entschlossenheit gestellt und beantwortet wurden. Mit einem Schläge schien das Ballett aus klassischer Tändelei hinüberzuspringen in augenöffnenden Ernst.

Nicht weniger kühn, wenn auch aus anderen Gründen, war ein anderes Ballett, das MacMillan in Stuttgart realisierte. Er ließ Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ tanzen — mit dem ausdrücklichen Segen Alma Mahlers. MacMillan enttäuschte sie nicht. Das „Lied von der Erde“ in MacMillans choreographischer Fassung, später vom Royal Ballet übernommen, machte bedeutenden Eindruck. Längst war es keine Frage mehr, daß MacMillan sich in der winzig kleinen Schar geborener Choreographen einen Stammplatz erobert hatte. Ein Experiment

jedoch hatte er noch nicht versucht: die Leitung eines eigenen, einzig ihm unterstellten Ensembles zu übernehmen, es aufzubauen nach seinen Vorstellungen, ihm ein Repertoire zuzuordnen, das seiner — MacMillans — Konzeption von Ballett entsprach. Diese Möglichkeit zur Erprobung der eigenen Kräfte bot sich für MacMillan nicht in London, auch nicht in Stuttgart. Sie bot sich in Berlin. Ballett in Berlin war anderthalb Jahrzehnte hindurch auf einen einzigen Namen getauft: er hieß Tatjana Gsovsky. Ihr verdankt der Tanz im Nachkriegs-Deutschland seine stärksten Impulse. Von Berlin, von Tatjana Gsovsky gingen sie aus, von ihrer Arbeit an der Staatsoper im Ostteil der Stadt, später an der Städtischen Oper in West-Berlin, aus der 1961 die Deutsche Oper Berlin wurde. Im „Berliner Ballett“ schuf sie sich eine Kammertanztruppe, die auf ausgedehnten Tourneen die Ideen der Gsovsky, die das Ballett der fünfziger Jahre in Deutschland bestimmten, mit großem Erfolg um die Welt trugen.

Doch diese Ideen verloren allmählich an Faszination. Die Ballettrenaissance in Deutschland, die Tatjana Gsovsky mit ihrer Arbeit eingeleitet hatte, expandierte. Sie verlangte mehr und mehr nach dem Großartigen, nach Repräsentation anstatt nach Experimenten. Der Trend zum handlungslosen Ballett, der die Choreographie als alleinigen Star des Balletts inthronisierte, wurde von den Gastspielen Balanchines in Europa heftig beflügelt. Wie viele andere Choreographen vor ihr, bekam nun Tatjana Gsovsky zu spüren, wie schnell das choreographische Kunstwerk altert und aus der Mode gerät. Sie resignierte. Sie zog sich von der Leitung des Balletts an der Deutschen Oper zurück. Einströmten die Gastchoreographen: Tudor kam, Lifar kam, Lichine kam, Macdonald kam — und alle gingen sie wieder. Man weinte ihnen kaum nach. Weiterwirkend Neues stiftete keiner, jeder hinterließ in Berlin nur eine Scheibe seines Ruhms. Was

man sich eingehandelt hatte, erwies sich nur als eine andere Spielart vertrauter Stagnation: ein Repertoire weitgehend musealen Charakters, von keinem festen künstlerischen Willen geprägt.

Dies war die Situation, die MacMillan vorfand, als er 1966 die Leitung des Balletts an der Deutschen Oper Berlin übernahm. Seine Helfer: Tatjana Gsovsky und Gert Reinholm, mit den Berliner Verhältnissen wie niemand sonst vertraut; Ray Barra, der seine intime Kenntnis von der Organisation des Stuttgarter „Ballettwunders“ in die Zusammenarbeit mit MacMillan einbringen konnte; Lynn Seymour, MacMillans Favorit-Ballerina. Erst seit drei Jahren also hat die Compagnie der Deutschen Oper begonnen, sich künstlerisch zu reorganisieren. Nun weiß zwar jeder, daß, an der Erdenzeit gemessen, Lichtjahre unendlich lang sind; wie kurz hingegen Ballettjahre sind, stellt man nur selten in Rechnung. Drei Jahre konzentrierter Ballettarbeit bilden im Grunde nicht mehr als eine Ballettminute. Dafür hat MacMillan eine erstaunliche Arbeit geleistet.

Er debütierte in Berlin mit einer Reprise von „The Invitation“. Glücklicher konnte er Lynn Seymour, seine Primaballerina, an ihrer neuen Wirkungsstätte kaum in den Erfolg lancieren. Später ließ er „Las Hermanas“ folgen, ein Glanzstück seiner Stuttgarter Arbeit. Darüber hinaus aber beschenkte er das Repertoire mit zwei außerordentlich seltsamen Novitäten: „Anastasia“ und jüngst „Kain und Abel“. Diese vier Stücke aber gestatten es, eine Spezialbegabung Kenneth MacMillans bis auf den Grund zu studieren: eine staunenerregende, bisher kaum je verzeichnete Fähigkeit, aus lange existierenden sinfonischen Musiken Handlungsabläufe herauszuhören und sie choreographisch nachzuzeichnen. „Las Hermanas“ baut auf Frank Martins Cembalo-Konzert, „Anastasia“ auf Martinus „Fantaisies Symphoniques“, die schon Tudor für sein Ballett „Echo der Trompeten“ nutzte, „Kain und

Abel“ auf Panufniks „Sinfonia Sacra“ und „Tragische Ouvertüre“. Musik wird in den Balletten MacMillans zu einem optischen, zu einem choreographischen Ereignis; nicht im Sinne eines Nachzeichnens von Notenwerten und Rhythmen freilich,

das sein Genüge darin findet, Schritte mit Noten zu synchronisieren.

MacMillan synchronisiert der Musik eine Vision: ein dramatisch komplexes Gefüge, das mit allen Mitteln des Theaters arbeitet.

## DAS BUKARESTER BALLETT

Das Ballett-Ensemble des Opern- und Ballett-Theaters der Rumänischen Volksrepublik, das zu den größten in Europa gehört, scheint auf dem besten Wege, sich auch unter die besten Ensembles in Europa einzureihen. Es müßte ihm nur gelingen, seine mächtige schöpferische Potenz auszunützen und seine bedeutenden künstlerischen Reserven aufzudecken.

Die ersten Spuren von einem Import des klassischen Tanzes führen in die letzte Hälfte des 18. Jahrhunderts, als an den Höfen der rumänischen Fürstentümer ausländische Operngruppen, in deren Vorstellungen häufig auch Tanz-Divertissements zu finden waren, aufgetreten sind. Die erste bekannte Ballettvorstellung fällt in das Jahr 1822, als eine Gruppe aus Brasov in Bukarest ein Ballett inszenierte, dessen Hauptfiguren die Volkshelden Horia, Closca und Crisan waren. Es handelte sich im Grunde um eine Suite von Nationaltänzen. Die nächste Entwicklungsstufe begann mit der Gründung der Musik- und Deklamationsschulen in Bukarest (1833) und Jassy (1836), die spezielle Tanzklassen aufwiesen. Bald darauf — in Jassy 1846, in Bukarest 1852 — bildeten sich eigene Nationaltheater mit rumänischen Schauspiel- oder Vaudeville-Gruppen und italienischer Oper. Das erste „klassische“ einheimische Ballett entstand vor genau hundert Jahren in Bukarest und hieß „Das goldene Mädchen“. Die Musik stammte von Ludovic Wiest, während für die Choreographie Augusta Maywood, die große amerikanische Tänzerin, und Gheorge Moceanu verantwortlich waren. Ein anderes bedeutendes Datum ist das Jahr 1885, als auf Initiative des Komponisten, Dirigenten und Musikpädagogen Gheorghe Stephanescu beim Nationaltheater ein rumänisches Opernensemble gegründet und dabei eine Ballettschule angegliedert wurde, aus der die erste berühmte einheimische Primaballerina, Maria Balanescu, hervorging.

Die Tendenz zu einer gewissen Selbständigkeit des

Balletts der Oper beginnt schon vor dem ersten Weltkrieg mit dem Entstehen einiger originärer einheimischer Ballette.

Eine grundsätzliche Wendung brachte aber erst die Verstaatlichung der Bukarester Oper und die Gründung der Oper in Cluj (1921). Beide Bühnen hatten ständige Ballettensembles, in deren Repertoire wir zum Beispiel „Schwanensee“, „Coppélia“, „Die Puppenfee“, aber auch „Petruschka“, „L'après-midi d'un Faune“ und „Daphnis und Chloë“ finden. In den Ballettschulen bei den Theatern wuchs unter der guten pädagogischen Leitung von M. Balanescu, A. Romanovski, E. Pienescu-Liciu und Boris Knia-seff eine neue Generation rumänischer Ballettkünstler heran. Auch die rumänische Ballettliteratur ist in der Zeit zwischen den Weltkriegen um die ersten Werke von dauerndem Wert, wie etwa „Am Markt“ (Jora), „Iris“ (Nottara), „Eine Nacht in den Karpathen“ (Constantinesco) und „Der Werwolf“ (Vancea), bereichert worden. Sehr bemerkenswert ist aber auch die choreographische Tanzrealisation der bekannten „Rumänischen Rhapsodie“ von George Enescu. Größtenteils handelt es sich natürlich um Werke, die vom Leben und den Gewohnheiten des rumänischen Volkes inspiriert sind und in der Musik die nationalen Intonationen als sichere Quellen der Inspiration verwenden.

In der Gegenwart erfreut sich die Ballettkunst in Rumänien nicht nur allgemeiner Beliebtheit, sondern auch vollen Respekts: die Zeiten, in denen sie als unwürdiger Außenseiter oder als „Dienerin der Oper“ gekennzeichnet war, sind längst vorbei. Die Ballettgruppen sind ein fester Bestandteil der neun Musiktheater, sechs Revuetheater und acht professionellen Volkslied- und Tanzensembles. Für den Nachwuchs sorgen zwei siebenstufige Schulen (in Bukarest und Cluj), die unter ausgezeichneten pädagogischer Führung stehen.

Die Ensembles werden regelmäßig auch aus den Reihen der talentierten Absolventen vieler Volks-

kunstschulen ergänzt. Zu den vorteilhaften Bedingungen für die Entwicklung des Genres gehörte sicher auch die Eröffnung des Bukarester Opern- und Ballett-Theaters im Jahre 1953. Wie schon der Titel festhält, sind Oper und Ballett hier gleichwertige und gleichberechtigte Partner. Allerdings spürt man daraus ein bestimmtes Modell des sowjetischen Balletts, das für die Formierung einer festen technischen Basis in Rumänien wirklich viel getan hat. Einerseits dadurch, daß in den rumänischen Theatern einige bedeutende sowjetische Choreographen arbeiteten, andererseits durch die choreographischen Lehranstalten in Moskau und Leningrad, an denen eine große Anzahl der besten rumänischen Tänzer, Ballettmeister und Pädagogen (unter anderen auch die Choreographen Tilde Urseanu und Vasile Marcu) studierten.

Der starke Einfluß des sowjetischen Balletts spiegelt sich in der gesamten Nachkriegsentwicklung — in der Dramaturgie, welche neben der Klassik auch den Typ des sowjetischen abendfüllenden Ballettdramas („Romeo und Julia“, „Die Fontäne von Bachtchisarai“, „Der eiserne Reiter“) pflegt, im Interpretationsstil und in den Inszenierungsformen. Dieser Einfluß hatte wegen seiner Einseitigkeit, wegen seiner zu großen Ehrfurcht vor der Tradition und einer Unlust zum Experimentieren (die sich hauptsächlich in den fünfziger Jahren in allen Ostblockländern bemerkbar machte) auch einige negative Zeichen: die Unterschätzung der Choreographie, der Kompositionsschönheit, der allzu nachdrückliche Akzent auf die Handlung — in anderer Nomenklatur: die Ideologie. Das Bukarester Ballett öffnete aber in den letzten Jahren die Fenster zur Welt, fuhr durch Europa, sah, verglich und nahm neue Impulse auf, die nicht ohne Einfluß auf seinen künftigen schöpferischen Weg sein können. Der Mangel an eigenen Traditionen könnte hier zugleich ein Vorteil bei der Auseinandersetzung mit modernen Strömungen sein.

CITY CENTER JOFFREY BALLET

Eine Kompanie ist mehr als eine bloße Anhäufung von Balletten, mehr auch als eine Kollektion von Tänzern, mehr selbst als ein bestimmter Stil. Sie ist, im wesentlichen, eine Lebensanschauung.

Das City Center Joffrey Ballet, die jüngste der vier großen klassischen Ballettkompanien der Vereinigten Staaten, hat eine Lebensanschauung. Sie ist heiter, erfrischend, voll Hoffnung. Das City Center Joffrey Ballet ist ein Ensemble der Jugend, unter junger Leitung, mit jungen Tänzern – und jungen Ideen. Mehr als jedes andere „klassische“ Ensemble ist es den Möglichkeiten aufgeschlossen, die eine aus vielfältigen Elementen gemischte Technik bietet, ein Ensemble, das technisch und emotionell in der Welt von heute leben will.

Obgleich die Kompanie in ihrer gegenwärtigen Struktur erst im Jahre 1965 entstanden ist, existiert sie doch in der einen oder anderen Form schon seit 17 Jahren. Vor dreizehn Jahren begab sie sich – mit sechs Tänzern in einem gemieteten Kombi-wagen – auf ihre erste Tournee durch die Staaten und absolvierte 23 *one-night-stands* in elf Staaten. Im Juni hatte das Ensemble bereits eine viermonatige Tournee durch sieben Länder des Nahen und Fernen Ostens hinter sich, die vom State Department arrangiert worden war. Im Jahr darauf gab es auf Wunsch des Präsidenten Kennedy eine Vorstellung im Weißen Haus. Nur sieben Jahre nach seiner ersten Pionier-fahrt machte sich das Ensemble, nunmehr bereits ein wichtiges Element der amerikanischen Ballettszene, auf den Weg nach Sowjetrußland. Der Eröffnungsvorstellung im Leningrader Kirow-Theater folgte eine zehnwöchige Reise durch das Land, die von riesigem Erfolg begleitet war.

Aber der Pfad des Aufstiegs war nicht nur mit Rosen bestreut. Abgesehen von den Kämpfen, die jedes Ballettensemble auf dem Weg nach oben durchzustehen hat, widerfuhr dem Joffrey-Ballett noch das besondere Mißgeschick, auf halbem Wege die Gunst seiner Gönnerin Rebekah Harkness zu

verlieren. So wurde ihm vor fünf Jahren, gerade als alles so glattging, wie es in der Welt des Tanzes nur gehen kann, gleichsam der Teppich unter den Füßen weggezogen. Die Tänzer kamen so unelegant zu Fall, wie sie es nie zuvor in der Ballettschule gelernt hatten.

Durch einen einzigen brutalen Schicksalsschlag büßte Robert Joffrey, infolge einer künstlerischen Meinungsverschiedenheit mit seiner vormaligen Patronin, auch sein Ensemble ein. Viele seiner besten Tänzer gingen zur neugeformten Truppe seiner früheren Brotgeberin über. Darüber hinaus besaß Mrs. Harkness auch noch die Aufführungsrechte an zahlreichen Balletten, die das Joffrey-Ensemble unter ihrer Patronanz herausgebracht hatte. Die Zukunft sah düster aus.

Und dennoch ging es aufwärts. Robert Joffrey hatte noch seine Ballettschule – und damit eine Quelle von Tänzern. In heroischer Voraussicht sprang auch die Ford-Stiftung mit einem bescheidenen Zuschuß ein, so daß Joffrey und sein stellvertretender Direktor und Chefchoreograph Gerald Arpino die Scherben des Ensembles auflesen und zusammenleimen konnten. Mit Hilfe des dritten im Triumphvirat der neuen Gesellschaft, des Generaldirektors Alexander Ewing, wurde 1965 mit einer Freilichtsaison im Central Park ein neuer Anfang gemacht. Im März 1966 folgte eine Saison im New Yorker City Center. Und im Herbst desselben Jahres erging an die Gesellschaft die Aufforderung, sich im Rahmen des City Center als eines der hauseigenen Ensembles zu konstituieren, weil das New York City Ballet inzwischen an den Lincoln Center übersiedelt war. Seit jener Zeit führt die Truppe den Titel City Center Joffrey Ballet.

Während der verhältnismäßig kurzen Zeit ihres Bestandes hat die neugebildete Gesellschaft schon sehr viel erreicht, obgleich sie erst jetzt vor ihrem ersten internationalen Auftreten steht. Sie ist nicht nur in New York, sondern auch in vielen anderen Teilen der Vereinigten Staaten überaus populär geworden. Und sie hat sich durch die Berichte nach Europa zurückkehrender Gasttänzer und Kritiker, die das Ensemble in New York gesehen hatten, bereits eine beträchtliche internationale Wertschätzung errungen.

Zweifellos handelt es sich um ein erstklassiges Ballett mit ureigenem Charakter, den Joffrey zum Teil selbst geprägt hat. Er ist einer jener Männer, die – wie der britische Choreograph John Cranko – einem Ensemble den Anschein geben können, es sei zehn Fuß hoch und wachse noch immer. Sein Talent, Talente zu entdecken, und seine Gabe, auch bei anderen Gaben zu entwickeln, sind unschätzbare Vorteile. Aber auch die Choreographien des vitalen und vielseitigen Gerald Arpino haben nicht wenig zum künstlerischen Profil der Kompanie beigetragen. Joffrey und Arpino sind ein Gespann wie Kirstein und Balanchine oder wie De Valois und Ashton: sie kommen zusammen, und schon ist ein Ballettensemble geformt! Für das City Center Joffrey Ballet sollte es eine glänzende Zukunft geben. In Wien hat es buchstäblich sein internationales Debüt zu bestehen.

Amerika ist stolz auf diese Truppe, die auszieht, um – wie wir hoffen – seiner Tanzkunst neue Freunde zu gewinnen. Das Ballett in Amerika hat viele Gesichter. Man wird vermutlich finden, daß das Gesicht des City Center Joffrey Ballet eines der lebendigsten ist.

100 Jahre Staatsoper

Die Staatsoper in Wien ist ein Wahrzeichen der Stadt und hat eine lange Geschichte. Sie wurde im Jahr 1869 gegründet und hat seitdem viele berühmte Opern aufgeführt. Die Opern sind ein wichtiger Teil der Kultur in Wien und haben die Stadt international bekannt gemacht. Die Staatsoper hat auch viele Preise gewonnen und ist ein Vorbild für andere Opernhäuser in der Welt. Die Opern sind ein wichtiger Teil der Kultur in Wien und haben die Stadt international bekannt gemacht. Die Staatsoper hat auch viele Preise gewonnen und ist ein Vorbild für andere Opernhäuser in der Welt.

## DAS OPERNHAUS AM RING

1869—1969

Am 25. Mai 1869 fand die erste öffentliche Veranstaltung im Opernhaus am Ring statt. Mit Mozarts „Don Giovanni“, auf dem Theaterzettel „Don Juan“ genannt, wurde das Theater eröffnet. Die festliche Eröffnungspremiere ist in den Akten als „47. Vorstellung im Jahres-Abonnement“ deklariert, als Fortsetzung also der Darbietungen, die bis dahin im Kärntnertortheater gezeigt worden waren.

Damit ist auch äußerlich die Kontinuität der Wiener Opernkultur gekennzeichnet. Die Errichtung des Prachtbauwerks an der Ringstraße markiert wohl den Beginn einer neuen Etappe unter ungleich günstigeren Verhältnissen, doch bleibt der Zusammenhang mit den älteren Stätten der Wiener Opernpflege, dem Kärntnertortheater, dem Theater an der Wien und — in früherer Zeit — dem „Alten Burgtheater“, erkennbar. Auch in der hundertjährigen Geschichte des Opernhauses am Ring, in den Bemühungen seiner Künstler und nicht minder in der Haltung des Publikums zu diesem Institut mag der Historiker Momente der Kontinuität entdecken: beglückende und wohl auch bedrückende Momente. Die Feststimmung einer Hundertjahrfeier ist nüchternwertfreier Betrachtung nicht günstig. Sie rückt das Rühmensewerte ins Licht und läßt von Nöten und Unzulänglichkeiten nur das erkennbar werden, was den dunkleren Hintergrund bilden soll, von dem sich die oft heldenhaften Kunsttaten glänzend abheben.

Anstatt in solche Huldigung einzustimmen, die Wiens Opernhaus in diesem Jubeljahr entbehren kann und doch so reichlich empfängt, seien hier in historischen Zeugnissen einige Etappen der Wiener Operngeschichte vorgeführt. Diese Zeugnisse beziehen sich vor allem auf die Lenker des Schicksals der Wiener Oper, auf die Direktoren des Instituts, das 1869 als Hofoper eröffnet und 1918 zur Staatsoper der Republik wurde.

K. B.



FRANZ FREIHERR VON DINGELSTEDT (1814–1881) war der erste Direktor des Hauses am Ring. Ihm fiel die Aufgabe zu, die Oper aus dem Kärntnertortheater, dessen Leitung er schon 1867 übernommen hatte, in das neue Gebäude zu übersiedeln. Dingelstedt war ein Mann der Literatur und des Sprechtheaters. Er hatte sich, ehe er nach Wien berufen wurde, als Hoftheaterintendant in München und als Generalintendant in Weimar einen Namen gemacht. Seine Beziehung zur Musik war keineswegs so eng wie sein Verständnis für das Sprachkunstwerk. Als Direktor des Burgtheaters, der er bald nach seinem Abgang aus der Oper (1870) wurde, wußte er zweifellos Wesentlicheres zu leisten. Für die Eröffnung des Opernhauses am Ring schrieb er einen Fest-Prolog. Darin ist von der neuen Ringstraße die Rede und den neuen Bauwerken, unter denen das Opernhaus das erste war.

Aus dem Prolog von Franz Dingelstedt

#### BEI ERÖFFNUNG DES WIENER OPERNHAUSES

O junges Wien, im Morgenroth der Neuzeit  
Sei mir begrüßt! Ein märchenhaftes Bild  
Und dennoch Wahrheit, jetzt noch Traumgesicht,  
Doch eh ein Menschenalter abgelaufen,  
In Fleisch und Bein, Metall und Stein verkörpert!  
Entrolle deine wunderbare Zeile  
Von Tempeln und Palästen jeder Art:  
Die neue Kaiserburg, — die beiden Häuser,  
Wo die Vertreter freier Völker tagen, —  
Das Stadthaus, — die Museen, — die hohe Schule, —  
Denkmäler unserer Helden, unsrer Dichter, —  
Und als den Schlußstein eines Riesenwerks  
An dem gezähmten Donaustrom der Hafn,  
Worinnen Ost und West die Schätze tauschen,  
Ein Mittelpunkt im freien Weltverkehr.

Schau deine Zukunft, neue Kaiserstadt,  
In deinem Wesen einzig wie die alte,  
Und herrlicher in deiner Form als sie!  
Daß aber unter allen Ringes-Gliedern  
Dies Haus das erste war, das Haus der Tonkunst,  
Ist's nur ein Zufall? Ist's ein Spiel des Weltgeists,  
Der Großes, auch in kleinen Zügen, schreibt?  
Will sich der Orpheus-Mythos wiederholen,  
Daß beim Klang des goldnen Saitenspiels  
Sich Stein auf Stein, und Säul' an Säule fügt,  
Bis fertig die gesammte Stadt geworden?

Fürwahr, hier waltet ein bekannter Zauber:  
Daß stets Musik die erste Kunst in Oestreich,  
Stets Oestreich erste Macht in der Musik.

Ein Nachruf von Eduard Hanslick (1877)

#### JOHANN HERBECK

Sein künstlerisches Interesse an der Oper, am Theater überhaupt, war stets ein sehr geringes gewesen. Man sah Herbeck früher nur selten in der Oper, und nach seiner Demission ging er gar nicht mehr hin, nicht einmal in eine Aufführung der „Walküre“. Theatralisch unerfahren kam er an die Hofoper. Aber erstaunlich schnell hatte er sich in den complicirten Theater-Mechanismus einstudirt und handhabte denselben bald mit der Sicherheit eines alten Praktikers. Herbeck war eben, ganz abgesehen von seinem musikalischen Talent, ein ungemein begabter Mensch, von schneller Auffassungs- und Assimilirungskraft. Ein heller Kopf, eine geschickte Hand und ein zäher Wille arbeiteten bei ihm mit außerordentlicher Energie und Gleichmäßigkeit zusammen. Bald hielt und lenkte er mit sicherer Faust die Zügel der Oper, dabei nur den Eifer übertreibend, mit dem er Alles selbst und Alles allein machen wollte. Die Freunde gratulirten Herbeck zu seiner neuen Würde nicht ohne innerliche Besorgniß. Das „Außerordentliche Concert“, mit dem sich Herbeck im Mai 1870 als Dirigent beim Publicum verabschiedete, hatte trotz aller lärmenden Ovationen etwas Drückendes, Leichenschmausartiges. „Wird Herbeck als Operndirector für seine künstlerische Befriedigung und für die Hebung unseres Kunstlebens auch nur annäherungsweise leisten können, was er im Concertsaale geleistet hat? Einem sicheren großen Verluste sehen wir hier einen unsicheren und minder wichtigen Gewinn gegenüber.“ So schrieb ich nach jenem Abschiedsconcerte und hatte richtig prophezeit. Nicht als ob

JOHANN RITTER VON HERBECK (1831–1877) war der erste Musiker an der Spitze der Hofoper. Er trat als Komponist, Chorleiter und Orchesterdirigent hervor, wurde 1859 artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde und 1866 Hofkapellmeister. Schon im Eröffnungsjahr 1869 zog ihn Dingelstedt zur „Teilnahme an der Leitung der musikalischen Angelegenheiten“ heran. Von 1870 bis 1875 leitete die Hofoper. Nach Herbecks Tod schrieb Eduard Hanslick einen Nachruf, in dem auch Herbecks besonderes Verhältnis zur Opernkunst geschildert ist.

wir das viele Gute unterschätzten, das Herbeck während seiner fünfjährigen Opern-Direction geleistet hat. Wir verdanken ihm die Aufführung hervorragender Novitäten („Genovefa“, „Die bezähmte Widerspenstige“, „Aïda“, „Die Königin von Saba“); die Wiederbelebung mancher classischen Oper, außerdem die Ausarbeitung des Pensionsstatuts, eines neuen Theatergesetzes (das unter Anderem wieder eingerissenen Unfug des Hervorrufes bei offener Scene abstellte) und manche andere Reform. Man kann im Großen und Ganzen nicht behaupten, daß unter Herbeck's Nachfolger die Oper besser geworden sei — als Unterhaltungsanstalt vielleicht, als Kunst-Institut gewiß nicht. Wohl die meisten Unterlassungssünden Herbeck's fallen nicht ihm, sondern der General-Intendanz zur Last, die ihn mit kleinlicher Strenge überall bevormundete. Wie viele „unterthänige Berichte“ an die General-Intendanz hat mir Herbeck vorgelesen, worin er um die Bewilligung zur Aufführung einer neuen Oper, zum Abschlusse eines Engagements oder eines Gastspiels bittet — ausführliche, wohlbegründete Memoires, welche mit einem einfachen „Nein“ erledigt oder auch gar nicht erledigt wurden. So oft ich aber zu seiner eigenen Rechtfertigung dergleichen öffentlich besprechen wollte, bat er mich flehentlich, es zu unterlassen und nur ja

nicht seine vorgesetzte Behörde anzugreifen. Herbeck war da von einer rührenden Beamtentreue, aber der Beamte in ihm begann den Künstler zu überwuchern. Oft suchte ich ihm das Unhaltbare, ja Unwürdige seiner Stellung unter solcher Vormundschaft vorzuhalten, er glaubte immer, es würde sich das Verhältnis noch bessern, und trug still duldend seine Last weiter. Mit Hoftheater-Directoren ist es aber wie mit Ministern: am besten regieren diejenigen, welche jeden Augenblick bereit stehen, ihr Portefeuille niederzulegen. Herbeck klammerte sich zu lange an das seinige. Die öffentliche Meinung feierte zwar den unverhofften Triumph, daß die General-Intendanz aufgehoben, somit Herbeck künstlerisch frei wurde — aber wenige Wochen später empfing er selbst, der Hofopern-Director im „Reiche der Unwahrscheinlichkeit“, seine Demission. Zum Bedauern aller seiner Künstler, der dürftigen insbesondere, für die er wie ein Vater gesorgt hatte, schied Herbeck von der Oper. Er selbst täuschte sich und Andere gern mit der Versicherung, froh zu sein ob dieses Wechsels, der ihm nun wieder Muße zum Componiren und die Rückkehr zu seiner geliebten Concertmusik gestatte. In Wahrheit hat er seine Enthebung von der Hofopern-Direction nie verschmerzt, wenn er auch zu stolz war es einzugestehen.

Karl Glossy

#### RICHARD WAGNER UND FRANZ JAUNER

In dem Verhältnis Wagners zur Wiener Oper bedeutet die Ära Jauner (1. Mai 1875 bis 30. Juni 1880) ein bemerkenswertes Kapitel. War es doch Jauner, der, als er vor fünfzig Jahren die Leitung der Wiener Hofoper übernahm, mit dem Meister in Bayreuth in enge Verbindung trat, ihn sogar bestimmte, zwei seiner älteren Opern in Wien zu inszenieren und andere Werke zur Aufführung zu überlassen. Jauner war es auch, der ein altes Unrecht wettgemacht, indem er Wagner mit dem Glückwunsch zum zweiundsechzigsten Geburtstage die Mitteilung machte, daß für seine Opern „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Holländer“, die seinerzeit gegen ein einmaliges Honorar überlassen wurden, von nun an eine Tantieme von sieben Prozent für jede Aufführung bezahlt werde. Als besonderes Verdienst aber muß ihm zugerechnet werden, daß er es versuchte, Wagners Interesse für die künstlerische Entwicklung der Wiener Oper anzuregen. Unangenehme Erfahrungen vorausgegangener Jahre hatten den Dichter und Komponisten durch längere Zeit von Wien entfernt gehalten; scheiterte doch sein Bemühen, „Tristan und Isolde“ an der Wiener Oper zur Aufführung zu bringen, an der Stimmkrankheit des damals berühmten Tenors Alois Ander und an dem ungenügenden Ersatz durch den Sänger Morinin. Auch die Verhandlungen wegen Aufführung der „Meistersinger“ führten 1865 zu keinem Ergebnis und

FRANZ RITTER VON JAUNER (1832—1900) wurde im Jahre 1875 zum Direktor bestellt. Die Ernennung verdankte er seinem Ruf als tüchtiger Theatergeschäftsmann. Jauner war seit 1872 Pächter des Wiener Carltheaters, das ihm sogar Gewinn abwarf. Manche Chronisten bezeichnen Jauners Ära als die Zeit des „Dilettantismus in der Direktionsstube“. Dieser Charakterisierung steht die Tatsache entgegen, daß Jauner es war, der den Dirigenten Hans Richter an die Oper brachte und Wagners „Ring des Nibelungen“ dem Spielplan einverleibte. Die für die Geschichte des Musiktheaters bedeutsame Beziehung Jauners zu Richard Wagner wird in einer Studie des Wiener Literatur- und Theaterhistorikers Karl Glossy beleuchtet, die im Jahre 1925 erschien.

gelangten erst unter Dingelstedt zum Abschluß. Unter seiner Direktion wird der Verkehr mit Wagner reger, der am 21. September 1869 an den Verleger Schott schrieb: „Auch bewirbt man sich für das nächste Jahr wiederum um ‚Rheingold‘, welchem dann mit jedem Jahre darauf ein Stück der ‚Nibelungen‘-Trilogie nachfolgen soll.“ Seither waren nahezu zehn Jahre verstrichen, bis „Rheingold“ am 24. Januar 1878 zur Aufführung gelangte. Energischer griff inzwischen Jauner ein.

„Mein Interesse“, — schrieb er an Wagner im Juli 1875 — „in diese sogenannte Wagner-Frage volle Klarheit zu bringen, steht sicherlich dem Ihnen an Lebhaftigkeit nicht nach, und ich begrüße die wahrhaft freundliche Offenheit, mit der Sie, hochverehrter Meister, die Verhandlungen mit mir aufnehmen, als den ersten Markstein jener Bahn, auf welcher — wie Sie selbst sagen — die Wiener Oper zur muster-gültigen werden soll. Wenn Sie sich, hochverehrtester Meister, von diesem Gedanken angezogen fühlen, wenn Sie Wien wirklich Ihre ganze Teilnahme zuwenden und es zu jenem Mittelpunkt wählen wollten, von wo aus unter Ihrer persönlichen Einflußnahme in bezug auf die möglichst erreichbare Vollkommenheit der Aufführung Ihrer Dichtungen nach allen Richtungen läuternd und bildend auf die derzeit bestehenden Opernbühnen und auf das deutsche Opernwesen überhaupt eingewirkt werden soll, dann würden Sie nur recht tun: denn es gibt keine andere deutsche Stadt, welche von der Größe und der Gewalt Ihres Genies mehr durchdrungen wäre, als Wien, wie es auch keine andere gibt, der ein so reicher Schatz idealer Mittel zur Erreichung eines solchen Zieles zu Gebote stünde. Sie müssen sich diesen patriotischen Erguß schon gefallen lassen, aber ich weiß, wie es draußen bestellt ist, und kenne Wien und meine Wiener, die trotz alledem in musikalischen Dingen noch immer die erste Violine spielen. Sind — was ich leider nicht bestreiten kann — die bisherigen Aufführungen

Ihrer Werke nicht immer auf die glücklichste Art geschehen, so hat es hier, wie in vielen anderen Dingen, nur an der leitenden Hand gefehlt: es wird nur der richtigen Einwirkung, ich möchte sagen, des zündenden Impulses Ihrer Beteiligung bedürfen, um mit aller Leichtigkeit in den rechten Standpunkt zu rücken. Pläne dieser Art werden sich rasch in Willen und Tat verwandeln, wenn es uns gelingt, auch in der materiellen Frage mit derselben Lebendigkeit und ebenso gutem Willen eins zu werden und jene Garantien zu finden, welche die Grundlage Ihrer dauernden Verbindung mit Wien bilden sollen. Der Handel wäre bald geschlossen, dürfte ich meinen Intentionen allein folgen, und spürte ich nicht in jedem Augenblick das an mir hängende Zentnergewicht eines Defizits von 300 000 Gulden, das mich begrenzt und umzäunt mit einer Hecke voller Dornen, die mir nicht selten die Hände blutigen und den Ausgang ins Freie versperren. Also hören Sie, mein verehrter Meister, was ich Ihnen hinter diesem grausamen Grenzpfahl auf Ihre gütigen Propositionen zu erwidern habe: Erstens: Ich akzeptiere alle Ihre Vorschläge und Anträge in Bausch und Bogen und namentlich die von Ihnen in Form einer Anerkennung der bisher durch die Wirksamkeit Ihrer Opern dem Repertoire geleisteten Dienste' begehrte Zahlung einer Summe von 10 000 Gulden. Zweitens: Ich erkläre mich bereit, in bezug auf die Neuinszenierung aller Ihrer bisher auf dem Wiener Repertoire stehenden Opern (‚Tannhäuser‘, ‚Fliegender Holländer‘, ‚Lohengrin‘, ‚Meistersinger‘ und ‚Rienzi‘) und beziehungsweise der neu aufzuführenden Oper ‚Tristan‘ alle jene Maßregeln, Einrichtungen und Anordnungen rücksichtlich des Arrangements, der Dekoration und Kostüme ins Werk zu setzen, die Sie für notwendig oder nützlich bezeichnen, wobei Ihnen selbstverständlich hinsichtlich des musikalischen Regimes die freieste Hand gewährleistet ist. Drittens: Ich erkläre mich endlich bereit, in Betreff der Gewinn-

nung von Solokräften, die Sie für diese Neuaufführungen als geeignet bezeichnen, sofort die geeigneten Schritte wegen Engagements einzuleiten, wobei ich hinsichtlich der von Ihnen namhaft gemachten Sängerin Fräulein Wekerlin nur bemerke, daß ich die Einleitung der Unterhandlungen bereits angeordnet, zu meinem Bedauern aber erfahren habe, daß Fräulein Wekerlin für München gewonnen sein soll. Sollte es Ihrem Einfluß möglich sein, dieses Münchner Engagement irgendwie rückgängig zu machen und mir überhaupt Andeutungen geben zu können, wie dieses Engagement für Wien von der nächsten Saison ab zu effektuiert wäre, so bitte ich mir hierüber mit möglichster Beschleunigung Nachricht geben zu wollen. Sie sehen, mein verehrtester Meister, daß ich die Sache ernst nehme, und wenn ich nun den meinerseits abgegebenen Erklärungen eine Bedingung nachhinken lasse, die sich selbstverständlich nur auf die in Aussicht genommene Zahlung von 10 000 Gulden beziehen kann, so soll damit neben den schuldigen Rücksichten, die ich als gleichzeitiger Direktor jenes vermaledeiten Defizits zu beobachten habe, implizite doch nur wieder manifestiert werden, wie sehr wir von der Wichtigkeit und Bedeutung unseres Unternehmens durchdrungen sind. Diese eine Bedingung besteht darin, daß Ihre bisher nur in Form einer Zusage in Aussicht gestellte persönliche Beteiligung an der Neuinszenierung Ihrer Opern (deren Zahl mit dem ‚Tristan‘ sechs betragen würde), in der Form einer rechtswirksamen und rechtsverbindlichen Erklärung abgegeben, in bezug auf folgende Punkte näher präzisiert und abgefaßt werde: a) in bezug auf die Zeit soll festgestellt werden, daß die ersten unter Ihrer Leitung stattfindenden Aufführungen jedenfalls in der Saison 1875/76 zu effektuieren sind; b) von den bezeichneten Opern soll unter allen Umständen ‚Tannhäuser‘ und nach Maßgabe der vorhandenen Möglichkeit auch ‚Lohengrin‘ in der Saison 1875/76 in Szene gehen; diesen

Aufführungen reihen sich an: jene von den ‚Meistersingern‘ und des ‚Fliegenden Holländers‘, wofür etwa die Spätsaison 1876 in Aussicht genommen werden könnte. Dann folgen ‚Rienzi‘ und ‚Tristan‘; c) von den 10 000 Gulden, welche in drei Raten zur Auszahlung gelangen, wird die erste Rate nach der Neuinszenierung des ‚Tannhäuser‘ und ‚Lohengrin‘ fällig und gelangt unmittelbar nach der unter Ihrer persönlichen Leitung stattgefundenen Aufführung dieser Opern zur Auszahlung, die zweite Rate nach den Aufführungen von ‚Meistersingern‘ und ‚Holländer‘, der Rest nach ‚Rienzi‘ und ‚Tristan‘ zu erfolgen haben. Mit Abschluß dieses Vertrages würden auch die Tantiemen für ‚Tannhäuser‘, ‚Lohengrin‘ und ‚Holländer‘ in Kraft zu treten haben. Somit wäre ich zu Ende und füge nur noch bei, daß es mir wegen Überlassung der ‚Siegfried‘-Trilogie vom höchsten Interesse wäre, unsere Meinungen über die Bedingungen und sonstigen Modalitäten austauschen zu können. Indem ich Sie bitte, diese meine ergebensten Vorschläge Ihrer wohlwollenden Beurteilung und Prüfung unterziehen zu wollen, brenne ich vor Begierde, Ihre Schlußerklärungen baldigst in Händen zu haben, um hiernach meine Positionen Seiner Durchlaucht dem Fürsten Hohenlohe zu unterbreiten und damit den Schlußstein zu einer neuen glänzenden Zukunft zu legen, welche die Wiener Oper von all ihren Nöten befreien, für Sie aber, mein hochverehrter Meister, dessen bin ich fest überzeugt, die Quelle eines reichen Einkommens werden soll.“

Zunächst sollten unter Wagners Leitung „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ neu inszeniert zur Aufführung gelangen: „Tannhäuser“ in der Pariser Bearbeitung, mit dem Bacchanal im Venusberg, „Lohengrin“ mit Auffassung der bisherigen Striche. Bald wäre auch dieser Plan unausgeführt geblieben, weil — wie Wagner an Hans Richter schrieb — „es mit den Vorarbeiten zu hinken schien“ und er sich mit der Besetzung nicht zu befreunden vermochte.

Auch diesmal scheint Jauner eingegriffen zu haben. Wagner, am 1. November 1875 in Wien angekommen, stellte sich schon in den nächsten Tagen bei den Proben ein, sang und spielte den Hauptdarstellern ihre Rollen vor, arrangierte den Einzug der Gäste auf der Wartburg und feuerte Solisten und Chor unermüdlich an. „Hier leide ich“ — schrieb er am 14. November — „an großer Erregung. Einzig tröstlich, daß es vorwärts geht.“

Auch Jauner setzte mit voller Kraft ein. Neue Kostüme und Dekorationen wurden beschafft, die Ballettmeisterin Lucile Grahn war aus München berufen worden, um bei der Szenerie des Venusbergs mitzuwirken. Am Dirigentenpulte wirkte Hans Richter streng nach den Angaben des Meisters. Der Erfolg der ersten Aufführung krönte die Mühen, nicht zum geringsten auch die Hauptdarsteller: Labatt (Tannhäuser) und Ehnn (Elisabeth). Daß Wagner, am Schluß bejubelt, in einer Ansprache an das Publikum bemerkte, er führe sein Werk vor, „soweit es die vorhandenen Kräfte gestatten“, erregte damals in der Künstlerschaft nicht geringe Verstimmlung, die der Redner später durch eine etwas gesuchte Interpretation zu beseitigen bestrebt war. Kurz nach dem Erfolg des „Tannhäuser“ begannen die Proben zu „Lohengrin“, wobei sich Jauner als Meister der Inszenierungskunst zeigte, namentlich in dem Arrangement der Volksszenen, des Brautzugs und des Heerbanns im Dritten Akt. „Ich bin“ — so schrieb Wagner am 11. Dezember nach Bayreuth — „mit manchem, zumal mit der Direktion sehr zufrieden; wir sind die besten Freunde.“

So reichlich auch die Ehrungen waren, die dem Dichter und Forscher bereitet wurden, so sehr vergällten ihm seinen Wiener Aufenthalt die Ansprüche des Verlegers Fürstner in Berlin. Diesem hatte Wagner den Verlag der neuen Szenen im „Tannhäuser“ übertragen und, da der Stich der Partitur nicht rechtzeitig fertiggestellt worden, dem Hof-

operntheater das Original aus seinem Besitz zum Zweck der Aufführung übermittle. Nun trat Fürstner wegen Verletzung seines Vertragsrechtes gegen Wagner und die Operndirektion auf. Es folgten langwierige Verhandlungen mit dem in Wien erschienenen Verleger, der Entschädigung für die Verletzung seines „unbeschränkten“ Eigentumsrechts an der überarbeiteten Partitur verlangte. Wagner, um Aufklärung ersucht, schrieb am 29. November, daß er niemals jemandem, am allerwenigsten aber Herrn Adolf Fürstner, das ausschließende Aufführungsrecht der Neubearbeitung einiger „Tannhäuser“-Szenen übertragen habe und daß sein Vertrag mit diesem Verleger sich lediglich nur auf den Stich und das Verlagsrecht der Partitur, also den literarischen, nicht aber den musikalisch-dramatischen Teil oder das Aufführungsrecht überhaupt bezogen habe.

Der umfangreiche Schriftenwechsel in dieser Angelegenheit endete mit einem Übereinkommen, wonach dem Verleger anstatt des Ankaufpreises der neuen „Tannhäuser“-Szenen ein Prozent der Bruttoeinnahme von jeder Aufführung des „Tannhäuser“ in alter oder neuer Gestalt, vom 22. November 1875 angefangen, zugestanden wurde, nachdem sich Wagner mit sechs Prozent für jede Aufführung in der neuen Form zufrieden erklärt hatte. Ein Prozeß, den Wagner später gegen Fürstner vor den Berliner Gerichten führte, endete mit dem vollen Siege des Klägers. Das Kammergericht entschied in letzter Instanz, daß dem Verleger keinerlei Recht in der Frage der Aufführung zustehe. Dadurch war die Verpflichtung der Hofoper zur Leistung der Tantieme von ein Prozent an Fürstner nicht behoben, da diese nicht wegen der Aufführung, sondern als Ersatz für das Material bezahlt werden mußte. Die Episode Fürstner hatte auf das freundschaftliche Verhältnis zwischen Wagner und Jauner nicht den geringsten Einfluß, und auch Wagners Verstimmlung, als Jauner die Beurlaubung der Sängerin

Materna von der Überlassung der Walküre abhängig machte, war bald gewichen. Bereits 1877 räumte Wagner der Hofoper das Aufführungsrecht für die drei Abende von „Der Ring des Nibelungen“ ein. „Die k. k. Hofoperndirektion“ — schrieb er am 17. April an Jauner — „tritt mir für jede Aufführung der ‚Nibelungen‘-Stücke 10 Prozent Tantieme ab, erteilt aber jetzt einen Vorschuß von 20 000 Mark auf die 3 Prozent mehr, welche sie so lange von der mir jedesmal nur mit 7 Prozent gezahlten Tantieme in Abzug bringt, bis der Vorschuß gezahlt ist.“

Demgemäß wurde der Vertrag am 28. April 1877 abgeschlossen. Auch die Briefe der späteren Zeit

zeigen, daß Wagner dem Wiener Direktor freundschaftlich gesinnt blieb. Noch am 19. Mai 1879 schreibt ihm Wagner: „Habe ich Ihnen nochmals zu bezeugen, daß mein Verhältnis zur Wiener Hofoper erst durch Sie ein für mich erfreuliches geworden ist?“ In der Tat hatte keiner von den Vorgängern in der Operndirektion sich um Wagner so verdient gemacht wie Franz Jauner, dem bei seinem Abgang von der Wiener Hofoper der Obersthofmeister Fürst Hohenlohe in einem Vortrag an den Kaiser das Zeugnis gab, „daß er während seiner fünfjährigen Dienstzeit einen unermüdlichen Eifer und eine wahrhaft aufopfernde Bemühung betätigt habe“.

Als Jauner seinen Abschied nahm, ging die Leitung der Direktionsgeschäfte vorübergehend an ein Kollegium über, das aus drei Sängern bestand: Karl Mayerhofer (der bei der Eröffnungsvorstellung im Mai 1869 die Partie des Masetto gesungen hatte), Gustav Walter (dem damals die Rolle des Don Ottavio zugefallen war) und Emil Scaria (der später bei der Uraufführung von Wagners „Parsifal“ als Gurnemanz auftrat). Dies Interregnum dauerte nur ein Jahr. Am 1. Januar 1881 trat Wilhelm Jahn die Leitung der Oper an.

WILHELM JAHN (1835–1900) leitete die Oper von 1881 bis 1897. Sein Hauptinteresse als Dirigent lag beim italienischen und französischen Repertoire. In seiner Amtszeit wurden Opern wie „Werther“, „Mannon“, „Falstaff“ in das Programm einbezogen. Die Betreuung der Werke Richard Wagners überließ Jahn jenem Manne, dem Wagner 1876 seinen ersten Bayreuther „Ring“ anvertraut hatte: Hans Richter. Dem zuletzt kränklichen Direktor Jahn wurde im Frühling des Jahres 1897 Gustav Mahler als Kapellmeister an die Seite gestellt. Im Oktober 1897 wurde Mahler zum Direktor ernannt.

GUSTAV MAHLER (1860–1911), der als Direktor der Budapester Oper und als Kapellmeister des Hamburger Stadttheaters gewirkt hatte, lenkte das Schicksal der Wiener Oper von 1897 bis 1907. Diese Epoche gilt als die glanzvollste in der Geschichte des Instituts. Mahler strebte die Einheit des „Gesamtkunstwerks“ nicht nur in der Darstellung der Werke Wagners an, sondern übertrug diese Idee auch auf die Interpretation nahezu des gesamten Repertoires. Richard Specht, der das Wirken Mahlers jahrelang verfolgen konnte, hat in einer seiner Schriften die Anstrengung Mahlers in ebenso ungewöhnlicher wie einprägsamer Weise beschrieben.

Richard Specht

#### STATISTIK DER EHRFURCHT

Es gibt Zahlen, die beredter und aufschlußreicher sind als umständliche Berichte. Die Statistik der Jahrbücher der Hoftheater ist für den, der sie richtig zu lesen weiß, oft von verräterischer Indiskretion, und aus der tabellarischen Aufzählung der eingetretenen und ausgeschiedenen Mitglieder, den Auführungsziffern mancher Werke, den Jahreszahlen ihrer Wiederaufnahme, aus veränderten Titulaturen, dem Ausweis, wie oft jeder Sänger aufgetreten ist oder selbst aus veränderten Eintrittspreisen vermag der Neugierige oder gar der Wissende allerlei Tragödien, Intrigen, Zurücksetzungen und Protektionen, Geschäftsgang und Kassenerfolge, künstlerische Taten und Untaten, Geschmacksentwicklungen, ja sogar gewisse Gesinnungen der leitenden Faktoren, Wertung als kostspielige Stars oder Utilités und manch andere heitere und betrübende Dinge herauszulesen. Ein paar Ziffern, die hier herausgegriffen werden, haben geradezu die Kraft eines Symbols. Sie betreffen die Spieldauer der im Repertoire erhaltenen Werke (wobei die Bemerkung nicht unterdrückt werden mag, daß diese Zahlen sogar Rückschlüsse auf die Dirigenten und die Richtigkeit ihrer Temponahme zulassen). Im Jahre 1897, in dem Wilhelm Jahn schied, verzeichnet das Jahrbuch, daß Lohengrin und Tannhäuser von 7 Uhr bis 10 Uhr 26 Minuten spielen, die Götterdämmerung von 7 Uhr bis 10 Uhr 30, also nur um 4 Minuten, die Meistersinger bis 10 Uhr 52, also um 24 Minuten länger als die erstgenannten Werke. Drei Jahre später dauert der Lohengrin von 7 Uhr bis 11 Uhr, die Götterdämmerung und die Meistersinger bis 11 Uhr 50 Minuten, der Tristan bis 11 Uhr 10 Minuten. Das bedeutet, daß die entstellenden Striche aufgehoben worden sind. Es bedeutet, daß einer gekommen ist, der die Verwegenheit hatte, die Ehrfurcht vor dem Werk höher einzuschätzen als die vor der Bequemlichkeit des Publikums. Der wagen konnte, was Hans Richter noch nicht wagen durfte. Gustav Mahler war gekommen.

ALS NACHFOLGER MAHLERS

Gustav Mahler hat zweifellos am Anfang seiner Wiener Zeit und auch viel später noch Außerordentliches geleistet. Als aber allmählich Erfolge für sein Schaffen einsetzten und ihn zu rastloser Produktion reizten, so daß ein umfangreiches Werk auf das andere folgte, setzte das Dilemma ein, dessen sich widerstrebende Ausstrahlungen er offenbar, vielleicht auch infolge seiner nicht allzufesten Gesundheit, nicht restlos in sich vereinigen konnte. Daß dieses Dilemma zwischen Produktion und Theaterdirektion und der schließliche Pendelausschlag zu jener die Ursache war, die das freundschaftliche Auseinandergehen Mahlers mit dem Obersthofmeisteramt herbeiführte, hat mir Fürst Montenuovo, der stets mit größter Hochachtung von Mahler sprach, wiederholt bestätigt. Als ich nähere Einsicht in das Hofoperntheater gewann, überzeugten mich sowohl die Qualität vieler Aufführungen als auch der innere Betrieb, daß Mahler seit längerer Zeit dem Institut nicht mehr sein volles Interesse zugewandt hatte. Vorstellungen, die, wenn mir auch nicht alle Einzelheiten zusagten, doch auf bemerkenswerter Höhe standen, waren „Lohengrin“, „Die Walküre“, „Der Widerspenstigen Zähmung“ und Mahlers letzte und schönste Neustudierung „Iphigenie in Aulis“. Die beiden zuletzt genannten Opern hatten an und für sich ein kleines Publikum; die frisch ausgestatteten Wagnerwerke aber waren so oft gegeben, oder wie man in der Theatersprache sagt, „abgeklappert“, daß sie nicht mehr ihre volle Zugkraft ausübten. Nebenher gab es Vorstellungen, die durch jahrlanges probenloses Abspielen ein so herabgekommenes Antlitz zeigten, daß mich die stets sinkende Teilnahme des Publikums nicht erstaunte. Geradezu verhängnisvoll aber war die

kleine Anzahl der Opern, die überhaupt auf dem Repertoire stand; wo man hingriff, eine Lücke. Komponisten wie Lortzing, Marschner fehlten vollständig, ebenso die französische Spieloper und die älteren Italiener bis auf den „Barbier“. Von Weber konnte nur der „Freischütz“, von Meyerbeer nur der „Prophet“, beide in erbarmungswürdiger Ausstattung, gegeben werden. Neuere Komponisten waren nur durch die „Bohème“, „Madame Butterfly“ und die „Königin von Saba“ vertreten. Der Spielplan bewegte sich in den engsten Grenzen, und die Klagen über den Mangel an Abwechslung, die fortwährend an mich kamen, waren vollauf berechtigt. Es war ein Glück, daß kurz vor meinem Amtsantritt „Madame Butterfly“ derart eingeschlagen hatte, daß zwei Wochentage damit besetzt werden konnten; sonst wäre die Gefahr, an manchem Abend schließen zu müssen, in unmittelbarer Nähe gestanden. Der Regisseur Anton Stoll, der zu meiner Gymnasialzeit lyrischer Tenor in Graz war, half mir getreulich, um die gefährlichsten Klippen herumzukommen.

Goldmarks jüngste Oper, „Das Wintermärchen“, war seit langem vorbereitet worden und wurde in den ersten Tagen meiner Direktionsführung gegeben. Niemand hatte daran gedacht, die Hauptrollen doppelt zu besetzen, was schon damals bei aussichtsreichen Novitäten an jedem größeren Theater üblich war. Das Werk war schwach, aber der Erfolg, wie bei der Popularität des Komponisten zu erwarten war, sehr groß. Der Darsteller des Leontes erkrankte nach wenigen Vorstellungen für mehrere Wochen. Ein Ersatz war nicht da; so entfiel auch die finanzielle Stütze, die mir diese Oper hätte werden können, durch die Unachtsamkeit der früheren Verwaltung.

In Wien wurde und wird viel gegen das sogenannte Starsystem gepredigt, was aber das Publikum niemals abgehalten hat, es auf das eifrigste zu kultivieren. Zwei „Stars“ besaß die damalige Hofoper,

Selma Kurz und Leo Slezak. Opern, die sonst nicht zogen, brachten gute Einnahmen, wenn einer dieser Namen oder gar beide auf dem Theaterzettel standen. Beider Verträge liefen in wenigen Monaten ab. Fräulein Kurz wollte in Wien nur mehr Gastspiele abschließen, da sie, wie ich mich durch Augenschein überzeugte, einen großen Vertrag nach Amerika in der Tasche hatte. Sie hat diesen Vertrag, vielleicht zu ihrem Glück, niemals angetreten, war aber, infolge ihrer enormen Forderungen, zunächst nicht mehr in ein dauerndes Verhältnis zur Hofoper zu bringen. Slezak wollte italienischer Tenor werden und ins Ausland gehen. Ich bot ihm jährlich 70 000 Kronen, eine für die damalige Zeit unerhörte Gage. Er lehnte ab und ließ sich ebenfalls nur zu Gastspielen bewegen. Vor Jahren bereits, wo es noch leicht gewesen wäre, hätte man sich diese wertvollen Kräfte für Wien sichern müssen. Jetzt bedeutete ihr beinahe völliges Ausscheiden für die Zukunft eine schwere Gefahr. Seit langem war der ausgezeichnete Bassist Hesch ein todkranker Mann. Er starb, kaum daß ich in Wien eingetroffen war, ohne daß für Ersatz gesorgt war. Beinahe das ganze Baßfach lag nunmehr auf den Schultern des trefflichen Mayr, der aber schließlich nicht jeden Abend singen konnte. Wohl hätte ich mir mit Ballettabenden helfen können, wie sie in früheren Zeiten allwöchentlich üblich waren, aber Mahler hatte solche Abende aus Abneigung gegen diese Kunstart aufgehoben. Das große Tanzpersonal, das sehr gut war und über eine Anzahl bezaubernd hübscher Mädchen verfügte, lag brach und kostete, da es nicht ausgenutzt wurde, dem Hofärar gewaltige Summen. An eine sofortige Auffrischung war nicht zu denken. Die regelmäßigen Arbeiten waren eingestellt und die einst reichen Dekorationen verschlissen, übermalt und verschritten.

Im Mai, dem schlechten Theatermonat, lebte das Operntheater von dem zehn Abende umfassenden Wagnerzyklus. Mahler hatte der Brünnhilde und

FELIX VON WEINGARTNER (1863–1942) hatte die schwierige Aufgabe, Mahlers Erbe anzutreten. Er leitete das Opernhaus vom Beginn des Jahres 1908 bis zum Februar 1911. In seinen „Lebenserinnerungen“ erläuterte Weingartner die Situation der Oper zur Zeit seiner Amtsübernahme.

Isolde, Fräulein von Mildenburg, mit der er seit Hamburg eng befreundet war, einen Vertrag gegeben, der ihr, neben grandiosen Bedingungen, für den Mai Urlaub zusicherte, außerdem aber auch mit Frau Weidt, die dieselben Rollen sang, ein Abkommen geschlossen, das ihr denselben Monat freigab. Wäre mir nicht der Nachweis gelungen, daß dieses letzte Abkommen von der vorgesetzten

Behörde nicht ratifiziert und somit ungültig war, so wäre das Operntheater der sichersten Einnahmequelle des Mai beraubt gewesen oder hätte sich mit kostspieligen Gästen behelfen müssen.

Von allen Lügen, die mir in meinem Leben angeheftet worden sind, ist die vom „reichen Erbe“, das ich in Wien angetreten haben soll, eine der krassesten.

Hans Gregor

#### ERINNERUNG AN DEN AMTSANTRITT

Merkwürdig, höchst merkwürdig! Wie sich Menschen in kürzester Zeit zu ändern vermögen! Oder erhalten Begriffe durch Gewöhnung leicht eine örtliche Auslegung, grundverschieden von der in der Nachbarzone?

Der gleiche Mann, den so eigentlich – sammle alles in ein Wort – begangene Geschäftssünden von den Ufern der Spree vertrieben, galt an der Donau für einen cleveren Geschäftsmann. Gewiß, die letztvergangenen Jahre hatten ihm nachwirkende Lehren erteilt. Dennoch über Nacht ein Paulus der Saulus? Unwahrscheinlich.

Sicherer erklärt Kontrastwirkung den Widerspruch: Der Kontrast mit Amtsvorgängern, die, ich will nicht sagen, nichts als den Taktstock hervorragend zu handhaben, einer Einzelvorstellung das Gepräge ihres Genius aufzudrücken verstanden, jedennoch, obwohl als Direktoren vor einen beträchtlich erweiterten Pflichtenkreis gestellt, als Direktoren auch des Hauses Erste Dirigenten mit weitreichenden Befugnissen ins administrative Gebiet blieben und darum fortfuhren, mit dem Achselzucken minder verantwortlicher Tage auf alles herabzublicken, was jenseits einer gewissen Linie lag. Weingartner und Mahler machten mir gegenüber nicht das geringste Hohl daraus, wie lästig ihnen ihre – Nebenbürde war.

Infolgedessen hatten in Wien durch Jahrzehnte die Disziplinzügel, erschreckend zum Teil, auf der Erde geschleift. (Ich erhasche die Stimme eines Wieners: „Hört, hört! Der preußische Unteroffizier spricht!“)

HANS GREGOR (1866–1945), der zuvor als Direktor der Berliner Komischen Oper gewirkt hatte, übernahm die Leitung der Hofoper am 1. März 1911. Er stand bis zum 15. November 1918 an der Spitze des Instituts. Manche Historiker gehen mit ihm hart ins Gericht, nennen ihn einen Geschäftemacher und erklären ihn sogar für unmusisch. In seine Direktionszeit fallen immerhin die Erstaufführungen der Opern „Der Rosenkavalier“ (Strauss), „Pelleas und Melisande“ (Debussy) und „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ (Puccini). In seiner Selbstbiographie erzählt Gregor vom Beginn seiner Wiener Tätigkeit.

Infolgedessen war das Vorbudget zur Farce für die Opernleitung geworden. Infolgedessen: die Kaiserliche Oper vielfach ein Gegenstand der Ausbeutung für Lieferanten lebender und toter Bedarfsgüter des Hauses. Denn der Käufer ist mit den Marktpreisen wenig vertraut und vermag, vom Preise zu schweigen, die Güte einer Violine zwar, eines Sängers wohl, nicht aber die von Dingen zu beurteilen, mit denen er sich nie zuvor zu befassen in die Lage kam. Infolgedessen liegen kostspielige Teile des Betriebsapparates durchaus brach.

Ist es zu glauben? Sechszwanzig durch meine Vorgänger angenommene, bezahlte, doch niemals zur Aufführung ernstlich in Aussicht genommene Opernwerke finde ich bei meinem Amtsantritt vor. Ein Nein macht so viele unliebsame, langatmige Erläuterungen nötig: Besser darum ein beherztes Ja. Das ist minder zeitraubend und verpflichtet nach den Verträgen der Hofoper mit Autoren zu nichts als zur Zahlung von ein paar tausend Kronen.

Wie tief das Haupt der Kaiserlichen Hofhaltung, Fürst Alfred von Montenuovo, Sr. Majestät Chef der Gardien und Erster Obersthofmeister, dem gleichzeitig, wie die Verwaltungen der Kaiserlichen Schlösser, der Museen, Hofgärten, so die der Hofbühnen unterstand, in die Dinge geblickt, ob — und auf welche? — Einzelheiten er gestoßen war, meine erste Begegnung mit ihm gab darüber keinen zuverlässigen Aufschluß.

Seine Durchlaucht begrüßte mich ungefähr so:

„Seit Menschengedenken jammert die Presse und mit ihr jener Teil des Publikums, der unentwegt nachzureden pflegt, was er gedruckt liest, in Riesen-

schriften gehe unsere Oper zu Ende. Das ist so liebe Wiener Gewohnheit und wird sie sicherlich bleiben, wer auch immer an der Oper Spitze stehen mag. Ich hoffe, Sie sind nicht schreckhaft und werden sehr bald dahinter kommen, daß trotz der Schwarzmacher übler Nachrede noch immer ein recht ansehnliches Stück der alten Herrlichkeit in ihr zu finden ist.“ Kleine Pause. Dann: „Dennoch habe ich — Gründe für meinen Wunsch, mit dem bisherigen Leistungssystem zu brechen und vor, statt eines Dirigenten von hohem Namen, einen praktischen Theatermann in die Direktion zu berufen. Das brachte mich auf den Weg zu Ihnen und zu dem Verlangen nach einem Plausche, mich zu überführen, daß unsere Ansichten in allem Wesentlichen konform gehen.“

Der Fürst hatte alsdann Fragen, er erlaubte mir solche. Über ihrer eine habe ich an anderer Stelle berichtet. Ich machte aus meiner von der hergebrachten etwas abweichenden Definition des Begriffes Oper keinen Hehl, der Fürst hob lächelnd den Finger: „Um Gottes Willen, knebeln Sie mir das Orchester nicht, die Wiener würden Ihnen das niemals verzeihen!“ Beruhigungsverbreitend war meine Versicherung, ich sei nicht schreckhaft veranlagt, die Wiener Psyche sei mir nicht fremd, und da ich als moderner Theatermann mich nicht 365 Tage des Jahres in meine Kanzlei eingeschlossen, sondern in der Welt umgesehen hätte, sei mir auch die Wiener Hofoper ein guter alter Bekannter.

In einer kleinen Stunde war die Konformität vollständig. Der Kaiser hatte das letzte Wort: Meine Ernennung.

Victor Junk

## FRANZ SCHALK UND DIE OPER

Wollte ich aufzählen, was Franz Schalk als Opernkapellmeister geleistet hat, so müßte ich dreißig Jahre Wiener Operngeschichte schreiben. Das während eines Menschenalters von ihm mit stiller, ununterbrochener Liebe, mit größter Sachkenntnis weitergebildete Orchester, in dem es nur mehr wenige Musiker gibt, die nicht in seiner unvergleichlich pflegenden feilenden und erhebenden Schulung heranreiften, verdankte dieser konsequenten Führung und der gleichmäßig mit vollem Einsatz geistiger und physischer Kräfte durch viele Jahrzehnte von ihm durchgeführten Probenarbeit jenen unbestrittenen Rang, welchen es in der künstlerischen Wertung der Welt bisher behaupten konnte.

Den Sängern aber war er der gleiche unermüdete Helfer und Erzieher, der in nie erlahmender Proben- und Studienarbeit die letzte Erfüllung musikalischer Möglichkeiten in ihnen vorbereitete und steigerte. Er wurde darin von dem im Jahre 1929 verstorbenen genialen Musiker Ferdinand Foll, mit dem ihn engste künstlerische Gemeinschaft verband und der ein Lieblingsschüler seines Bruders Josef war, auf vorbildliche Weise unterstützt.

Schalks Klangsinn ließ ihn auch eine Fülle schöner, noch unbekannter Stimmen finden und direkt von Konservatoriumsklassen oder aus anderen Berufskreisen dem Operntheater zuführen — Stimmen, die später zu den glanzvollsten Vertretern ihres Faches und zu einem kostbaren Besitz des Ensembles wurden.

Zwei Dinge aber möchte ich noch nachdrücklichst hervorheben: die Bereicherung des Spielplans während Schalks Direktionstätigkeit und die durch ihn ins Leben gerufene und zum Triumph der Wiener

FRANZ SCHALK (1863—1931), der schon unter Mahler als erster Kapellmeister an die Oper gelangt war, trat am 15. November 1918 — drei Tage nach der Konstituierung der Republik Österreich — die Direktion der Oper an. Er wurde der erste Leiter der Staatsoper der Republik. Seine Amtsperiode reichte bis zum 31. August 1929. In einem knappen „Lebensabriß“, den Victor Junk 1931 veröffentlichte, wird ein Resümee von Schalks Opernwerken versucht.



Oper und der österreichischen Kunst gewordenen Gastspielreisen des gesamten Ensembles ins Ausland. Schalk hat dem Spielplan wichtige neuere Werke einverleibt. Es seien nur genannt: Pfitzners „Palestrina“, Strauss' „Salome“, „Die Frau ohne Schatten“, „Josephs Legende“, „Schlagobers“, „Der Bürger als Edelmann“, „Intermezzo“ und „Die ägyptische Helena“, von Schreker „Die Gezeichneten“ und der „Schatzgräber“, Braunfels' „Don Gil“, Mussorgskys „Boris Godunow“, Giordanos „Andrea Chénier“, die drei Einakter von Puccini („Der Mantel“, „Schwester Angelica“ und „Gianni Schicchi“) und der Schwanengesang desselben Meisters, „Turandot“; insbesondere erfreuten sich die heimischen Komponisten nachhaltiger Förderung durch Direktor Schalk: Erich Wolfgang Korngold kam mit der „Toten Stadt“ und mit „Heliane“ zu Wort, Kienzl mit dem „Kuhreigen“, dem „Rosen-gärtlein“ und „Höllisch Gold“, Franz Schmidt mit „Fredigundis“, Marco Frank mit dem „Bildnis der

Madonna“ und Wilhelm Grosz mit „Sganarell“. Nebenher ging eine ununterbrochene Reihe von Neueinstudierungen wertvoller älterer Opern, zum Teil in überarbeiteter Gestalt, aus deren langer Reihe die „Alkestis“ von Gluck, durch Schalk bearbeitet, die „Euryanthe“ von Weber, Smetanas „Dalibor“, Hugo Wolfs „Corregidor“ und „Die Macht des Schicksals“ von Verdi besonders hervorzuheben sind. Die meisten dieser Werke hat Schalk persönlich einstudiert und dirigiert.

Dagegen hat Schalk, als ziemlich vereinzelte Erscheinung, dem präpotenten Andringen einer vielfach überschätzten Moderne tapfer standgehalten, und nur ein einziges Mal schien er nachzugeben, indem er Hindemiths „Cardillac“ über die Bretter gehen ließ. Den gemäßigteren Neuerern hingegen eröffnete er die geheiligten Pforten des ihm anvertrauten Instituts. Strawinskys „Oedipus rex“ und selbst Křenek's „Jonny spielt auf“ wurden unter ihm, und mit großem Erfolg, aufgeführt.

Richard Strauss

#### NOVITÄTEN UND STARS

Als ich in Wien meine Stellung übernahm, bestand auch dort noch jener Ehrgeiz nach einer möglichst stattlichen Anzahl von Novitäten. Die dreißigjährigen Erfahrungen meiner Amtsführung ergaben, daß eine einigermaßen anspruchsvolle Novität Bühne und Personal mindestens drei bis vier Monate ausschließlich in Anspruch nimmt. Besonders die ersten zwei Jahre meiner (hiesigen) Tätigkeit ergaben, daß ich durch das Herausbringen von Novitäten, die nur zum Teil der Wiener Oper einigermaßen andauernde Erfolge brachten, in der Durchführung meiner eigentlichen künstlerischen Pläne, nämlich der äußersten Steigerung der Qualität der gebotenen Darstellungen und der Aufstellung eines wirklich vorbildlichen klassischen Repertoires, im äußersten behindert war, weshalb ich Ende voriger Spielzeit den Entschluß faßte und auch meinem Kollegen Schalk suggerierte, die Annahme von Novitäten, immer ausdrücklich unter den heutigen enorm schwierigen Verhältnissen, so lange einzustellen, bis der sogenannte klassische Spielplan, zu dem ich auch alle modernen Werke rechne, die sich dauernd auf der Bühne erhalten haben, einigermaßen sichergestellt war, und auch weiterhin so einzuschränken, daß nur diejenigen neueren Werke an die Wiener Staatsoper kommen sollen, die in der Provinz schon einigermaßen ihre Lebensfähigkeit bewiesen haben.

Die Wiener Staatsoper kann aus den oben geschilderten Gründen und soll nach meiner Überzeugung kein Experimentierinstitut sein, sondern, sagen wir, eine Art hoher Akademie, in welcher ein ausgewähltes Repertoire in möglichst vorbildlicher Weise zur Darstellung kommt. Um nur ein einziges Beispiel

RICHARD STRAUSS (1864–1949) wirkte von 1919 bis 1924 als „Mitdirektor“ von Franz Schalk. Die Schwierigkeiten einer solchen Partnerschaft sind in der Literatur mehrfach behandelt worden. Mehr als bloß historisches Interesse verdienen die Gedanken, die Strauss über den Spielplan eines Opernhauses unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen damals entwickelt hat. Die hier wiedergegebenen Aufzeichnungen von Strauss erschienen im Juni 1922 im „Neuen Wiener Journal“.

zu erwähnen, verweise ich darauf, daß bei meinem Eintritt in Wien weder „Don Juan“ noch „Figaro“ noch „Così fan tutte“ „standen“, wie man in der Bühnensprache zu sagen pflegt. Mein Bestreben geht also dahin, die Qualität des Gebotenen, und sei es auch nur der „Faust“ von Gounod, nach Möglichkeit zu steigern.

Ein Operntheater hat andere Lebensbedingungen als ein Schauspielhaus. Es hat einen feststehenden, eingebürgerten Spielplan, was sich schon daraus ergibt, daß Opern, die ihrer Qualität nach längst dem Orkus verfallen sein müßten, wie etwa „Margarethe“, „Mignon“, „Martha“, „Lucia“ oder „Der Trompeter von Säckingen“, bloß ihrer guten Gesangsrollen wegen zugkräftig sind, sofern sie mit ersten Kräften besetzt werden. Ein Opernhaus hat auch ein viel konservativeres Publikum als die Sprechbühne, ein Publikum, das zum größten Teile gar keine Novitäten verlangt, dem vielmehr seit dem „Fidelio“ und „Tristan“ alles gute Neue gewaltsam aufgezwungen werden mußte. Und wie viele Werke seit 150 Jahren waren dieses Aufzeigens wert? Wie viele Opern seit dem „Parsifal“ sind der deutschen Bühne wirklich dauernd gewonnen worden? Wie viele der seither aufgeführten Novitäten haben es an einer und derselben Bühne auf 25 Wiederholungen gebracht? Wie viele auf zehn, wie viele gar nur auf zwei bis drei!?

Ein Schauspielhaus kann alle vierzehn Tage leicht ein neues Werk herausbringen und, wenn es nicht reüssiert hat, nach sechs bis zehn Wiederholungen durch ein anderes ersetzen. Ein Konzertinstitut kann seinem Abonnementpublikum ohne materiellen Schaden in jedem Konzert eine mit drei Orchesterproben einstudierte Neuheit bringen.

Den Riesenapparat einer Opernbühne für zwei oder drei Aufführungen in Betrieb zu setzen, drei bis vier Monate den ganzen Spielplan lahm zu legen, um eine der heutigen (meist sehr anspruchsvollen) Neuheiten einzustudieren, ist ein Unfug, und solche „Tat“ würde weder von der Presse noch von dem Publikum belohnt. Die Verantwortung dafür wird auch, wie gesagt, kein gewissenhafter Opernleiter auf sich nehmen.

Dazu kommt für Wien als erschwerender Umstand, daß unsere ersten Gesangskräfte nur mit Mühe zu bewegen sind, die meist sehr anstrengenden und schwierigen Rollen in neuen Opern zu lernen und zu singen. Und wer will, wer kann heute eine Jeritza, eine Kurz, einen Piccaver „zwingen“? Vor den Schwierigkeiten einer solchen neuen Rolle versagt jede Überredungskunst, was ich aus meiner eigenen Praxis (als Komponist und Direktor) mit Dutzenden von Beispielen belegen kann.

Wird aber — und es ist gerade für Wien bezeichnend — eine Novität *nicht* mit „Stars“ besetzt, ist sie schon von vornherein zum Tode verurteilt: Das Publikum schenkt einer Sache keinen Glauben, an die sich nicht die ersten Künstler wagen, und die derart geschädigten Komponisten sind die ersten, die dann über den unschuldigen Direktor herfallen und ihn beschimpfen, besonders wenn er, *horribile dictu*, selbst Opern schreibt.

Jedes Prinzip wird indes an seinen Ausnahmen erkannt, und auch dieses mein Novitätenprinzip enthält eine Ausnahme insofern, als die in Österreich, speziell in Wien lebenden Komponisten ein Recht darauf haben, an der Wiener Staatsoper gehört zu werden, selbst auf die Gefahr eines Mißerfolges hin.

CLEMENS KRAUSS (1893—1954) wurde als Nachfolger von Franz Schalk zum Direktor bestellt. Er trat sein Amt am 1. September 1929 an und stand bis Ende 1934 an der Spitze des Instituts. Ihm sind die Wiener Erstaufführungen von Alban Bergs „Wozzeck“, Wellesz' „Bacchantinnen“ und Straußens „Arabella“ zu danken. Ungemein poetisch hat Krauss die Gestalt eines Direktors in einem Libretto gezeichnet, das Richard Strauss vertont hat. In diesem „Konversationsstück für Musik“ mit dem Titel „Capriccio“ findet sich der Monolog des Theaterdirektors Laroche.

Clemens Krauss

#### MONOLOG DES THEATERDIREKTORS LAROCHE

Was wißt ihr Knaben von meinen Sorgen?  
Seht hin auf die niederen Possen,  
an denen unsere Hauptstadt sich ergötzt.  
Die Grimassen ihr Wahrzeichen —  
die Parodie ihr Element —  
ihr Inhalt sittenlose Frechheit!  
Tölpisch und rüde sind ihre Späße!  
Die Masken zwar sind gefallen,  
doch Fratzen seht ihr statt Menschenantlitze!  
Auch ihr, ich weiß es, verachtet dies Treiben,  
und doch, ihr duldet es!  
Ihr macht euch schuldig durch euer Schweigen.  
Nicht gegen mich richtet eure Phalanx!  
Ich diene den ewigen Gesetzen des Theaters.  
Ich bewahre das Gute, das wir besitzen,  
die Kunst unserer Väter halte ich hoch.  
Voll Pietät hüte ich das Alte,  
harre geduldig des fruchtbaren Neuen,  
erwarte die genialischen Werke unserer Zeit!  
Wo sind die Werke, die zum Herzen des Volkes  
sprechen,

die seine Seele widerspiegeln?  
Wo sind sie?

Ich kann sie nicht finden, so sehr ich auch suche.  
Nur blasse Ästheten blicken mich an:  
sie verspotten das Alte und schaffen nichts Neues!  
In ihren Dramen stolzieren papierne Helden,  
zücken die Schwerter und schwingen Tiraden,  
die wir längst schon kennen.  
Greise Priester und griechische Könige aus grauer  
Vorzeit,  
Druiden, Propheten schreiten gleich Schemen aus  
den Kulissen. —  
Ich will meine Bühne mit Menschen bevölkern!  
Mit Menschen, die uns gleichen,  
die unsere Sprache sprechen!  
Ihre Leiden sollen uns rühren  
und ihre Freuden uns tief bewegen!  
Auf, erhebt euch und schafft die Werke, die ich  
suche!  
Kraftvoll führ' auf meiner Bühne ich sie zum  
stolzen Erfolg!

Schärft euren Witz,  
gebt dem Theater neue Gesetze — neuen Inhalt!  
Wo nicht —  
so laßt mich in Frieden mit eurer Kritik.

Auf Clemens Krauss folgten Direktoren mit zumeist wesentlich kürzeren Amtsperioden. Erwin Kerber führte die Geschäfte vom 1. Januar bis zum 31. August 1935. Ihm folgte, für die Dauer eines Jahres, Felix von Weingartner, der so ein zweites Mal in das Haus am Ring einzog. Im September 1936 übernahm Kerber neuerlich die Führung, die er auch nach der gewaltsamen Eingliederung Österreichs ins Deutsche Reich noch bis August 1940 behielt. Für einige Monate folgte ihm 1940 Heinrich K. Strohm, dann wurde — nach der kurzen Amtszeit eines „Generalreferenten“ — Ernst August Schneider mit den Agenden betraut. Erst am 1. März 1943 zog wieder ein Dirigent in die Direktionskanzlei ein: Karl Böhm. Am 30. Juni 1944 fand die letzte Vorstellung während des Zweiten Weltkrieges statt. Am 12. März 1945 wurde die Oper das Opfer eines Luftangriffs. Brände vernichteten die Dachkonstruktion. Die Decke des Zuschauerraums stürzte ein, der Raum selbst wurde vollständig zerstört. Die Front des Bauwerkes blieb seltsamerweise ebenso verschont wie Teile des Hauptvestibüls, der Treppenanlage und des Foyers im ersten Stock. Auch die unter dem Straßenniveau liegende Elektrizitätsanlage und das Kesselhaus erlitten keinen Schaden.

Das 1945 wiedererstandene unabhängige Österreich sah sich seiner Oper beraubt. An dem Willen, das Gebäude wiederherzustellen, war nicht zu zweifeln. Doch es sollte zehn Jahre dauern, bis die Künstler in das Haus am Ring einziehen konnten. Wie sich die Wiener Opernkunst in den schwierigen Jahren zwischen 1945 und 1955, zwischen dem Zeitpunkt der Rekonstitution der Republik und dem Zeitpunkt ihrer durch den Staatsvertrag verbrieften Unabhängigkeit behauptete, schildert Hermann Ullrich in einem Aufsatz, der 1955 veröffentlicht wurde.

Hermann Ullrich

#### DIE STAATSOOPER IM THEATER AN DER WIEN 1945—1955

Was wenige Wochen nach der Befreiung, nachdem das Leben der Stadt wenigstens notdürftig reorganisiert und das neue Staatswesen aus Trümmern und Zerstörung wiedererstanden war, geschah, wird für alle Zeiten denkwürdig bleiben. Hier dokumentierten sich die Lebenskraft, zugleich aber auch die unversiegbare Musizierfreude und der Kulturwille einer alten Nation, die eben erst Furchtbares erlebt hatte, auf das wunderbarste. Kaum war der Waffenlärm verstummt, als schon die Wiederaufnahme des Opernbetriebes, den auch die russische Besatzungsmacht wünschte, von Gemeindeverwaltung und Staatsregierung in Erwägung gezogen und mit Hilfe der Künstler und des technisch-administrativen Personals, das den Krieg überlebt hatte, in Angriff genommen wurde.

Fürs erste konnte nur in dem fast unbeschädigt gebliebenen, im Eigentum der Gemeinde Wien stehenden Volksoperngebäude gespielt werden, das von ihr zugleich für diesen Zweck zur Verfügung gestellt wurde. Die Leitung und Reorganisation war Alfred Jerger und Josef Krips anvertraut, die in unglaublich kurzer Zeit ihre Aufgabe soweit lösten, daß nach Überwindung von materiellen und technischen Schwierigkeiten, die man heute allzu leicht vergißt, schon am 1. 5. 1945 mit „Figaros Hochzeit“ das Haus eröffnet werden konnte. Als nächste Vorstellungen gingen am 15. 5. Puccinis „Bohème“ und am 2. 6. Lortzings „Waffenschmied“ in Szene. Im „Almanach der Wiener Staatsoper“ haben zwei aktiv am Wiederaufbau beteiligte Funktionäre, Karl Hudez und Ernst A. Schneider, anschaulich Ereignisse und Leistungen dieser provisorischen Sommer-spielzeit geschildert, in der allmählich unter größten Schwierigkeiten ein Spielplan wiederaufgebaut werden konnte. Diese Leistungen verdienen umso größere Anerkennung, als es damals kaum Verkehrsmittel und Straßenbeleuchtung gab, Kostüme, Dekorationen und andere Bühnenerfordernisse, soweit sie nicht aus den erhaltenen Beständen ent-

Auf Clemens Krauss folgten Direktoren mit zumeist wesentlich kürzeren Amtsperioden. Erwin Kerber führte die Geschäfte vom 1. Januar bis zum 31. August 1935. Ihm folgte, für die Dauer eines Jahres, Felix von Weingartner, der so ein zweites Mal in das Haus am Ring einzog. Im September 1936 übernahm Kerber neuerlich die Führung, die er auch nach der gewaltsamen Eingliederung Österreichs ins Deutsche Reich noch bis August 1940 behielt. Für einige Monate folgte ihm 1940 Heinrich K. Strohm, dann wurde — nach der kurzen Amtszeit eines „Generalreferenten“ — Ernst August Schneider mit den Agenden betraut. Erst am 1. März 1943 zog wieder ein Dirigent in die Direktionskanzlei ein: Karl Böhm. Am 30. Juni 1944 fand die letzte Vorstellung während des Zweiten Weltkrieges statt. Am 12. März 1945 wurde die Oper das Opfer eines Luftangriffs. Brände vernichteten die Dachkonstruktion. Die Decke des Zuschauerraums stürzte ein, der Raum selbst wurde vollständig zerstört. Die Front des Bauwerkes blieb seltsamerweise ebenso verschont wie Teile des Hauptvestibüls, der Treppenanlage und des Foyers im ersten Stock. Auch die unter dem Straßenniveau liegende Elektrizitätsanlage und das Kesselhaus erlitten keinen Schaden.

Das 1945 wiedererstandene unabhängige Österreich sah sich seiner Oper beraubt. An dem Willen, das Gebäude wiederherzustellen, war nicht zu zweifeln. Doch es sollte zehn Jahre dauern, bis die Künstler in das Haus am Ring einziehen konnten. Wie sich die Wiener Opernkunst in den schwierigen Jahren zwischen 1945 und 1955, zwischen dem Zeitpunkt der Rekonstitution der Republik und dem Zeitpunkt ihrer durch den Staatsvertrag verbrieften Unabhängigkeit behauptete, schildert Hermann Ullrich in einem Aufsatz, der 1955 veröffentlicht wurde.

Hermann Ullrich

DIE STAATSOPER  
IM THEATER AN DER WIEN  
1945—1955

Was wenige Wochen nach der Befreiung, nachdem das Leben der Stadt wenigstens notdürftig reorganisiert und das neue Staatswesen aus Trümmern und Zerstörung wiedererstandener war, geschah, wird für alle Zeiten denkwürdig bleiben. Hier dokumentierten sich die Lebenskraft, zugleich aber auch die unversiegbare Musizierfreude und der Kulturwille einer alten Nation, die eben erst Furchtbares erlebt hatte, auf das wunderbarste. Kaum war der Waffenlärm verstummt, als schon die Wiederaufnahme des Opernbetriebes, den auch die russische Besatzungsmacht wünschte, von Gemeindeverwaltung und Staatsregierung in Erwägung gezogen und mit Hilfe der Künstler und des technisch-administrativen Personals, das den Krieg überlebt hatte, in Angriff genommen wurde.

Fürs erste konnte nur in dem fast unbeschädigt gebliebenen, im Eigentum der Gemeinde Wien stehenden Volksoperengebäude gespielt werden, das von ihr zugleich für diesen Zweck zur Verfügung gestellt wurde. Die Leitung und Reorganisation war Alfred Jerger und Josef Krips anvertraut, die in unglaublich kurzer Zeit ihre Aufgabe soweit lösten, daß nach Überwindung von materiellen und technischen Schwierigkeiten, die man heute allzu leicht vergißt, schon am 1. 5. 1945 mit „Figaros Hochzeit“ das Haus eröffnet werden konnte. Als nächste Vorstellungen gingen am 15. 5. Puccinis „Bohème“ und am 2. 6. Lortzings „Waffenschmied“ in Szene. Im „Almanach der Wiener Staatsoper“ haben zwei aktiv am Wiederaufbau beteiligte Funktionäre, Karl Hudez und Ernst A. Schneider, anschaulich Ereignisse und Leistungen dieser provisorischen Sommer-spielzeit geschildert, in der allmählich unter größten Schwierigkeiten ein Spielplan wiederaufgebaut werden konnte. Diese Leistungen verdienen umso größere Anerkennung, als es damals kaum Verkehrsmittel und Straßenbeleuchtung gab, Kostüme, Dekorationen und andere Bühnenerfordernisse, soweit sie nicht aus den erhaltenen Beständen ent-

nommen werden konnten, improvisiert oder mühsam beschafft werden mußten. Bedenkt man, daß alle Menschen damals auf armselige und unzulängliche Ernährung angewiesen waren und auch die Zuschauer vor und nach der Vorstellung oft weite Strecken zu Fuß zurücklegen mußten, so wird man dem Enthusiasmus jener wahrhaft heroischen Tage höchste Anerkennung nicht versagen können. Inzwischen war Franz Salmhofer, der langjährige Dirigent des Burgtheaterorchesters, ein vieljähriger, energischer und bedeutender Theatermann, mit der Leitung der Staatsoper betraut worden. Er erkannte, daß ein — sei es auch nur provisorischer — Opernbetrieb bis zu dem noch in weiter Ferne liegenden Wiederaufbau des zerstörten Hauses am Ring nicht in dem exzentrisch am Gürtel gelegenen Volksoperngebäude, sondern nur nahe dem Stadtzentrum möglich sei. Denn das Publikum war, namentlich unter den damaligen Verkehrsverhältnissen, kaum geneigt, ein in der Vorstadt gelegenes Opernhaus zu frequentieren. Salmhofers Verdienst war es, das damals seit Kriegsbeginn nur noch als Magazin verwendete und im Verfall begriffene Theater an der Wien als geeignetes Asyl für die obdachlose Staatsoper erkannt und mit nicht ermüdender Energie die Freigabe dieses Hauses und seine Instandsetzung für den Opernbetrieb unter außerordentlichen Schwierigkeiten und gegen die Bedenken fast aller Künstler und Behörden durchgesetzt zu haben. Die Gemeinde Wien überließ ihm das Haus, und er brachte es mit Hilfe des getreuen technischen Personals zustande, es mit den damaligen äußerst knappen Mitteln spielfähig zu machen, die größten Schäden auszubessern und aus der Not eines fehlenden oder schwerbeschädigten Fundus sogar eine Tugend zu machen, indem er als Eröffnungsvorstellung jenen „Fidelio“ wählte, der an dieser Stelle am 20. 11. 1805 uraufgeführt worden war, und die notdürftig verkleideten kahlen Feuermauern als Kulisse des Gefängnishofes und des

unterirdischen Kerkers mitspielen ließ. So konnte am 6. 10. 1945 das Haus an der Wien eröffnet und schon am 24. 10. 1945 mit Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“, denen am 24. 11. 1945 Donizettis „Don Pasquale“ und am 22. 12. 1945 Verdis „Othello“ folgten, der Wiederaufbau eines Repertoires erfolgreich in Angriff genommen werden. Im Redoutensaal wurde „Cosi fan tutte“ in einer schön gerundeten Aufführung herausgebracht, die auf das Kulturdepartment der britischen Besatzungsmacht so tiefen Eindruck machte, daß es vorschlug, das Ensemble mit Flugzeugen nach London zu bringen, um die Aufführung der königlichen Familie vorzuführen. Der Plan konnte allerdings nicht verwirklicht werden. Was schon über die enormen materiellen Schwierigkeiten gesagt wurde, die sich dem Wiederaufbau entgegenstellten, galt natürlich ebenso für das Haus an der Wien, und diese Verhältnisse dauerten, nur allmählich sich bessernd, eigentlich noch beinahe volle zweieinhalb Jahre unverändert weiter, bis die fühlbare Erleichterung der Wirtschafts- und Ernährungslage, die 1948 einsetzte, auch hier Entlastung und Entspannung brachte. Von besonderer Bedeutung aber blieb die Anknüpfung des Opernbetriebes an die große Überlieferung des Theaters an der Wien, die sich als fruchtbarer künstlerischer Gedanke erwies. Hatte doch die Oper in diesem Hause ihre Stätte seit der Erbauung des Hauses durch Emanuel Schikaneder gehabt, der am 13. 6. 1801 das neue Haus mit seiner Oper „Alexander“, Musik von Tayber, eröffnete und schon am 4. 1. 1802 die mehr als zehn Jahre zuvor im alten Freihaustheater durch ihn uraufgeführte „Zauberflöte“ folgen ließ. Auch die späteren Eigentümer Zitterbarth und Baron Braun, die den gewandten Schikaneder als Regisseur beihielten, und später die „adelige Kavaliersgesellschaft“, die das Haus weiterführte, um es 1813 dem Grafen Pálffy zu überlassen, pflegten die Oper. Neben „Zauberflöte“, „Entführung“, Cherubinis

Kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges, am 12. März 1945, wurde das Opernhaus Opfer eines Luftangriffs. Vier Bomben fielen auf die Hinterbühne, die Bühne und den Logenraum, eine fünfte drang tief in das Innere des Bauwerks. Das wiederaufgebaute Haus konnte im November 1955 mit einem Opernfest eröffnet werden.





Wiener Staatsoper: Beiträge zur Kunst des Bühnenbilds im 20. Jahrhundert.  
Links: Oskar Strnad, Entwurf zu „Ariadne auf Naxos“, von Richard Strauss, 1935. Rechts oben:  
Caspar Neher, Grundbau zu Mozarts „Don Giovanni“, 1955. Rechts unten: Wieland Wagner,  
Bauelemente zu „Elektra“ von Richard Strauss, 1965.





Rudolf von Alt: Die Hofoper im Jahre 1870. Radierung.  
Aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien.

„Lodoiska“ und „Wasserträger“, Méhuls „Joseph“, Webers „Abu Hassan“, Rossinis „Barbier“, Schuberts „Zauberharfe“ und „Rosamunde“ erlebte das ehrwürdige Haus, abgesehen von der schon erwähnten Uraufführung von Beethovens „Leonore“ in erster und zweiter Fassung, auch die Erstaufführung mancher Beethovenscher Symphonien, des Klavierkonzertes in c-moll und des für den Theaterkonzertmeister Klement geschriebenen Violinkonzertes. Während der von 1825 bis 1845 dauernden Ära Carl wurde allerdings nicht mehr Oper, sondern nur Posse und Schauspiel gepflegt; aber schon Carls Nachfolger, F. Pokorny, der das Haus 1845 erwarb, nahm die alte Operntadtition mit seinen Kapellmeistern J. Netzer, Franz v. Suppé und Albert Lortzing wieder auf. Weber, Lortzing, Flotow und Meyerbeer wurden neben Possen, Singspielen und sogar schon Operetten aufgeführt, und erst unter F. Strampfer ging das Haus in den endgültigen Besitz der leichten Muse über. Immerhin war es noch um die Jahreswende 1862/63 der Schauplatz jener drei denkwürdigen Konzerte vom 26. 12. 1862, 1. 1. und 8. 1. 1863, in denen Richard Wagner, der damals die Uraufführung seines „Tristan“ im Kärntertortheater betrieb, den begeisterten Wienern Fragmente aus seinen neuen Werken, vor allem aus „Walküre“, „Rheingold“ und „Meistersinger“, vorführte. An diese große Überlieferung, die jedes einzelne Mitglied des Hauses verpflichtete und zur äußersten Anstrengung bewog, angeknüpft und in kurzer Zeit die Oper wieder auf jenes hohe Niveau gehoben zu haben, das sie vor dem Jahre 1938 in der Meinung der Welt einnahm, ist das unvergängliche Verdienst Salmhofers und seiner Mitarbeiter, die dabei beim Leiter der Bundestheaterverwaltung, Egon Hilbert, Unterstützung und Förderung fanden.

Von Anfang an war klar, daß sich schon wegen der Enge des Raumes, der nur 1253 Plätze aufweist, der technischen Unzulänglichkeit der Bühne und

des Orchesterraumes nur um ein Provisorium handeln konnte. Großen Werken der Opernliteratur, die — wie Wagners „Parsifal“, „Siegfried“, „Rheingold“ und „Götterdämmerung“, Strauss' „Ägyptische Helena“ oder „Frau ohne Schatten“ — ohne riesigen szenischen und orchestralen Apparat wirkungslos bleiben müßten, konnte das Theater an der Wien keine Stätte bieten, und selbst „Salome“ und „Elektra“ sowie die „Walküre“ ließen sich in ihm nur behelfsweise unterbringen. Aber das Haus besaß eine unvergleichliche Akustik und eine Wärme des Klangkolorits, die in der in der Okkupationszeit umgebauten Volksooper nicht zu finden waren. Seine räumliche Enge und Intimität machten es besonders geeignet für Mozart, für die Spieloper, die Buffa und einige kleinere Werke von Strauss, wie „Intermezzo“, „Daphne“ und vor allem „Capriccio“, das der Meister von Anfang an für dieses Theater bestimmt hatte.

Im Laufe von zehn Jahren hat die Staatsoper im Theater an der Wien 58 Werke, zum Teil mehrfach neuinszeniert, und eine Reihe von Ballettabenden herausgebracht, von denen freilich nicht alle auf dem Spielplan erhalten werden konnten. Aber es wurde ein von Händel und Gluck bis in die jüngste Gegenwart reichender Spielplan aufgebaut und eine Anzahl von Opern zeitgenössischer Komponisten, wie Strawinsky, Einem, Liebermann, Honegger, Menotti, neben den Standardwerken der klassischen und romantischen Opernliteratur in guten, zum Teil ganz ausgezeichneten und würdigen Aufführungen auf die Bühne gestellt. Auch das Ballett kam, vielleicht nicht oft genug, aber doch mit sechs Novitätenabenden und Werken von Berger, Egk, Ravel, de Falla, Strawinsky u. a. zu Wort. Das Ensemble wurde gründlich reorganisiert, bewährte Kräfte erhalten, neue gewonnen und der junge Nachwuchs erfolgreich dem Ensemble eingegliedert. Dirigenten wie Moralt, Hollreiser, Loibner, neben ihnen illustre Gäste wie Clemens Krauss,

Karl Böhm, Fritz Busch, Rudolf Kempe, Mario Rossi, Wilhelm Furtwängler gewonnen, eine Zeitlang auch der Versuch eines Spezialisten für die italienische Oper mit Franko Capuani unternommen. Das Ballett wurde der einfallsreichen Choreographin Erika Hanka anvertraut, als Regisseure waren Jerger, Witt, O. F. Schuh neben Josef Gielen, Adolf Rott und bedeutende Gäste, vor allem der geniale Lothar Wallerstein, Rudolf Hartmann, als Bühnenbildner R. Kautsky, C. Neher, Stefan Hlawa, Emil Preetorius u. a. tätig.

Die Unmöglichkeit, Stars jene hohen Abendgagen zu bezahlen, die sie in Amerika, England, Australien und bald auch in Italien und Westdeutschland mühelos verdienten, mußte zwangsläufig zu einer Erschütterung des Ensembles führen, weil kein Künstler von internationaler Geltung heute mehr bereit ist, wie zu Zeiten Gustav Mahlers dem Institut ganzjährig zur Verfügung zu stehen, sondern sich mehrmonatige Urlaube ausbedingt. Es ist bei vielen Sängern mehr Liebe zu Wien und zur Staatsoper, daneben aber auch die im Ausland hoch gewertete Zugehörigkeit zu dem berühmten Opern-

haus, die sie bestimmt, wenigstens für mehrere Monate der Spielzeit Wien treu zu bleiben. So bedeutet es eine unendlich schwierige, nur mehr mit dem Rechenstift zu bewältigende Aufgabe, unter diesen Umständen ein interessantes Repertoire während der ganzen zehnmonatigen Spielzeit aufrechtzuerhalten, die Abonnenten zufriedenzustellen und auch noch Neuinszenierungen und Novitäten zu bringen. Der Grundsatz, das Repertoire habe das Ensemble und nicht das Ensemble den Spielplan zu bestimmen, ist — theoretisch — ebenso richtig wie die Forderung nach Doppelbesetzung jeder wichtigen Partie und Vermeidung von Umbesetzungen. Aber wir bezweifeln, ob das neue Regime in der nun wiederhergestellten Oper am Ring imstande sein wird, ihn lückenlos und ohne untragbare finanzielle Opfer durchzuführen und die erwünschten langfristigen Verträge mit Prominenten abzuschließen, die an der Scala oder an der „Met“ an einem Abend dreimal so viel verdienen, als ihnen Wien in zwei Wochen bezahlen kann. Salmhofer hat auch hier einen richtigen und vertretbaren Mittelweg gesucht und gefunden.

*Herbert Schmeiber*

#### ALTE TRADITION IM NEUEN HAUS: DIE STAATSOOPER SEIT 1955

Nicht immer trägt Dame Erinnerung. Beim „Opernfest“ im November 1955 beispielsweise, der heute schon legendären musikalischen Krönung des Wiederaufbaues der Staatsoper, war eine solche Fülle an gar nicht kleinen Schönheitsfehlern zu registrieren, an Mängeln, die heute, knapp andert-halb Jahrzehnte später, noch Zeugnis für Irrtum und Versäumnis geben, daß nur Gedächtnisschwund, beträchtlicher, das Bild umfärben hätte können.

Das Gegenteil trat ein. Was damals patriotischer Enthusiasmus, die Freude über die wiedererlangte staatliche Freiheit, der Stolz auf den Glanz des neuen Hauses und die Anteilnahme der ganzen Musikwelt an philharmonischer Hochstimmung aufkommen ließ, war eher dazu angetan, das Künstlerische des hochoffiziell prunkenden Festes en gros und en detail einer euphorischen Betrachtungsweise zu überlassen. Man war so dankbar, daß überhaupt...

Selbst wer in den folgenden Jahren erleben konnte, wie mühsam sich ähnliche Eröffnungsfestivitäten anderswo anlassen, in Berlin an der Deutschen Oper, wo „das Ereignis“ eine attraktiv fehlinszenierte „Aïda“ war, oder in München im Nationaltheater, dessen Entree mit zwei langweilig absolvierten Strauss- und Wagner-Premieren den einzigen dramatischen und zugleich erschütternden Akzent durch einen Präsidentenmord in den USA erhielt: Selbst dann war man, als Sklave der Fiktion vom außerordentlichen Rang der Wiener Staats-

*Im Herbst 1955 begann wieder der Spielbetrieb im restaurierten Haus am Ring. Ein Opernfest machte den Anfang. Es wurde als künstlerische Bestätigung eines Lebenswillens empfunden, der sich wenige Monate zuvor durch den Abschluß des Staatsvertrags und die so gewonnene Unabhängigkeit und Selbstständigkeit der Republik dokumentiert hatte. Nicht aus der Feststimmung von Anno 1955 und auch nicht der Jubiläumskonvention gehorchend, sondern im Geiste kritischer Würdigung sucht Herbert Schmeiber, der Autor des folgenden Essays, Schatten und Licht im Wiener Opernpanorama seit 1955 zu bestimmen.*



oper, nicht bereit, Pardon zu geben. Vom Schabernack der Eröffnung der neuen Metropolitan Opera in New York, bei der künstlerisch schlechter Geschmack und organisatorisch routinierter Diletantismus Pate gestanden hatten und die erste geglückte Premiere, Straussens „Frau ohne Schatten“ unter Böhm, erst in der dritten Woche über die Bretter ging, ganz zu schweigen. Bei größtem Hang zur Euphemie wäre über solch ein Debakel zumindest eine sanfte Glosse zu schreiben.

Doch auch das Wiener Opernfest des Jahres 1955 bedürfte der Schönfärberei, wollte man die gewiß beachtliche Kette von acht Premieren, die sich über mehr als drei Wochen spannte, als eine Folge acht außergewöhnlicher Werkdarstellungen bezeichnen. Dabei fiel menschliches Versagen am Abend kaum ins Gewicht. Als Martha Mödl beim Eröffnungs-„Fidelio“ unter Böhm mit dem letzten Ton ihrer großen Arie zu verstehen gab, daß ihre letzte Leonore zum Greifen nahe ist, stimulierte dies freilich ebenso negativ wie der in Hans Beirers Kehle steckengebliebene Beginn des „Preisliedes“ in den „Meistersingern“, der fünften Premiere des Festes. Verärgern aber mußten Fehlengagements für entscheidende Aufgaben: Tietjen und Holzmeister hatten einen bedrückend stillen „Fidelio“ auf die Bühne gestellt, Rotts dunkel verhangene „Aïda“ (für die man just den slawischen Symphoniker Kubelik ans Pult gebeten hatte!) machte ebenso wenig Freude wie Schuhs problematische „Don Giovanni“-Einheitsbühne, die Straße, Saal, Friedhof nicht zum Verwechseln ähnlich, sondern zum Einschlafen gleich sein ließ, und Kautskys kleinbürgerlich-trockene Ausstattung der „Meistersinger“, für die man kaum einen weniger berufenen Dirigenten hätte engagieren können als den Chef der Philharmonie von Chicago, Fritz Reiner.

Zu den großen szenischen Versäumnissen dieses Opernfestes zählte schließlich auch die musikalisch hochwertige Neuinszenierung der „Frau ohne Schat-

ten“: Das Team Preetorius – Hartmann leistete sich unter Verzicht auf die technischen Möglichkeiten der neuen Bühne die erstaunliche Kechheit, Abziehbildchen einer alten Münchener Inszenierung anzubieten.

Das Opernfest war somit, alter örtlicher Tradition entsprechend, zuvörderst eines der Stimmen und des Orchesters. Im „Giovanni“ feierten es die damals allesamt noch jungen oder im Zenit ihrer Leuchtkraft befindlichen Kehlen von Sena Jurinac, Lisa della Casa, Irmgard Seefried, George London, Anton Dermota und Walter Berry, in der „Aïda“ jene von Leonie Rysanek, Jean Madeira und wiederum von London, in der „Frau ohne Schatten“ das Dreigestirn Goltz-Höngen-Rysanek, in den „Meistersingern“ die Trias Seefried-Kunz-Schöffler.

Völligen Einklang von Akustik und Optik schenkte der von Knappertsbusch dirigierte, von Gielen in den Rollen-Dekorationen szenisch geleitete „Rosenkavalier“ mit den Damen Guden, Jurinac und Reining in den Hauptpartien und Kurt Böhme als Ochs. Diesem ersten Höhepunkt mit der sechsten Premiere folgte der zweite mit der siebenten: Bergs „Wozzeck“ in Schuh-Neher-Inszenen, mit Böhm am Pult (der insgesamt vier der acht Premieren leitete), mit Berry und Frau Goltz in den tragenden Partien. Und um das Glück im Finale vollzumachen, geriet auch Premiere Numero neun, ein von Heinrich Hollreiser geleiteter, von Gordon Hamilton und Erika Hanka choreographierter Ballettabend in der Ausstattung von George Wakhewitch, zu einem runden Erfolg: beim Beginn mit Adams „Giselle“ und noch mehr mit der Uraufführung von Boris Blachers Othello-Ballett „Der Mohr von Venedig“.

Als am 5. Dezember mit einer Reprise der „Frau ohne Schatten“ das Opernfest zu Ende ging, endete de facto auch die Direktionszeit von Karl Böhm. Der Mann, der für den überraschend aus dem Anwärter-Spiel gebrachten Clemens Krauss zum Operndirektor ernannt worden war, der Dirigent

und Opernchef, der vom Herbst 1954 an die schier nicht zu bewältigende Aufgabe zu lösen hatte, sowohl das Opernfest als auch das Repertoire danach aufzubauen, durchzudenken und – so nebenbei – seine eigenen vier Premieren einzustudieren: dieser Mann ging am 6. Dezember 1955, als das Wiener Stammespublikum in sein geliebtes altes und neues Haus einzog, auf Urlaub. Das war vertraglich so festgelegt, und es war auch durchaus Karl Böhms Sache, seinen Urlaub dazu zu verwenden, in Chicago und anderen amerikanischen Städten Bruckner, Beethoven, Mozart, Strauss zu dirigieren.

Der Wiener Opernalltag sah indessen traurig aus. Weg waren die großen Sänger, fort die prominenten Dirigenten. Und im Fundus ruhten die neuen Inszenierungen. Was hätte man darum gegeben, sie mit all ihren während des Opernfestes kritisierten Mängeln auf die Bühne stellen zu können, mit brauchbaren Protagonisten davor! Statt dessen mußte sich Dr. Seefehlner, Böhms gebildeter und kultivierter Vizedirektor, mit Adaptierungen behelfen, räumlich nicht passende und farblich verwaschene Dekorationen aus dem Theater an der Wien an den Ring übersiedeln lassen.

Ihre depressive Atmosphäre wurde noch vertieft durch Sängergarnituren, die mangelnde Ensemblequalifikation keineswegs durch einzelne Spitzenleistungen hätten ausgleichen können. Das Haus am Ring war schon damals jenes „Durchhaus“, als das es später, da sich prominentere Künstler die Klinke der Garderobentür in die Hand gaben, in Verruf geriet.

Solche Überbelastung der Saison durch das Opernfest war ohne Zweifel schweren Dispositionsfehlern zuzuschreiben. Einer allein konnte sie gar nicht gemacht haben. Doch mußte ein Schuldiger gesucht werden. Als Karl Böhm aus Amerika zurückkam, fand er eine durch den enttäuschenden Opernalltag gereizte Stimmung vor, die von Meldungen über seine Erfolge „drüben“ auch beim gutmütigen Wie-

ner Opernfest nicht eben aufgebessert werden konnte. Das Gefühl, formal im Recht zu sein, die Kunde von offenen Angriffen der Wiener Publizistik und weniger klar gefaßten Intrigen im Hintergrund ließen den Dirigenten unmittelbar nach seiner Ankunft in Wien Bemerkungen machen, die das Ende seiner Direktionszeit besiegelten. Daß nach Böhms eigenen Worten mit dem Abschluß des Opernfestes „die eigentliche Saison beginne“, vertrug sich nur wenig mit der Ende Februar 1956 gewiß erregt und unbedacht getanen Äußerung, er denke nicht daran, seine internationale Karriere als Dirigent den direktorialen Verpflichtungen in Wien zu opfern.

Was folgte, ist unruhlich bekannt genug. Als Karl Böhm am 1. März 1956 erstmals nach seinem Urlaub wieder ans Pult trat, um mit dem „Fidelio“ zu beginnen, empfing den ein Vierteljahr zuvor noch unjubelten Dirigenten und Direktor – „O Gott, welch ein Augenblick!“ – ein ohrenbetäubendes, auch mit mechanischen Hilfsmitteln durchgeführtes Pfeifkonzert, ein Radau sondergleichen, dessen Spontanität schon wieder verdächtig wirkte.

In der Tat mühte sich die vorgesetzte Kulturbehörde nicht sehr, Böhms Demissionsangebot, bei einer überaus lebhaften Pressekonferenz bekanntgegeben, wirklich ernsthaft zurückzuweisen. Die Weichen für die Nachfolge waren schon gestellt, die Planung für die Führung des wiederaufgebauten Hauses basierte offenbar auf einem Doppelspiel für alle Eventualitäten. Was zugegebenermaßen die Zeit einer direktionslosen Staatsoper verkürzte. Wer einen Turm opfert, muß zumindest eine Dame zur Hand haben.

Der Nachfolger ließ sich zuerst in Salzburg nieder. Er übernahm dort am 21. März 1956 für drei Jahre die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele, eine Position, bei deren Vergebung die vorgesetzte Wiener Kulturbehörde ebenfalls ein gewichtiges Wort zu reden hat. Zugleich wurde bekannt, der

berühmte Maestro — es handelt sich um Herbert von Karajan — werde auch an der Staatsoper „auf breiter Basis“ tätig sein.

Am 12. Juni des denkwürdigen Jahres 1956 tritt Karajan, der bislang Opern in Österreich nur bei den Salzburger Festspielen und — konzertant — in der Gesellschaft der Musikfreunde dirigiert hat, erstmals ans Pult der Wiener Staatsoper, freilich noch „im Verband“ der Mailänder Scala, mit deren Stars (Callas, Di Stefano, Panerai), mit deren Chor und Orchester er die Wiener Festwochen um eine auch gesellschaftlich repräsentative Aufführung von Donizettis „Lucia di Lammermoor“ bereichert.

Anderntags — auch Behörden verstehen sich auf Inszenierungen — wird bereits fixiert, daß Karajan seinen Wirkungskreis in Berlin, Salzburg und Mailand auch auf Wien ausdehnt und ab 1. September 1956 auf drei Jahre die „künstlerische Leitung der Staatsoper“ übernimmt (das Wort Direktion bleibt wegen der damit verbundenen Präsenzpflichten wohlweislich ausgeklammert). Ab 1. Jänner 1957 beginnt Karajans Regentschaft auch de facto. Egon Seefehlner, ein großer Verehrer des Dirigenten und nie bestrebt, die erste Geige zu spielen, bleibt als Generalsekretär und Karajans Gewissen im Haus.

Ihm, Seefehlner, ist überdies zu danken, daß die erste Spielzeit im wiederhergestellten Gebäude nach dem Opernfest und dem Mailänder Gastspiel mit einer in Wien vorbereiteten Uraufführung noch einen Akzent knapp vor Saisonschluß erhält: Frank Martins Shakespeare-Oper „Der Sturm“ wird unter der musikalischen Leitung von Ernest Ansermet (Inszenierung: Heinz Arnold, Ausstattung: Wakhewitch) und mit Christa Ludwig und Eberhard Wächter in den Hauptpartien zum Zeugnis dafür, daß zeitgenössisches Musiktheater auf Dichtung nicht verzichten und weder Phantasie noch Poesie entbehren muß. Eine künstlerische Tat, solcher Art für lange Zeit die letzte.

Karajans Wiener Regentschaft, die bis zum Juni

1964, also knappe acht Jahre, währt, ist, der Persönlichkeit, dem Nimbus und der sich nicht nur künstlerisch mitteilenden Attraktivität des Dirigenten entsprechend, eine theokratische, eine Herrschaft, die sich ihres Glanzes, ihrer Einmaligkeit wohl bewußt zeigt und niemanden, vor allem die vorgesetzte Kulturbehörde nicht, darüber im unklaren läßt, gegebenenfalls (wenn auch uneingestandenermaßen ungerne) ohne Wien auszukommen. Solches Auftreten kann im Vertrauen darauf, daß der staatliche Partner, sei es aus Überzeugung oder später eher nur noch aus Prestigegründen, mitspielt und die Theokratie am Opernring vom Minoritenplatz her mit Theosophie unterwandert (wie dies Unterrichtsminister Dr. Drimmel tat), bürokratische Hürden ebenso mühelos überwinden wie personelle Widersacher, vorausgesetzt freilich, die Demissionsdrohung wird nicht zum Gebrauchsartikel.

Der Abwertung taktischer Mittel ist Karajan, der in seinem Kampf um größtmögliche materielle Freiheit der Staatsoper (als Basis für die künstlerische) anfangs auch durch die Gewerkschaft unterstützt worden war, nicht genügend ausgewichen. Zudem stand sein Verbrauch an Generalsekretären und Mitdirektoren (von Seefehlner, der nach Berlin ging, über Moser, Schäfer, Jucker bis zu Hilbert) in keinem rechten Verhältnis zu des künstlerischen Leiters spärlicher, weil durch steuerliche Erwägungen gezügelter, Wiener Präsenz.

Als Karajan 1964 demissionierte, vielleicht nicht einmal im Glauben, dadurch Hilbert zu einem ähnlichen Schritt zu veranlassen, tat er dies ein Jahr zu spät. Die Zeichen der Zeit wären beim Abgang des von ihm so sehr verehrten Württembergischen Generalintendanten Schäfer zu erkennen gewesen. Der Ära der Belle Époque, mit der Karajan die Wiener Oper in einen gewiß reizvollen Querstand gegenüber dem aktuellen Trend zum Musiktheater manövriert hatte, war die Entwicklung von Jahr zu Jahr weniger günstig gestimmt.

Aus dem Anachronismus des aufwendigen Operntheaters mit üppiger Szenerie überkommener illusionistischer Art hat Karajan auch dann Funken des Erfolgs zu schlagen gewußt, wenn der Dirigent vom Regisseur gleichen Namens im Stich gelassen wurde. Der Musiker Karajan feierte, Mozart ein wenig ausgenommen, bei jeder Gelegenheit Triumphe; die am meisten überzeugenden in der italienischen Oper (mit Puccini an der Spitze, den ihm heute keiner nachdirigiert) und bei Wagner und Strauss. Aber auch Bizet und Debussy sind ganz und gar seine Sache; der „Pelleas“ zählt zudem mit dem „Tannhäuser“ zu den stärksten Leistungen des Spielleiters Karajan, der ansonsten, den ganzen „Ring“ entlang, im „Tristan“ und im „Parsifal“ zu arg im dunkeln tappte, viele Dutzende von Beleuchtungsproben entlang, um deretwillen andere Regisseure ihre Vorbereitungsarbeiten häufig einschränken durften.

Die enge Liaison mit der Mailänder Scala, deren wirtschaftliche Last für das Staatsopernbudget intern ebenso bald bekannt wie stumm hingenommen wurde, erschloß zumindest für die Vorstellungen der Galaserie einen Sängermarkt, wie er qualitätsvoller und nuancenreicher anderswo nicht zu finden war. Im Alltag, wenn Karajan in der Ferne weilte und zweite und dritte Garnituren das Dirigentenpult besetzten, geschah auf der Bühne häufig das gleiche. Das Abonnementpublikum war darob nicht froh.

Mit der von Karajan inszenierten „Othello“-Premiere — es war, nach der „Walküre“ knapp davor, seine zweite — wurde ganz nebenbei ein Exempel in der strukturellen Entwicklung der Personalpolitik des Hauses statuiert: Leonie Rysanek, die Sängerin der Desdemona, bekam damals eine Monatsgage, die niedriger war als das Abendhonorar der Mailänder Sängerin, welche die Minipartie der Emilia sang. Frau Rysanek schied alsbald aus dem Verband der monatlich honorierten Mit-

glieder der Staatsoper aus und wurde „Mailänderin“ mit Abendvertrag.

Die unvermeidliche Mischung von Repertoiretheater mit Stagionebetrieb, der heute der beste Garant fürs Ensembletheater zu sein scheint, zeitigte im Frühjahr und im Spätfrühling, wenn die reinen Stagioneunternehmungen ihre Pforten noch nicht (oder nicht mehr) geöffnet hatten, sehr häufig Opern-Festabende en suite. Dafür sorgte nicht zuletzt die Elite der deutschen, italienischen, französischen, slawischen, schwedischen und amerikanischen Sänger — von den heimischen, die oft auswärts singen, ganz zu schweigen.

Die restliche Spielzeit litt weniger unter Niveauverlust, solange Karajan dafür Sorge trug, daß er als Dirigent ein primus inter pares blieb. Dies war der Fall, als Mitropoulos, Szell, Böhm, Cluytens eine breite Spitze garantierten, als Keilbert, Kempe, Maticic, Rossi, Erede, Molinari-Pradelli und andere Erfahrung und Persönlichkeit leitend einsetzen konnten. Und dies wiederum war, von sporadischen Ausnahmen abgesehen, nur in der ersten Hälfte der Ära Karajan der Fall.

Eher schlimm bestellt blieb in ihr die Gestaltung der Szene, deren ärgste Verunglimpfungen Paul Hager („Bajazzo“ und noch mehr „Margarethe“) und die im Verlag Ricordi auch für sich wirkende Margarethe Wallmann („Turandot“, „Don Carlos“, „Macht des Schicksals“) verschuldet haben. Was Frau Wallmann kann, zeigte sie mit einer mehr als passablen „Tosca“ und an der Aufführung von Poulencs' „Gesprächen der Karmeliterinnen“. Daß ihr Karajan um der Mailänder Ehe mit Ricordi willen die überflüssige Aufführung des Schlafstückes „Mord im Dom“ von dem greisen Pizzetti abnahm, war überflüssig wie manches üble Dekor von ebendort, mit dem das Volkstheater kein Gastspiel in einem Außenbezirk wagen würde.

Erwähnung verdient, daß zu den eindrucksvollsten Karajan-Premieren zwei auch optisch hinreißend

realisierte gehören, Monteverdis „Krönung der Poppea“ in Hlawka-Dekor mit Rennert als Regisseur, und Puccinis „Bohème“ in Zeffirellis unvergleichlich poesievoller Ausstattung und Inszenierung. Leider wurde sie — auch ein Typikum jener Ära — recht wenig hergezeigt.

Erwähnung verdient ferner, daß das Ballett und auch die neue Oper bei Karajan auf wenig Gegenliebe stießen und so pflichtgemäß (und meist uninspiriert) absolviert wurden, wie dann konsequenterweise die Resonanz des Publikums ausfallen mußte. Hier wurde die Chance, Ohr, Auge und Geist dem Neuen aufzuschließen, jahrelang sorg- und achtlos vertan.

All dies ändert nichts an der Tatsache, daß diese Zeit Spitzenleistungen der Reproduktion erbrachte und das Haus am Ring im Lande und international im Gespräch hielt wie lange nicht zuvor, gleich, ob es sich nun um große Galaabende, mittlere Intrigen oder kleine Skandale handelte. Auch die Presse hatte stets alle Seiten voll zu tun, irgendwas war immer los, und Pro und Kontra lizitierten einander zu hitzigen Auseinandersetzungen hinauf. Die mandem einzig möglich erscheinende Alternative, die Ära Karajan entweder bedingungslos zu bejahen oder sie ebenso zu verneinen, mag als Zeugnis für den Rang des Außergewöhnlichen gelten, die Bekehrung von einem Extrem zum anderen möglicherweise auch.

Karajans Nachfolger, sein übriggebliebener Co-Direktor Egon Hilbert, mühte sich im Zeitalter der Düsenflugzeuge vergeblich um eine Restauration des Repertoiretheaters, wie es noch zehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges existierte, und dessen Verquickung mit einer Star-Stagione. Im Bewußtsein der Alleinherrschaft, die er, freilich als Bundestheaterverwaltungschef, schon einmal und sehr erfolgreich bewältigt hatte, versuchte er, seine Jugendträume mit eher vagen Zukunftsvisionen zu verbinden, sah sich genötigt, auf einem Sängerm-

arkt mitzulizitieren, den er nicht bis ins Detail genau kannte, mußte in dieser Situation sozusagen Herbert und Egon in einer Person sein und brachte für die neuen, auch nicht eben leichter gewordenen Bürden des Operndirektors wohl Elan und Begeisterung, aber nicht jenen rationalen Kräfteinsatz mit, dessen er seiner angegriffenen Gesundheit und wohl auch seiner häufig unfair attackierten Arbeit wegen bedurft hätte.

Im vierten Jahr seiner Direktion hatten es seine unversöhnlichsten Gegner geschafft: Hilbert, für große Leistungen häufig unbedankt geblieben, wegen jedes geringfügigen Fehlers jedoch als Nieme abgestempelt, erlag einem Herzschlag an jenem Tag, an dem er endlich die Einwilligung zu seinem unfreiwilligen Rücktritt als Operndirektor gegeben hatte.

Respekt gebietet es, folgendes festzuhalten: Hilbert, der, „obwohl selbst kein Künstler, einen lebhaften Sinn für Qualität, für Niveau besaß“ (Heinrich Kralik), hat immerhin Böhm, Krips und Cluytens an die Staatsoper zurückgeholt, und einen Varviso, einen Sawallisch, einen Quadri neu gewonnen — von Bernstein ganz zu schweigen. Und die Engagements von Nurejew, Visconti und Wieland Wagner (den man von Wien zuvor ängstlich ferngehalten hatte), die Bestellung Otto Schenks zum Oberregisseur gehen ebenso auf sein Konto wie die Entdeckung August Everdings als Wagner-Regisseur: seine „Tristan“-Inszenere erregte Aufsehen, öffnete dem Künstler die Tore von Bayreuth. Desgleichen sind Hilbert zumal für die deutschsprachige Oper viele hochwertige Sängereingagements zu danken, und die erste Aufführung von Bergs „Lulu“ in der Staatsoper knapp vor Weihnachten 1968 geht ebenfalls noch auf eine Hilbert-Disposition zurück. Daß es in den Spielzeiten 1964 bis 1968 zum Teil weniger Premieren gegeben hat als in mancher zuvor, hat außerkünstlerische Gründe. Was die Qualität betrifft, hielten sich die guten und die

schlechteren die Waage. Den etwas müd geratenen „Palestrina“ glich ein strahlender „Lohengrin“ aus, Nurejews „Schwanensee“ ließ einen fehlmusizierten Strawinsky („The Rake's Progress“) vergessen, eine fesselnd neuartige „Carmen“ die verbaute „Entführung“. Mit Böhm am Pult wurde die „Elektra“ in Wieland-Inszenen zum Ereignis, die „Salome“ der Silja war es trotz Kosler am Pult, der „Falstaff“ unter Bernstein (mit Visconti als Ausstatter und Spielleiter) wurde wie der „Rosenkavalier“ unter demselben Dirigenten zum künstlerischen Ereignis mit dem Glanz des „Dabei-sein-Müssens“, Wagners „Holländer“, von Wieland-Witwe Gertrude inszeniert, brachte die Stehplatzbesucher in Rage, denen auch der vom Parkett aus durchaus ansehnliche

„Don Giovanni“ (Krips, Schenk, Damiani) mißfiel. Bei Mozarts „Hochzeit des Figaro“ unter Böhm und Lindberg konnte trotz grellroter Akzente im Dekor (Teo Otto) nichts schiefgehen, desgleichen nichts bei Brittens „Pagodenprinz“ in Schneider-Siemssens phantastischer Szenerie, mit Orlikowsky als Choreographen und Märzendorfer am Pult.

Die erste Saison von Hilberts Nachfolger Dr. Heinrich Reif-Gintl zielt auf Konsolidierung des Ensembles, Abbau manch überflüssiger Sängerverträge und Wahl lange vernachlässigter Opern hin. Außerdem hat der neue Herr im Haus sich mit Horst Stein einen Ersten Kapellmeister von allgemein anerkannter Qualität gesichert und damit den seit Rudolf Moralts Tod vakanten Posten wieder besetzt.

## DIE JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG IN DEN REDOUTEN-SÄLEN

Im Rahmen der Zentenarfeier der Wiener Staatsoper veranstaltet die Bundestheaterverwaltung gemeinsam mit der Direktion der Staatsoper eine repräsentative Ausstellung, die den gesamten Komplex von der Grundsteinlegung des neuen Gebäudes am Ring, der Planung und Ausführung durch Siccardsburg und van der Nüll, der feierlichen Eröffnung des Hauses am 25. Mai 1869 bis zur Gegenwart umfaßt und in rund 1000 Objekten – Porträts, Bühnen- und Kostümentwürfen, Modellen, Autographen, Dokumenten usw. – darstellt.

Im Zentrum der Schau stehen naturgemäß die Ära Gustav Mahler und die Doppeldirektion Richard Strauss/Franz Schalk, wobei auf das Bühnenschaffen Alfred Rollers ein besonderer Akzent fällt. Aber auch die große Wagner-Pionierzeit unter den Direktoren Herbeck und Jauner, die glanzvolle Verdi-Renaissance unter Clemens Krauss, die beiden Direktionen von Karl Böhm, die Exilzeit der Staatsoper, die Zerstörung und der Wiederaufbau des Hauses, die Karajan-Ära und so fort werden entsprechend dokumentiert.

Als überhaupt erste umfassende Darstellung dieses Themas zeigt die Schau eine große Anzahl von Objekten, die bisher noch nie oder nur selten der Öffentlichkeit zugänglich waren, so etwa die Originalentwürfe von Siccardsburg und van der Nüll für den Bau der Hofoper sowie jene für die Ausschmückung des Hauses von Rahl, Schwind, Engerth, Dobiaschofsky, Laufberger usw., aber auch nicht ausgeführte Entwürfe für das Gebäude am Ring. Weiters: die Original-Bühnenskizzen von Brioschi zu den Wiener Erstaufführungen der Werke Wagners sowie die Originalentwürfe Alfred Rollers

Rund 1000 Objekte: Porträts, Autographen, Dokumente, Modelle, Bühnen- und Kostümentwürfe sind in der Jubiläums-Ausstellung zu sehen, die in den Redoutensälen untergebracht ist. Die von der Bundestheaterverwaltung gemeinsam mit der Direktion der Staatsoper veranstaltete Schau zeigt die Geschichte des Instituts von der Grundsteinlegung bis zur Gegenwart.

(Bühnenskizzen, Figurinen, Modelle) zu den bühnen-geschichtlich bedeutsamen Inszenierungen der Mahler-Zeit, zur denkwürdigen Wiener „Rosenkavalier“-Premiere, zur Uraufführung der „Frau ohne Schatten“ und viele andere; ferner die gesamte Einrichtung des Arbeitsraumes einer Wiener Hofopernsängerin zur Mahler-Zeit (Anna Bahr-Mildenburg), die Originalkostüme und Requisiten berühmter Sänger und Sängerinnen (Amalie Materna, Selma Kurz, Pauline Lucca, Maria Jeritza, Marie Gutheil-Schoder, Lotte Lehmann; Erik Schmedes, Leo Slezak, Richard Mayr, Alfred Piccaver u. a.), bisher noch nie zur Schau gestellte Porträts von prominenten Mitgliedern der Wiener Oper aus Privatbesitz; weiters die handschriftlichen Partituren von Werken, die an der Wiener Oper ur- oder erst-aufgeführt wurden, wie „Ritter Pasman“ und „Der Zigeunerbaron“ von Johann Strauß, der „Corregidor“ von Hugo Wolf, „Schlagobers“, „Der Rosenkavalier“, „Die ägyptische Helena“ von Richard Strauss, „Der Evangelimann“ von Kienzl, „Jenufa“ von Janáček, „Palestrina“ von Hans Pfitzner, „Jonny spielt auf“ von Ernst Křenek, „Homerische Symphonie“ von Theodor Berger, „Dantons Tod“ von Gottfried von Einem, „Lulu“ von Alban Berg und andere, sowie Dirigierpartituren der Wiener Oper mit eigenhändigen Eintragungen von Gustav Mahler, Felix von Weingartner, Clemens Krauss u. a. m.

Der beim Wiederaufbau des zerbombten Hauses aufgefundene Grundstein der alten Hofoper ist ebenso zu sehen wie (auf Leinwand übertragen) Freskenfragmente der alten Originalausschmückung des Hauses, die den Brand von 1945 überdauert haben.

In Sonderräumen werden die drei wesentlichen künstlerischen Körperschaften des Hauses – das Staatsopernorchester (Wiener Philharmoniker), das Staatsopernballett und der Staatsopernchor – dokumentiert. Eine eigene Abteilung gibt Einblick in die

Werkstätten und den gewaltigen technischen Betrieb des Hauses.

Die optische Dokumentation wird durch eine akustische ergänzt und abgerundet. In historischen und modernen Aufnahmen erklingen täglich bedeutende Aufführungen oder die Stimmen großer Sänger und Sängerinnen aus Vergangenheit und Gegenwart. Während der gesamten Dauer der Ausstellung findet ein zusätzliches Rahmenprogramm mit Filmvorführungen, Lichtbildvorträgen von Theaterfachleuten, Diskussionen usw. statt. Ebenso gibt es für die gesamte Ausstellungszeit eine zusätzliche Wechselschau prominenter Bühnen- und Kostümbildner des Hauses im Gobelinsaal der Staatsoper, die den Opernbesucher auf die Hauptschau hinweist.

Die lokale Materie erwies sich als derart reich, daß fast ausschließlich aus dem Wiener Fundus geschöpft werden konnte. Hauptleihgeber sind die Theater-, die Musik- und die Porträtsammlung der Nationalbibliothek, das Historische Museum der Stadt Wien und die Städtischen Sammlungen, die Akademie der bildenden Künste, die Albertina, die Gesellschaft der Musikfreunde, das Staatsarchiv und schließlich die Staatsoper selbst.

Die Wahl des Ausstellungsortes ergab gewisse Schwierigkeiten. Der Redoutensaal, der erstmalig zur Gänze für eine Schau zur Verfügung steht, ist keine Ausstellungshalle, sondern ein Theater, das besonderen polizeilichen Vorschriften unterliegt. Dazu kam, daß gerade zu dem Zeitpunkt der geplanten Ausstellung das Theater in der Josefstadt, das restaurierbedürftig ist, mit seinem Ensemble in den Redoutensaal (als Ausweichquartier) übersiedeln wollte. Auch diese Klippe wurde überwunden.

Ein Problem bot die Dokumentation des Lebenswerkes von Alfred Roller, das in einer Zentenarausstellung der Wiener Oper nicht fehlen konnte und durfte. Der Sohn und einzige Nachlaßerbe des

Künstlers, Dozent Dr. Dietrich Roller, weigerte sich nicht nur, die noch in seinem Besitz befindlichen Objekte als Leihgabe zur Verfügung zu stellen, er verweigerte darüber hinaus auch noch daservielfältigungsrecht für sämtliche Entwürfe und Aufzeichnungen seines Vaters. So werden zwar die reichen Bestände aus der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zur Schau gestellt, im Bildteil des Katalogs aber scheinen nur jene Objekte auf, für die noch Alfred Roller selbst zu seinen Lebzeiten das Nachdruckrecht vergeben hat.

Für die künstlerische Gestaltung der Ausstellung wurde der Salzburger Architekt Franz Wallnöfer gewonnen. Von ihm stammt auch der Entwurf für das Ausstellungsplakat, das die Original-„Rosenkavalier“-Figurine von Alfred Roller und eine Originalskizze von der Nulls von der Hofoper zeigt. Die Ausstellung ist in sämtlichen Räumen der Redoutensäle (einschließlich der Bühnenräume) untergebracht. Sie ist vom 16. Mai bis zum 28. September 1969 zugänglich. Zur Eröffnung erscheint ein umfassender, reich bebildeter Katalog.

Götz Klaus Kende

#### CLEMENS KRAUSS UND DIE KOMPONISTEN SEINER ZEIT

Das Jubiläum des Opernhauses am Ring weckt nachdrücklich die Erinnerung an eine der markantesten Persönlichkeiten, die ihm als Direktor vorgestanden und sein künstlerisches Profil geprägt haben: Clemens Krauss, der vom 1. September 1929 bis zum Ende des Jahres 1934 die Geschicke des Hauses lenkte. Sein Wirken kann von vielen Gesichtspunkten aus betrachtet werden: zum Beispiel als den wohl letzten ernst gemeinten und konsequent durchgeführten Versuch, ein echtes Ensembletheater zu führen, in dem nicht einzelne Vorstellungen rasch erarbeitet und abgespielt wurden, sondern jede gewissenhaft vorbereitete „Novität“ durch gleichbleibende Besetzung und Feilen an den Wiederholungen von Mal zu Mal besser, vollkommener wurde. Hier soll an das Verhältnis des Operndirektors zu den Komponisten seiner Zeit erinnert werden, vor allem in Hinblick auf die in reichem Maße erhaltenen Briefe und Akten, die das österreichische Haus-, Hof- und Staatsarchiv besitzt und die dokumentarisch die Epoche widerspiegeln. Der Verfasser dieser Zeilen hat aus dem vorhandenen Material die interessantesten Stücke für sein „Clemens Krauss-Archiv“ kopiert.

Die Belege für das so fruchtbare Verhältnis zu dem bedeutendsten schöpferischen Musiker dieser Zeit, Richard Strauss, finden wir freilich an anderen Orten: eine Auswahl aus den über fünfhundert Briefen, die Strauss mit seinem Meisterinterpreten Krauss gewechselt hat, ist von Willi Schuh und mir

*Die Zentenarfeier der Wiener Staatsoper und die Aufführungen von Werken der Wiener Schule im Rahmen der Festwochen 1969 lenken die Aufmerksamkeit auf die erste Aufführung von Bergs Oper „Wozzeck“ in der Wiener Staatsoper, die am 30. März 1930 stattfand. Clemens Krauss hatte als Direktor des Instituts diese Wiener Premiere ins Werk gesetzt. Auf die Beziehung von Clemens Krauss zu den Komponisten seiner Zeit verweist die im folgenden veröffentlichte Studie von Götz Klaus Kende. Der Verfasser berührt dabei nicht nur die Anteilnahme von Clemens Krauss am Schaffen von Ernst Křenek und Egon Wellesz — die beide in engem Konnex mit der Wiener Schule stehen —, sondern erwähnt auch einen bisher unbeachteten Brief, den Alban Berg an Clemens Krauss gerichtet hat und in dem aufführungspraktische Fragen der Oper „Wozzeck“ berührt werden.*

1963 publiziert worden. Hier in Wien begannen die zahlreichen dramaturgischen Ratschläge und Verbesserungen Gestalt anzunehmen, die Krauss mit seinem Regisseur Lothar Wallerstein Strauss erfolgreich vorgeschlagen hat: 1931 mit der Neuinszenierung der „Frau ohne Schatten“, 1933 mit der Neufassung des zweiten Aktes der „Ägyptischen Helena“; sie führten ja in letzter Konsequenz zu dem gemeinsamen Werk „Capriccio“. Drei Werke Strauss' wurde völlig neu erarbeitet: „Der Rosenkavalier“ (7. 9. 1929), „Die Frau ohne Schatten“ (25. 2. 1931) und „Elektra“ (4. 3. 1932). Dazu kommt die „Wiener Fassung“ der „Ägyptischen Helena“, bei den Salzburger Festspielen 1933 herausgebracht und am 20. 9. 1933 nach Wien übertragen, vorher die Bearbeitung des Mozartschen „Idomeneo“, am 16. 4. 1931 uraufgeführt, nachher die Erstaufführung der „Arabella“ am 21. 10. 1933. Es muß daran erinnert werden, was uns heute fast unbegreiflich erscheint, daß das Œuvre von Richard Strauss damals noch nicht so durchgesetzt war wie heute, sodaß Metaufführungen etwa von „Elektra“ und „Frau ohne Schatten“, von ihrem Schöpfer als vorbildlich anerkannt, so schlecht besucht waren, daß sie nur selten während einer Spielzeit und vorwiegend in sogenannten „verkauften“ Vorstellungen (z. B. „Theatergemeinde“) gegeben werden konnten!

Neben dem bisher erst teilweise publizierten Briefwechsel Strauss-Krauss ist aber auch die Korrespondenz fesselnd, die Krauss mit anderen zeitgenössischen Komponisten führte, so u. a. mit Hans Pfitzner, Arnold Schönberg, Alban Berg, Franz Schreker, Egon Wellesz, Ernst Krenek, Franz Salmhofer, Julius Bittner, Wilhelm Kienzl, Erich Wolfgang Korngold, Franz Lehár, Ermanno Wolf-Ferrari, Darius Milhaud. Oft geht es um Besetzungswünsche, Interpretationsfragen, Erleichterungen für bestimmte Sänger, oft aber auch nur darum, daß der Komponist eine Aufführung an der berühmten Wiener

Staatsoper ersehnt, Krauss aber dazu nicht in der Lage ist: in diesen Jahren häufig nur wegen der außerordentlich prekären Lage des Instituts, die aus den finanziellen Schwierigkeiten des Staates, der allgemeinen Wirtschaftskrise, resultierte. Ab 1931 mußten Sparmaßnahmen von zuvor und danach nicht erlebter Härte durchgeführt werden, der Direktor wurde — auch dies scheint in den Akten auf — von seiner vorgesetzten Behörde laufend wegen Beträgen, die uns heute minimal erscheinen, abschlägig beschieden und ihm so manche Premiere verweigert. . . . So gehört auch der eine oder andere Antwortbrief Krauss' zu dem Thema seines heiteren, leider nie geschriebenen Buches „Gesammelte Ausreden eines Theaterdirektors“.

Unter seiner Direktion gab es an Novitäten zeitgenössischer Komponisten: Alban Berg, Erstaufführung des „Wozzeck“ (30. 3. 1930);

Egon Wellesz, Uraufführung „Die Bacchantinnen“ (20. 6. 1931);

Franz Salmhofer, Uraufführung der Ballette „Der Taugenichts in Wien“ (7. 6. 1930) und „Das Weihnachtsmärchen“ (22. 12. 1933);

Julius Bittner, Neueinstudierung „Der Musikant“ (21. 11. 1931) und Uraufführung „Das Veilchen“ (8. 12. 1934);

Max Oberleithner, „Der eiserne Heiland“, Neueinstudierung (15. 6. 1930);

Richard Heuberger, Erstaufführung „Der Opernball“ (24. 1. 1931);

Wilhelm Kienzl, Neueinstudierung „Der Kuhreigen“ (28. 2. 1932);

Robert Heger, Erstaufführung „Der Bettler Namenlos“ (10. 11. 1932);

Franz Lehár, Uraufführung „Giuditta“ (20. 1. 1934);

Hans Pfitzner, Erstaufführung „Das Herz“ (28. 1. 1932);

Erich Wolfgang Korngold, Neueinstudierungen „Violanta“ (19. 12. 1930), „Die tote Stadt“ (8. 7. 1932) und „Der Schneemann“ (18. 3. 1933).

Jaromir Weinberger, Erstaufführung „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ (16. 10. 1930);

Ermanno Wolf-Ferrari, Erstaufführung „Die vier Grobiane“, achtundzwanzig (!) Jahre nach der Uraufführung (25. 2. 1934);

Jaroslav Křička, Erstaufführung „Spuk im Schloß“ (31. 12. 1932).

Ernst Krenek war von Clemens Krauss zu seiner Oper „Karl V.“, wohl seinem bedeutendsten Werk, angeregt worden, Krauss schätzte schon das Textbuch ungemein; daß die Aufführung „von oben her“ und gegen Krauss' Willen, der schon mit den Proben begonnen hatte, verhindert wurde, ist belegbar und wurde oft, wie so vieles aus der Biographie des Österreicherers Krauss, bewußt falsch dargestellt. Der seinem Wesen nach „konservative“ Künstler Krauss hielt es stets für seine Pflicht als ausübender Musiker, Werke moderner Komponisten aufzuführen, wenn sie ihm echt und wertvoll erschienen oder wenn er fand, daß sie es verdienten, zur Debatte gestellt zu werden: er hat ein modernes Opernhaus geführt und ist allein wegen seiner Wagnerinszenierungen mit Wallerstein, die für Wien damals hypermodern wirkten, sehr angegriffen worden. Aus dem Briefmaterial, das ich für mein Archiv gesammelt habe und das einer Veröffentlichung wert wäre, weil es eine Periode der Opernkunst und Opernführung dokumentarisch belegen und lebendig machen könnte, lege ich zu diesem Anlaß einige Proben, in chronologischer Folge, vor.

Krauss hatte am 1. September 1929 sein Amt angetreten. Seine erste große Novität sollte Alban Bergs „Wozzeck“ sein. Am 11. September 1929 richtete der Komponist einen Brief an Krauss, in dem er u. a. zur Besetzungsfrage Stellung nahm:

„... Jerger, Pauly-Dreesen und Graarud entspricht allerdings auch meiner Vorstellung von einer sogenannten ‚erstklassigen‘ Besetzung. Und es entspricht auch ganz meinem Wunsche, daß gegebenenfalls

Schützendorf in der von ihm creierten Rolle gastiert. Wäre aber nicht jetzt schon eine zweite Besetzung, etwa durch Ludwig Hofmann, zu erwägen, der sich — wie ich höre — für diese Partie sehr interessiert? Auch für die ‚Marie‘ erschiene mir eine zweite erstklassige Besetzung mit einer Sängerin ganz hohen Niveaus, wie dies die Lehmann oder die Wildbrunn ist, sehr wünschenswert. Was endlich Slezak als *Tambourmajor* betrifft, so hätte ich ja selbst diese *ideale* Besetzung nicht für erreichbar gehalten, wenn mir nicht eine Zeitungsnotiz, die ihn nennt, Mut gemacht hätte, anzunehmen, daß er sich eventuell doch entschließen könnte, diese ihm tatsächlich ‚auf den Leib geschriebene‘ Partie zu singen und sich der Mühe zu unterziehen, die dazugehörigen *kaum 50 Takte* Gesang zu studieren; für welchen exzeptionellen Fall sogar weitgehende Punktierungen und Intonationserleichterungen durch Unterstützung der Gesangsstimme im Orchester vorgesehen werden könnten.“

Statt Jerger sang dann Josef Manowarda den Wozzeck, der in dieser Rolle, die ihm auch schauspielerisch sehr lag, ganz großen Erfolg hatte.

Egon Wellesz schrieb am 6. Oktober zur Besetzung seiner Oper „Die Bacchantinnen“:

„Verehrter Herr Direktor! Von Bote und Bock erhalte ich die Nachricht, daß Sie Frau Lehmann die Rolle der Agave zeigen wollen, bevor sie nach Amerika geht. Ich fände die Persönlichkeit von Frau Lehmann so glücklich für die Gestaltung der Agave, daß ich, falls es davon abhinge, einer oder der anderen unumgänglichen Punktierung zustimmen könnte; im 2. Akt dürfte sich jede Änderung erübrigen...“

Aus einem Brief Hans Pfitzners vom 10. Juli 1932: „Sehr verehrter Herr Direktor, Fräulein Margaritta Fischer hat mir mitgeteilt, daß die Operndirektion von mir zu erfahren wünscht, wann ich für die geplante Pfitzner-Woche mich am besten freimachen kann. Es wäre dies die erste Hälfte Oktober und der

Dezember, vom 11. ab. Besonders würde ich mich freuen, wenn Ihnen der Dezember paßte und ‚Christelflein‘ — die einzige meiner Opern, die bisher nicht in Wien gegeben wurde — bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal in Wien aufgeführt würde.

Wenn ich eine Anregung geben darf, so möchte ich bitten, daß im ‚Herz‘ diesmal den Athanasius Dr. Schipper und, falls Sie ‚Christelflein‘ geben, Frau Adele Kern die Titelrolle singen würde...“ Aus finanziellen Gründen kam es aber nicht zur geplanten Pfitznerwoche.

Erich Wolfgang Korngold schrieb am 4. Oktober 1933 (es handelt sich zweifellos um die Oper „Die Kathrin“, die — 1950 in Wien uraufgeführt wurde):

„Hochverehrter Herr Direktor!

Ich hätte mit Ihnen gerne etwas gesprochen — da ich Sie nicht antraf, wähle ich den *schriftlichen* Weg und fasse mich in Schlagworten: Ich fahre am Samstag nach Paris auf 6 Wochen (Fledermaus, Reinhardt). Inzwischen soll von 2 Herren ein — Opernstoff für mich ausgearbeitet werden, der heute in einem nicht poetisch gefeilten, aber vollendeten, *sachlich* ausgeführten Szenarium vorliegt.

Über die derzeitigen deutschen Verlags- und Aufführungsmöglichkeiten brauche ich mich nicht auszulassen, ebensowenig darüber, daß es ein fast hoffnungsloses, gewinnloses, nahezu rein ‚ideales‘ Unternehmen darstellt, 1—2 Jahre an eine Opernmusik zu wenden...!

Trotzdem möchte ich diese Oper schreiben, nicht aber, ohne vorher zu wissen, daß der Annahme dieses Werkes seitens der Wiener Oper wenigstens keine Bedenken wegen des Buches entgegenstehen...“

Eine Periode lebendigen Operntheaters: musikalische und szenische Erneuerung von mehr als dreißig Meisterwerken für den Spielplan, die Gewinnung von Novitäten, damals allein schon durch die Ungunst der Zeit oft zu keinem langen Bühnenleben ausersehen; der systematische Aufbau eines Ensembles, um Gäste nur in Ausnahmefällen zu benötigen: das war das Ziel der Direktion Clemens Krauss, die nach fünfeinhalb Jahren jäh unterbrochen und beendet wurde, wobei — auch das ist heute längst nachgewiesen — es nicht seine Schuld war, daß er sein Aufbauwerk unvollendet und stückhaft, dennoch aber imponierend und richtungweisend genug, zurücklassen mußte.

## Die Wiener Schule

Das kompositorische Schaffen Arnold Schönbergs, Alban Bergs und Anton Weberns wird heute als epochale Einheit aufgefaßt, als eine Etappe der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, die genügend innere Übereinstimmung aufweist, um den Begriff „Wiener Schule“ zu rechtfertigen. Das von Schönberg entwickelte kompositionstechnische Verfahren; der Einfluß des Lehrers Schönberg auf seine beiden berühmtesten Schüler; die innige Freundschaft, welche die drei Künstler verband; — all das macht den Begriff „Wiener Schule“ sinnvoll. In die gängige Auffassung von der Psychologie dieser Wiener Schule hat sich freilich ein Element eingeschlichen, das der Prüfung bedarf: die Vorstellung vom vermeintlich esoterischen, weltabgewandten, ja vielleicht sogar weltfremden Charakter dieser drei Persönlichkeiten. Dazu mag die Tatsache beigetragen haben, daß Schönberg, Berg und Webern sich in der Stadt, von der sie heute reklamiert werden, als Opposition konstituieren mußten. In einer Schrift, die Erwin Rieger im Jahre 1928 unter dem Titel „Ewiges Österreich“ herausgab, heißt es: „Man kann Wien nicht verstehen, wenn man von der Tradition und notbefohlenen Opposition dagegen nichts weiß. Diese Opposition hieß früher einmal Wagner-Verein, dann Wolf-Verein, Verein für Kunst und Kultur, Akademischer Verband für Literatur und Musik; sie wurde dann in einem von Arnold Schönberg selbst geleiteten ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘ straff organisiert . . .“

Am Beispiel dieses „Vereins für musikalische Privataufführungen“, der im November 1918 gegründet wurde und von dessen ungemein bedeutsamer Aktivität das Schrifttum über die Wiener Schule nur wenig meldet, kann der eminent praktische Sinn der drei Komponisten gezeigt werden. Die im folgenden abgedruckten Zeugnisse und Aufsätze wollen die Aufmerksamkeit auf die auch kunstpolitisch und aufführungspraktisch wichtigen Aspekte des Wirkens von Schönberg, Berg und Webern lenken. Webern war nicht nur der einsame Komponist, dem eine „taube Welt“ gegenüberstand — wie Strawinsky sich ausdrückt —, sondern auch Studienleiter, Dirigent und Chorlehrer. Bergs erzieherische Tätigkeit beschränkte sich keineswegs auf den Kompositions-



unterricht, den er seinen Schülern gewährte; er entwarf auch die Analyse von Schönbergs Kammersymphonie opus 9, die das Verständnis für die von Schönberg geleiteten zehn öffentlichen Proben im Frühling 1918 vertiefen sollten, und er wurde von Schönberg zu einem der „Vortragsmeister“ des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ bestellt.

Die bisher zusammenfassend noch nicht dargestellte Geschichte dieses Vereins – er wurde abgekürzt auch „Schönberg-Verein“ genannt – hat Dominik Hartmann zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht. Diese Arbeit verwendet u. a. einige Dokumente, die in jüngster Zeit vom Musikpädagogischen Forschungsinstitut der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst archiviert wurden. Zu diesen gehören auch bisher kaum beachtete handschriftliche Aufzeichnungen Schönbergs.

Dominik Hartmann

#### DER „VEREIN FÜR MUSIKALISCHE PRIVATAUFFÜHRUNGEN“

Das Revolutionäre der „Wiener Schule“, die mit ihren Werken aus dem heiteren Musikhimmel klassisch-romantischer Tradition jäh und schockierend in die Konzertsäle Wiens einbrach, unterlag von Anfang an dem Mißverständnis, Musik sei durch sie zur Retortenkunst isolierter Intellektueller geworden, die zur Gesellschaft ihrer Zeit und deren Bedürfnissen die Beziehung verloren hätten. Tatsächlich war das Gegenteil der Fall. Kein Komponist vor Schönberg, nicht einmal Wagner, der seine Zeit so genau beobachtet und mit jedem Werk so absichtsvoll auf sie einzuwirken versucht hat, war sich seiner Kunst als eines gesellschaftlichen Phänomens so sehr bewußt gewesen, daß ihm die Forderung nach Verständlichkeit der musikalischen Darstellung viel mehr zu einer moralischen als einer ästhetischen Verpflichtung geworden wäre. Denn die unerbittliche Strenge, mit der Schönberg und seine Schüler in der musikalischen Wiedergabe auf „Klarheit“ drangen, war im Grunde moralisch legitimiert durch die Überzeugung, in den großen, vollkommenen Werken der Musik sei die Zukunft der Menschen vorweggenommen und müsse in einem Prozeß eingeholt werden, in dem das begreifende Verstehen der Meisterwerke zur Selbstverständigung wird. „Das Genie ist unsere Zukunft“, heißt es in der kunstphilosophisch für Schönberg programmatischen Prager Mahler-Rede aus dem Jahr 1913<sup>1</sup>. „So werden wir einst sein, wenn wir uns durchgerungen haben. Das Genie leuchtet voran, und wir bemühen uns nachzukommen.“ Die Meisterwerke der musikalischen Genies repräsentieren eine Wirklichkeit höherer Art, in ihnen gegenwärtigt sich das Reich der Ideen, dem die

<sup>1</sup> Die Rede, die Arnold Schönberg in Prag 1913 über Mahler gehalten hat, wurde erstmals vollständig veröffentlicht in „Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler“, Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen o. J. (1966)

Menschheit in ihrer geschichtlichen Entwicklung als imaginärem Ziel zustrebt. „Dort, wo es sich befindet, ist's schon hell; aber wir können diese Helligkeit nicht vertragen. Wir sind geblendet und sehen nur eine Wirklichkeit, die noch keine ist, die nur Gegenwart ist. Aber eine höhere Wirklichkeit ist beständig, und die Gegenwart vergeht. Unvergänglich ist die Zukunft, und deshalb besteht die höhere Wirklichkeit, die Wirklichkeit unserer unsterblichen Seele, lediglich in der Zukunft.“

Das Genie leuchtet voran, und wir müssen nachkommen, ob wir wollen oder nicht. Das ist das pädagogische Credo Schönbergs. Aus diesem Credo leitet sich ab, Erkennen und Verstehen seien die Voraussetzung dafür, daß die musikalischen Meisterwerke ihre Bestimmung — der Menschheit in die Zukunft voranzuleuchten — erfüllen können. Der Dienst am Kunstwerk wird damit zum Dienst an der Menschheit. Darum das sittliche Pathos Schönbergs nicht nur in der musikalischen Produktion, sondern auch in der Reproduktion. Darum Schönbergs ständige Sorge um eine analytisch fundierte adäquate Wiedergabe, die ihn während seines ganzen Lebens antrieb, sich mit Problemen der Musikerziehung — vom Kompositionsunterricht bis zur Publikumserziehung — auseinanderzusetzen.

Der größte und wichtigste Versuch, den Schönberg unternahm, um seinen musikpädagogischen Plan einer systematischen Publikumserziehung zu verwirklichen, war der im November 1918 gegründete „Verein für musikalische Privataufführungen“. Wie es schon in dem ersten, von Alban Berg verfaßten Prospekt heißt, hatte die Gründung des Vereins ausschließlich den Zweck, „Künstlern und Kunstfreunden eine wirkliche und genaue Kenntnis moderner Musik zu verschaffen.“<sup>2</sup> An Stelle des bisherigen „unklaren und problematischen Verhältnisses zur modernen Musik“ sollte „Klarheit“ treten. Um dies zu erreichen, mußte die musikalische Darstellung der aufgeführten Werke selbst „klar“

sein, das heißt, sie hatte die „aus dem Werk zu entnehmenden Intentionen der Autoren“ zu erfüllen und mit „größtmöglicher Deutlichkeit“ zum Ausdruck zu bringen. „Bevor nicht diese Grundbedingungen einer guten Wiedergabe gegeben sind: Klarheit und Präzision, kann und darf im Verein ein Werk nicht aufgeführt werden.“<sup>3</sup>

Neben der „klaren und präzisen“ Ausführung war die Wiederholung — „auf allgemeines Nicht-Verlangen“, wie Schönberg mit grimmigem Humor in einem Brief an Zemlinsky schrieb<sup>4</sup> — das wichtigste Mittel zur Publikumserziehung. Zuerst wurde ein Werk in der Regel in verschiedenen Konzerten wiederholt. Im letzten Jahr seiner Vereinsleitung, 1921, hat Schönberg auch in demselben Konzert ein Werk mehrmals spielen lassen (z. B. am 14. November 1921 vier Lieder von Alban Berg).

Eine erzieherische Absicht lag gewiß auch in dem sehr kurzen Zeitabstand von nur einer Woche, in dem die Vereinskonzerte während der Saison, von November bis Juli, aufeinander folgten. Das Publikum wurde so in kurzer Zeit mit einem ungewöhnlich großen Repertoire bekanntgemacht und hatte bei Wiederholungen das in einem der vorangegangenen Konzerte gespielte Werk noch nicht vergessen. Ohne Zweifel sollte diese Veranstaltungsdichte auch die Gewöhnung des Publikums an die moderne Musik beschleunigen. Daß die Mehrzahl der in den Vereinskonzerten aufgeführten Werke nicht einmal der Publikums-„Elite“ der rund 320 Vereinsmitglieder beim ersten Mal gefallen würde, dürfte Schönberg ziemlich klar gewesen sein. Das

<sup>2</sup> Der erste Vereinsprospekt ist enthalten in: Willi Reich: Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Křenek. Herbert Reichner Verlag, Wien-Leipzig-Zürich 1937.

<sup>3</sup> ebenda, Seite 139.

<sup>4</sup> Brief Schönbergs an Zemlinsky vom 26. X. 1922 in: Arnold Schönberg: Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein. B. Schotts Söhne, Mainz 1958.

in den Konzerten Gebotene sollte ja gar nicht gefallen, sondern informieren. Der Gedanke an ästhetisches Wohlgefallen war geradezu verpönt und wurde durch das strikte Verbot von Beifalls- und Dankesbezeugungen im Keim erstickt. Das fiel bereits — nach den Worten des Vereinsprospektes — unter den „korrumpierenden Einfluß der Öffentlichkeit“, der mit puritanischer Strenge abgewiesen wurde, weil durch ihn der Ernst des Lernprozesses, in den das Publikum durch seine Teilnahme an den Vereinskonzerten einbezogen war, gestört worden wäre. „Die Mitglieder sollen hier nicht zur Beurteilung angeregt werden. Es wäre im Gegenteil erwünscht, sich vorschnelles Urteilen abzugewöhnen, um den Hauptzweck zu erreichen.“ Kenntnisnahme — also Kennen- und Erkennen-Lernen der modernen Musik — war bezweckt, nicht daß das Publikum an ihr Gefallen finden sollte. „Stellt sich Gefallen oder Freude an manchem der aufgeführten Werke ein . . . , so ist das nur ein Nebenresultat“, heißt es lapidar in dem letzten Prospekt vom November 1921 (ein Satz, der in dem ersten, von Berg verfaßten Prospekt nicht vorkommt).

Das pädagogische Furioso, in dem Schönberg den Verein dem korrumpierten öffentlichen Musikbetrieb gegenüberstellte, läßt vermuten, daß es ihm dabei doch um mehr ging als bloße Information. Das Publikum sollte in dem durch richtiges Hören erworbenen „klaren“ Verhältnis zur Musik über sich selbst Klarheit gewinnen. Dieser Gedanke wird einmal in dem ersten Prospekt an der Stelle angedeutet, wo es heißt, unklar sei „insbesondere des Publikums Bewußtsein von seinen eigenen Bedürfnissen und Wünschen“. Die Tätigkeit des Vereins zielte somit letztlich darauf ab, dem Publikum zu einem klaren Bewußtsein seiner eigenen Bedürfnisse und Wünsche zu verhelfen. Es sollte aus seiner Selbstentfremdung durch die Musik zu sich, zu einem klaren Bewußtsein seiner selbst gebracht werden, indem es die vom musikalischen Genie vor-

weggenommene zukünftige Wirklichkeit erkannte. Das Konzert — als Modell in den Vereinskonzerten vorgebildet — sollte zum Ort der Einsicht in das Reich der Ideen werden und wurde dadurch — nach einer endgültigen Rehabilitierung der Musik — institutionell dem Staat Platons inkorporiert.

Etwas vom Geist eines platonischen Gesetzgebers ist durchwegs in den immer wieder neu- und umformulierten Prospekten und Mitteilungen spürbar, mit denen die Vereinsleitung die Mitglieder zu einem idealen Elitepublikum zu erziehen versuchte. Dabei wurde ein bürokratischer Eifer an den Tag gelegt, der dem Verein und dessen Veranstaltungen ein Ansehen von Unternehmungen von größter staatspolitischer Bedeutung gab. Nie zuvor hat es ein Publikum gegeben, dem so genau vorgeschrieben worden war, was es zu tun und zu lassen hatte, wie den nach einem 7klassigen Zensus eingeteilten Mitgliedern des „Vereins für musikalische Privataufführungen“. Sie sollten sich des Urteils, der Beifalls- und Mißfallskundgebung enthalten; sie mußten pünktlich erscheinen, sollten nicht an der Kassa bezahlen, sondern per Erlagschein, mußten sich mit einem Foto ausweisen und statt der Karte den Zahlungsbeleg vorzeigen (sonst wurden sie gar nicht eingelassen); sie durften (im letzten Vereinsjahr) keine Gäste mitbringen oder gar ihre Mitgliedskarte einem andern übertragen; sie sollten die Programme sammeln und mußten jedesmal das Jahresprogramm bei sich haben, weil bei den Konzerten, deren Programm ihnen vorher nicht bekanntgegeben wurde, häufig nur die Nummer im Jahresprogramm, statt des Werkes, angegeben war; sie durften unter keinen Umständen öffentlich über die Veranstaltungen berichten, und es war ihnen verboten, das Künstlerzimmer zu betreten. Laut Statut konnte nur eine „unbescholtene und ehrenhafte Person“ Vereinsmitglied werden, worauf diese — ebenfalls laut Statut — „verpflichtet“ war, „die Zwecke des Vereins zu fördern und Schädigungen

zu verhüten" und „die Tendenzen des Vereins nicht zu verletzen“.

Die im Verein etablierte hochgeistige Tyrannis erstreckte sich jedoch nicht nur auf das Publikum, sondern ebenso auch auf die mitwirkenden Musiker. Als Präsident mit unbeschränkter Machtbefugnis und Entscheidungsgewalt führte Schönberg ein unerbittlich strenges Regiment. Darüber berichtet Alban Berg in einem Brief vom 24. Februar 1921 an den Komponisten Erwin Schulhoff<sup>5</sup>. „Über die aufzuführenden Werke entscheidet Schönberg. Wenn Sie also bei uns etwas im Verein aufgeführt haben wollen, ist der Weg dazu die Einreihung. . . . Wenn jemand bei uns spielen will, muß er sich einem Probespiel unterziehen, und sich — so hart es ist — gefallen lassen, daß von unseren Vortragsmeistern mit ihm geprobt wird. Die so fertiggestellte Auführung wird nun Schönberg vorgeführt, der zu entscheiden hat, ob das Werk so aufgeführt werden kann. Oder verschoben — oder — was auch schon vorgekommen ist — ganz abgesetzt wird und einem anderen Virtuosen bzw. Ensemble zugeteilt wird. Nur so kann das im Verein übliche Niveau beibehalten werden.“

Diese Strenge trug jedoch reiche Früchte, und wenn auch einige jüngere Musiker gemurrt haben mögen — Alban Berg erwähnt dies in einem Brief an seine Frau —, so haben die reiferen umso dankbarer anerkannt, was und wieviel sie in der harten Probenarbeit des Vereins gelernt haben. Der Geiger Kolisch hat das in seinem kurzen Beitrag im „Schönberg-Heft“ der Musikblätter des „Anbruch“ (Sonderheft September 1924) eindrucksvoll bezeugt. Schönbergs Art zu reproduzieren habe einen besonderen Charakter, schreibt Kolisch in dem Aufsatz „Schönberg als nachschaffender Künstler“. „Sie ist geistig und nicht

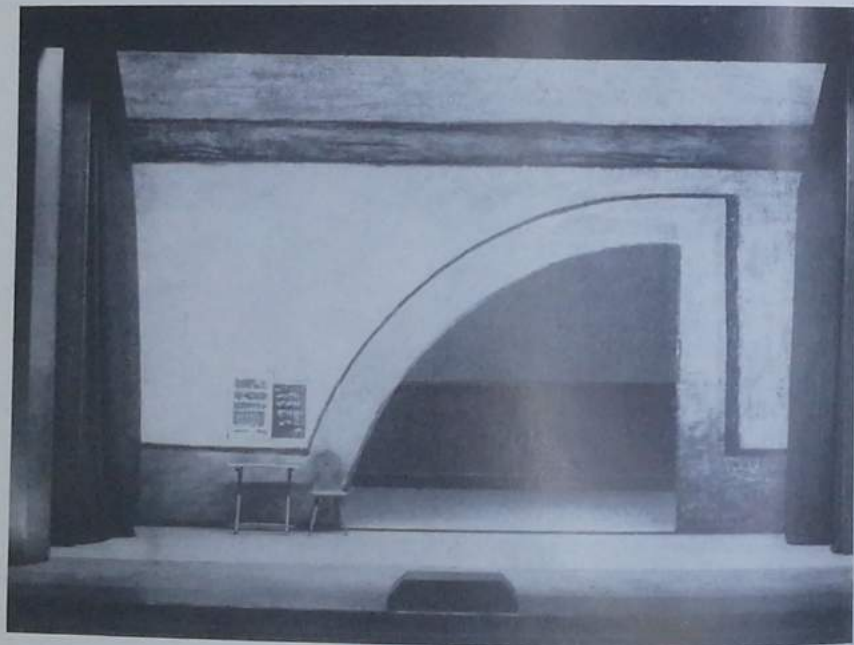
<sup>5</sup> Enthalten in: Ivan Vojtech: Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg, Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff. Praha 1965, Universita Karlova (Miscellanea Musicologica XVIII).

sentimental, geistreich und nicht gefühlvoll. Das Kunstwerk wird seiner Konstruktion gemäß dargestellt, von der Anschauung als Ganzes aus die Beziehung seiner Teile zueinander aufgedeckt. Nicht eine Stimmung soll zum Ausdruck gebracht werden, sondern ein musikalischer Gedanke. Die musikalische Gestalt wird aufgebaut, nicht ein Tongemälde entworfen. Alle technischen Mittel des Vortrags werden der musikalischen Idee dienstbar gemacht, ohne daß Assoziationen der Gefühlssphäre in Anspruch genommen werden. Eine technische Anweisung Schönbergs sagt oft mehr zum Wesen des Vortrags als Bände von Ästhetik. . . . Für Schönberg sind alle Weisungen in den Noten selbst enthalten, die man nur richtig lesen können muß. . . . Jede Phrase wird durch ihre Darstellungsart der Funktion angepaßt, die ihr im Organismus des musikalischen Kunstwerkes zukommt. Eben diese erfüllt sie ja im Kunstwerk a priori, und in diesem Sinne ist Schönbergs Darstellung durchaus objektiv, indem er jeder Note nur den Platz einräumt, der ihr der Konstruktion des Werkes nach zukommt. Aber diese so in allen Details zu erfassen, daß man jenen kennt, das ist die Aufgabe des darstellenden Subjekts am Objekt des Kunstwerkes.“

Dieser Darstellungsstil konnte nur in einer Anzahl von Proben realisiert werden, die im normalen Konzertbetrieb unvorstellbar ist. So wurde — wie Willi Reich in seinem „Schönberg“-Buch mitteilt — die VII. Symphonie von Mahler in der von Steuermann und Bachrich gespielten Casella-Bearbeitung zu vier Händen in zwölf meist vierstündigen Proben erarbeitet. Paul Pisk — der erste Sekretär des Vereins — berichtet in dem erwähnten „Schönberg-Heft“ des „Anbruch“, die Zahl der Proben sei selten geringer gewesen als zehn und habe manchmal dreißig erreicht.

Da die geringen finanziellen Mittel, über die der Verein verfügte, die Mitwirkung größerer Ensembles oder eines Orchesters nicht gestatteten, war die





Oben: Alban Bergs Oper „Wozzeck“. Bühnenbild der Prager Aufführung, November 1926.

Rechts: Doktor und Hauptmann. Bilddokument der russischen Erstaufführung von Bergs „Wozzeck“, Leningrad, Juni 1927.

Diese Reproduktionen stammen aus der Ausstellung „Schönberg-Webern-Berg“ im Wiener Museum des 20. Jahrhunderts. Die Ausstellung bietet zum ersten Mal einen dokumentarischen Überblick über das Leben und Werk der drei Komponisten. Neben biographischen Zeugnissen und Partituren sind hier auch die Gemälde Schönbergs zu sehen. Die Bilder aus Prag und Leningrad erinnern daran, wie rasch die Oper „Wozzeck“ nach der Berliner Uraufführung (Dezember 1925) in andere Städte und Länder gelangte.

Der Veranstaltungszyklus der Wiener Konzerthausgesellschaft während der Festwochen 1969 ist dem Schaffen der „Wiener Schule“ gewidmet: den Werken Arnold Schönbergs (siehe das Bild auf der vorgehenden Seite) und seiner kongenialen Schüler Alban Berg und Anton Webern (siehe die Reproduktion der Photographie auf der letzten Seite dieses Bildteils).



„Воззек“ Г.А. Боссе и Л.Д. Нежданов. Л.-град.



Programm-Planung von Anfang an auf Bearbeitungen angewiesen. Der Verein machte aus dieser Not insofern eine Tugend, als er durch die meist eigenen Bearbeitungen für Klavier (2, 4, 6 und 8 Hände), für Kammerorchester (Streichquintett, Klavier, Harmonium, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, eventuell Horn) den Vorwurf zu entkräften hoffte, daß die moderne Musik „ihre Wirkungen lediglich ihrer mehr oder minder reichen und effektvollen Instrumentation verdanke und nicht auch alle die Eigenschaften besäße, die bisher für eine gute Musik charakteristisch waren: Melodien, Harmonienreichtum, Polyphonie, Formvollendung, Architektur usw.“ (Alban Berg im ersten Vereinsprospekt).

Mit Hilfe der verschiedenen Bearbeitungen war es nun möglich, ein Programm zu planen, das Schönbergs erzieherischen Absichten voll entsprach. Im allgemeinen sollten die Wiener Vereinskonzerte — nach den Worten Schönbergs — durchschnittlich nicht mehr als 90 Minuten Musik enthalten (für Prag billigte er Zemlinsky ein Drittel bis die Hälfte mehr zu). Die Programme waren — besonders im ersten Vereinsjahr — sehr abwechslungsreich gegliedert und gestaltet: sie enthielten zwei bis maximal fünf Werke, in der überwiegenden Mehrzahl drei bis vier; Originalkompositionen und Bearbeitungen bunt gemischt. Bezüglich der „Richtungen“ herrschte größte Freizügigkeit, wenngleich in dem Gesamtüberblick eine „Linie“ deutlich erkennbar wird, die von folgenden Namen ungefähr umrissen wird: Reger (35 Werke), Mahler (11), Debussy (25), Schönberg (17), Bartók (15), Ravel (12), Skrjabin (12), Strawinsky (10), Webern (10), Busoni (6), Hauer (6), Berg (5), Zemlinsky (5). Daneben aber wurden auch Richard Strauss (7), Korngold (3) und mit je einem Werk Schmidt, Marx, Fuchs und sogar Weingartner gespielt.

Jedes Werk wurde von einem „Vortragsmeister“ einstudiert (diese waren Alban Berg, Anton

Webern, Erwin Stein, Benno Sachs und Eduard Steuermann). Im ersten Jahr beteiligte sich auch Schönberg selbst sehr rege und studierte nicht weniger als 19 Werke ein<sup>6</sup>. Als dem Verein später ein Kammerorchester zur Verfügung stand, trat Schönberg neben Webern und Stein auch als Dirigent hervor<sup>7</sup>.

Insgesamt wurden bis 31. Oktober 1921 in 112 Konzerten 151 Werke aufgeführt, von denen nur 52 einmal gespielt, die übrigen ein- bis siebenmal wiederholt wurden. Obwohl der Verein seinen Satzungen gemäß alles peinlich vermied, was den Anschein einer Sensation hätte erwecken können, sind doch wenigstens zwei seiner Veranstaltungen solche gewesen. Erstens das Auftreten Maurice Ravels, der während seines Wiener Aufenthalts im März 1920 in einem Vereinskonzert gemeinsam mit Alfredo Casella eine eigene vierhändige Bearbeitung von „La Valse“ spielte; zweitens, im letzten Jahr, der „Außerordentliche Abend“ am 27. Mai 1921 im Festsaal der Schwarzwaldschen Schulanstalten in der Wallnergasse, an dem vier Walzer von Johann Strauss in Bearbeitung für Kammerorchester von Schönberg („Rosen aus dem Süden“, „Lagunenwalzer“), Alban Berg („Wein, Wein und Gesang“) und Anton Webern („Schatzwalzer“) gespielt und am Schluß des Konzerts die Originalmanuskripte der Bearbeitungen versteigert wurden.

<sup>6</sup> Schönberg studierte im ersten Vereinsjahr ein: Skrjabin: 5. u. 7. Sonate; Mahler: VI. u. VII. Symphonie; Strawinsky: Trois pièces faciles, Cinq pièces faciles, Berceuses de chat, Pribaoutki; Debussy: 3 Nocturnes, La mer; Webern: Passacaglia; Bartók: 14 Bagatellen, Rumänische Volkstänze, Weihnachtslieder; Reger: Episoden; Busoni: 6 Elegien; Suk: Ein Sommermärchen, Erlebtes und Erträumtes; Weigl: Streichquartett; Korngold: Violinsonate.

<sup>7</sup> Schönberg dirigierte im Verein: Debussy: Jeux; Mahler: Das Lied von der Erde; Reger: Violinkonzert; Schönberg: Die glückliche Hand; Zemlinsky: Sechs Gesänge op. 13.

Dieser berühmte Walzerabend war zugleich der erste einer Reihe von größtenteils nur noch geplanten Konzerten, in denen nicht moderne, sondern klassische Werke — wie in den „normalen“ Konzerten — aufgeführt werden sollten.

Der Gedanke einer solchen „Parallelaktion“ des Vereins zum kommerziellen Konzertbetrieb taucht erstmals im November-Prospekt 1921 auf. Hier wird eine Serie B für außerordentliche Mitglieder angekündigt, in der (neben den gleichzeitig als Serie A weiterlaufenden Vereinskonzerten) zwei bis fünf Abende im Monat geplant waren. „In der Serie B sollten klassische Werke in solcher Aufführung gebracht werden, wie sie den Prinzipien unserer Darstellung entspricht. Es war geplant, allmählich das gesamte klassische Repertoire . . . in den Tätigkeitsbereich einzubeziehen. Sämtliche Streichquartette Beethovens und anderer, Klavier-, Violin-, Cellosolaten sollten in Zyklen aufgeführt werden, ferner in Bearbeitungen für Kammerorchester Klavier-, Violin- und Cellokonzerte, damit endlich auch die Wiedergabe dieser Werke auf ein würdigeres Niveau gebracht werde, indem wir zwischen Solisten und Orchester durch genügende Proben wirklichen Kontakt schaffen“. In diesen Konzerten sollten die Werke ohne die sonst üblichen Striche gespielt werden. In den Gesangskonzerten der Serie B sollte ein richtiges Verhältnis zur Begleitung „im Sinne einer Gesamtwirkung“ angestrebt werden. Von diesen Serie-B-Konzerten haben — nach den vorhandenen Unterlagen — nachweisbar nur der Violinsonatenabend (Kolisch - Steuermann) am 1. November und der Cellosolatenabend (Winkler - Novakovic) am 12. November 1921 stattgefunden. Angekündigt waren noch ein Trio-Abend (Beethoven - Schubert), ein Klarinetten-Sonaten- bzw. Trioabend (Brahms), ein Mozart-Quartettabend und eine Bruckner-Feier mit der für Kammerorchester bearbeiteten VII. Symphonie und dem Streichquintett.

Der letzte Absatz des November-Prospekts 1921 nennt noch einmal, nicht ohne stolzen Unterton, das Ziel, das zu erreichen der Verein sich vorgenommen hat. Obwohl ins Futurum gesetzt, ist er tatsächlich ein abschließendes Resümee der Tätigkeit des „Vereins für musikalische Privataufführungen“, die kurz darauf, spätestens im Dezember 1921, aus wirtschaftlichen Gründen unterbrochen wurde und nie wieder die Bedeutung wie in den Jahren 1919 bis 1921 erreicht hat, obwohl der Verein, nunmehr unter der Leitung Erwin Steins, noch jahrelang fortexistierte. „Es wird uns auf diese Weise gelingen“, heißt es in dem erwähnten Schlußabsatz des Novemberprospekts, „an dem Ort, wo die meiste gute Musik geschrieben wurde — in Wien — auch die besten Aufführungen zustande zu bringen: Dieses Ziel werden wir erreichen und die Welt wird davon Kenntnis nehmen müssen.“

Das sind nicht nur Worte gewesen. Der „Schönberg-Verein“, wie er kurz genannt wurde, hatte trotz seines esoterisch-privaten Charakters internationale Anerkennung und Bewunderung gefunden. Nach seinem Vorbild wurden ähnliche Vereine in Prag und anderen Städten gegründet, und er ist der Vorläufer großer internationaler Organisationen wie der IGNM geworden (worauf ebenfalls Willi Reich schon hingewiesen hat). Im republikanischen Nachkriegsösterreich aber ist der „Verein für musikalische Privataufführungen“ eine kulturpolitische Tat ersten Ranges gewesen, ohne Beispiel und mit nichts vergleichbar. Durch ihn wollte Schönberg beweisen und hat wirklich bewiesen, daß der „Internationalismus“, von dem damals so viel geredet wurde, in Österreich lebendige Wirklichkeit und nicht bloß eine Ideologie ist, und daß hier im Bereich der Musik Ost und West, Nord und Süd gleiches Recht genießen und Anerkennung finden, sofern die Werke der Komponisten aus diesen Himmelsrichtungen den hier gültigen hohen künstlerischen Anforderungen genügen, die freilich ohne

Nachsicht gestellt wurden, weil sie eben in Wien ihren historischen Ursprung haben.

Sogar das skeptische und bequeme Wien hat die Wirksamkeit des „Schönberg-Vereins“ mit Bewunderung, die Jugend sogar mit Begeisterung verfolgt. „Ich halte es für unmöglich, noch weiterhin schweigend über die Tatsache hinwegzugehen, daß in diesem Verein künstlerische Arbeit geleistet wird, der sich nichts Ähnliches in Wien und wahrscheinlich auch sonst nirgends in der Welt an die Seite stellen läßt“, schrieb Dr. D. J. Bach in der Wiener Musikzeitschrift „Der Merker“ vom 1. Juni 1921. Und anschließend stellt er fest: „Die Aufführungen des Vereines sind ein Hort der Musik.“

Ein Hort der Musik! Die Namen der Künstler, die im Verein mitgewirkt haben und von denen einige später international berühmt geworden sind, beweisen die große Anziehungskraft, die er auf die junge und mittlere Generation seiner Zeit ausgeübt hat. Da es sich bei den rigorosen Ansprüchen Schönbergs und seiner Vortragsmeister durchwegs nur um gute Musiker gehandelt haben kann, scheint das Reservoir an musikalischen Talenten im damaligen Nach-

kriegsösterreich erstaunlich groß gewesen zu sein. Als Interpreten scheinen unter den Pianisten — von denen Olga Novakovic, Hans Bachrich und Eduard Steuermann die Hauptlast zu tragen hatten — 24 Namen auf, von denen wenigstens zwei internationale Geltung erlangten: Eduard Steuermann und Rudolf Serkin. Unter den insgesamt 15 Sängern und Sängerinnen befanden sich Marie Gutheil-Schoder und ihre Kolleginnen von der Wiener Staatsoper Felicie Mihacsek, Jracema Brügelmann und Olga Bauer-Bilecka. Fünf Quartett-Vereinigungen haben in den Vereinskonzerten mitgewirkt, von denen das Kolisch- und Feist-Quartett noch heute, lange nachdem sie zu bestehen aufgehört haben, einen sagenhaften Ruhm genießen.

Der „Verein für musikalische Privataufführungen“ ist ein Stück Wiener Musikgeschichte, das in der Erinnerung lebendig erhalten zu werden verdient wie kaum ein zweites aus neuerer Zeit, weil durch ihn Musikhören und -verstehen einbezogen wurde in den schöpferischen Akt, von diesem gefordert und mitgeformt, damit Musik ihre gesellschaftliche Funktion wieder erfüllen könne.

PROSPEKT DES  
„VEREINS FÜR MUSIKALISCHE  
PRIVATAUFFÜHRUNGEN“

Der im November 1918 gegründete Verein hat den Zweck, Arnold Schönberg die Möglichkeit zu geben, daß er seine Absicht: Künstlern und Kunstfreunden eine wirkliche und genaue Kenntnis moderner Musik zu verschaffen, persönlich durchführe.

An dem Verhältnis des Publikums zur modernen Musik ist in hervorragendem Maße der Umstand mitbestimmend, daß es als Eindruck davon vor allem anderen den von Unklarheit empfangen muß. Unklar ist ihm Zweck, Richtung, Absicht, Ausdrucksgebiet und Ausdrucksweise, Wert, Wesen und Ziel der Werke, unklar ist meist die Wiedergabe, unklar insbesondere des Publikums Bewußtsein von seinen eigenen Bedürfnissen und Wünschen, und so werden also die Werke geschätzt, geachtet, gepriesen und jubelt oder mißachtet, getadelt und abgelehnt — bloß wegen einer einzigen Wirkung, die von allem gleichmäßig ausgeht: *wegen der Unklarheit*. Das kann auf die Dauer keinen Berücksichtigungswerten befriedigen: keinen ernsthaften Autor, keinen besseren Menschen aus dem Publikum. Und hier endlich einmal Klarheit zu schaffen, und damit berechtigten Wünschen und Bedürfnissen Rechnung zu tragen, war einer der Anlässe, die Arnold Schönberg zur Gründung des Vereins bewogen haben. Zur Erreichung dieses Zieles sind drei Dinge erforderlich:

1. Klare, gut studierte Aufführungen.
2. Oftmalige Wiederholungen.
3. Die Aufführungen müssen dem korrumpierenden Einfluß der Öffentlichkeit entzogen werden.

Bald nach der Gründung des unter dem Vorsitz Schönbergs stehenden „Vereins für musikalische Privataufführungen“ wurden die Ziele dieser Organisation in einer Grundsatzklärung zusammengefaßt. Die Aufgabe, diesen Text zu formulieren, fiel Alban Berg zu, der sich als „Vortragsmeister“ des Vereins nicht nur mit der Herstellung von Klavierarrangements und mit der Probenleitung zu befassen hatte, sondern auch mit organisatorischen Angelegenheiten. Im Februar 1919 wurde der von Alban Berg entworfenen Prospekt des Vereins veröffentlicht.

das heißt, sie dürfen nicht auf Wettbewerb gerichtet und müssen unabhängig sein von Beifall und Mißfallen.

Damit ist auch der wesentliche Unterschied angezeigt, der sich bei Vergleich der Aufgaben des Vereins und der des heute üblichen Konzertlebens, von dem er sich grundsätzlich fernhält, ergibt. Denn: muß hier

1. bei Einstudierung eines Werkes im allgemeinen mit einer von vornherein festgesetzten und immer zu gering bemessenen Probenzahl schlecht und recht das Auslangen gefunden werden — und bezeichnenderweise wird es, freilich mehr schlecht als recht, gefunden —, so ist für die Zahl der Proben der im Verein aufzuführenden Werke immer nur die Erzielung der größtmöglichen Deutlichkeit, die Erfüllung aller aus dem Werk zu entnehmenden Intentionen des Autors maßgebend. Und ergäbe das einen im heutigen Musikbetrieb nicht wiederzufindenden Aufwand von Proben (wie dies — um nur ein Beispiel herauszugreifen — etwa beim Studium einer Symphonie von Mahler der Fall ist, die nach zwölf meist vierstündigen Proben zur Erstaufführung, nach weiteren zwei Proben zur Wiederholung gelangt ist): bevor nicht wenigstens jene Grundbedingungen einer guten Reproduktion gegeben sind, kann und darf im Verein ein Werk nicht aufgeführt werden.

Wird — um ein solches Studium zu ermöglichen — schon bei der Wahl der Ausführenden vorerst auf jüngere Künstler, also auf weniger bekannte, die sich dem Verein aus Interesse an der Sache zur Verfügung stellen, gegriffen, auf solche, deren Ruf man teuer bezahlen muß, nur soweit als das Werk es erfordert und zuläßt, so wird wiederum durch eine derartig strenge Auswahl jenes Virtuositentum ausgeschaltet, dem das aufzuführende Werk nicht Selbstzweck, sondern lediglich Mittel zu einem Zweck ist, der keinesfalls der des Vereins sein kann, nämlich: Entfaltung von Virtuosität und Eigenart,

die fernab von der Sache liegt, Erzielung eines rein persönlichen Erfolges. Durch den schon erwähnten Ausschluß aller Beifalls-, Mißfalls- und Dankesbezeugungen wird derartige an sich unmöglich. Der einzige Erfolg, den ein Künstler hier haben soll, ist der, der ihm der wichtigste sein müßte: das Werk und damit den Autor verständlich gemacht zu haben.

Bietet nun eine so gründlich vorbereitete Aufführung schon große Gewähr dafür, daß dem Werke zum richtigen Verständnis verholten werde, so ist dem Verein durch die Einführung wöchentlicher Veranstaltungen hiezu ein weiteres, noch wirksameres Mittel gegeben, und zwar:

2. das der oftmaligen Wiederholungen jedes Werkes. Weiters wird, um den gleichmäßigen Besuch der Veranstaltungen zu sichern, das Programm im vorhinein nicht bekanntgegeben.

Nur durch Erfüllung dieser beiden Erfordernisse: gründliches Studium und oftmalige Wiederholung, kann Klarheit an Stelle der sonst als einziger Eindruck einer einmaligen Wiedergabe verbleibenden Unklarheit treten, kann sich ein den Absichten des Werkes entsprechendes Verhältnis einstellen, ein Sich-Einleben in dessen Stil und Sprache, schließlich eine Vertrautheit, die sonst nur durch Selbststudium erreichbar ist, und die dem Konzertpublikum von heute höchstens mit den oft aufgeführten klassischen Werken nachgerühmt werden könnte.

Die dritte Bedingung zur Erreichung der Ziele des Vereins wird dadurch erfüllt, daß die Aufführungen in jeder Hinsicht nichtöffentlich sind, daß Gäste (auswärtige ausgenommen) keinen Zutritt haben, und daß die Mitglieder sich verpflichten, jede öffentliche Berichterstattung über die Aufführungen und Tätigkeit des Vereins zu unterlassen, insbesondere Rezensionen, Notizen und Besprechungen in periodischen Druckschriften weder zu verfassen noch zu inspirieren.

Diese Nichtöffentlichkeit der Veranstaltungen wird

durch die gleichsam pädagogischen Bestrebungen des Vereins bedingt und deckt sich mit dessen Tendenz, den aufgeführten Werken nur durch die gute Aufführung zu dienen, also lediglich durch die Wirkung, die von der Musik selbst ausgeht. Propaganda für Werke und Autor ist nicht Zweck des Vereins.

Deshalb soll auch keine Richtung bevorzugt und nur das Wertlose ausgeschlossen werden, im übrigen aber alle moderne Musik, von Mahler und Strauss bis zu den Jüngsten, die da sonst fast nicht oder nur unzulänglich zu Wort kommen, dargebracht werden.

Im allgemeinen ist der Verein bestrebt, den Mitgliedern das an solchen Werken darzutun, die geeignet sind, das Schaffen eines Komponisten von seiner charakteristischsten und zunächst womöglich auch ansprechendsten Seite zu zeigen. Es kommen daher neben Liedern, Klavierstücken, Kammermusik

und kleineren Chorsachen auch Orchesterwerke in Betracht, welche — da der Verein heute noch nicht die Mittel besitzt, sie in Originalgestalt aufzuführen — vorderhand nur in guten und gutstudierten Arrangements für Klavier zu vier bis acht Händen reproduziert werden können. Aber: einmal vor eine solche neue Aufgabe gestellt, wurde aus der Not eine Tugend gemacht. Es ist nämlich auf diese Weise möglich, moderne Orchesterwerke — aller Klangwirkungen, die nur das Orchester auslöst, und aller sinnlichen Hilfsmittel entkleidet — hören und beurteilen zu können. Damit wird der allgemein übliche Vorwurf entkräftet, daß diese Musik ihre Wirkungen lediglich ihrer mehr oder minder reichen und effektvollen Instrumentation verdankt und nicht auch alle die Eigenschaften besäße, die bisher für eine gute Musik charakteristisch waren: Melodien, Harmonienreichtum, Polyphonie, Formvollendung, Architektur usw.

Das erste Konzert des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ — es fand am 29. Dezember 1918 statt — präsentierte nicht etwa Werke von Schönberg, Berg oder Webern. Die Auswahl, die Schönberg für diese gewiß programmatische Veranstaltung traf, ist in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert:

Skrjabin: Klaviersonaten Nr. 5 und Nr. 7

Debussy: Proses Lyriques

Mahler: Symphonie Nr. 7 in der Bearbeitung für Klavier vierhändig von Alfredo Casella

Daß Mahler in diesem Programm — wenn auch in einer heute für Konzertzwecke ungewohnten Bearbeitung — figurierte, ist leicht zu verstehen, wenn man die enthusiastische Verehrung in Rechnung stellt, mit der die Meister der Wiener Schule zu Mahler aufgeblickt haben. Auch für die Aufnahme eines Werkes von Debussy in das Programm ließen sich Motive angeben. Überraschend mutet an, das Skrjabin einen so prominenten Platz zugewiesen erhielt. Dies lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine theoretische Deutung der Beziehung Schönbergs zu dem russischen Komponisten, die Joseph Yasser viel später versucht hat und von der Schönberg zumindest in den Grundzügen im Jahre 1934 Kenntnis erhielt. Über Schönbergs Einstellung zu den Gedankengängen Yassers informiert der Aufsatz von Kurt Blaukopf.

Kurt Blaukopf

#### SCHÖNBERG, SKRJABIN UND YASSER

Arnold Schönbergs „Harmonielehre“, deren erste Auflage 1911 erschien, behandelt im letzten Kapitel die ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge. Darin findet sich der folgende Abschnitt: „Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion. Ich habe die feste Überzeugung, daß sie auch hier vorhanden ist; mindestens in dem Ausmaß wie in den früher bebauten Gebieten der Harmonie.“

Auf diese unerbittliche, wenn auch unbewußte Logik spielt Schönberg zehn Jahre später an — in einer Fußnote zur dritten Auflage der „Harmonielehre“ (1921). „Ein Musikstück“, so heißt es hier, „wird stets mindestens insoweit tonal sein müssen, als von Ton zu Ton eine Beziehung bestehen muß, vermöge welcher die Töne, neben- oder übereinander gesetzt, eine als solche auffaßbare Folge ergeben. Die Tonalität mag dann vielleicht weder fühlbar noch nachweisbar sein, diese Beziehungen mögen dunkel und schwerverständlich sein, unverständlich sogar. Aber atonal wird man irgendein Verhältnis von Tönen sowenig nennen können, als man ein Verhältnis von Farben als aspektral oder akomplementär bezeichnen dürfte.“

Schönbergs Auffassung des Begriffs „Tonalität“ — in einem Sinn verstanden, der nicht nur den historisch begrenzten Ausschnitt der Dur-Moll-Tonalität erfaßt, sondern auch die darüber hinausgehende Musik des 20. Jahrhunderts ebenso wie die älteren „Kirchentöne“ — konvergiert mit einer Tonalitätstheorie, die der aus Rußland stammende amerikanische Musikwissenschaftler Joseph Yasser in seinem Werk „A Theory of Evolving Tonality“ (1932) entwickelt hat. Yassers theoretisches Modell historischer Tonalitätsstufen schien mir schon in den dreißiger Jahren geeignet, das Verständnis der von Schönberg eingeleiteten Revolutionierung des musi-



kalischen Denkens zu erleichtern. In meiner „Musiksoziologie“, die ich 1938 entwarf und 1950 veröffentlichte, wies ich ausdrücklich darauf hin. Freilich war mir damals noch nicht bekannt, daß Schönberg selbst inzwischen von Yassers Auffassung Kenntnis erlangt und sich mit dieser Auffassung auseinandergesetzt hatte.

Im Jahre 1934 schrieb Yasser an Schönberg und teilte ihm einiges über seine Auffassung der Tonalität mit. Da nach Yassers Theorie der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz nur ein gradueller ist und er die Auffassung vertritt, daß sich die Grenzlinie zwischen Konsonanzen und Dissonanzen im Lauf der Geschichte verschieben kann und auch verschiebt, lag es nahe, daß er zu diesem Punkt Schönbergs Meinung erfahren wollte. In einer Antwort an Yasser, die Schönberg am 10. Juni 1934 schrieb, verwies er auf seine „Harmonielehre“, wo er sich zu dieser Frage geäußert hatte, und wiederholte: „der Unterschied zwischen Konsonanzen und Dissonanzen ist ein gradueller . . . und: . . . Dissonanzen sind die ferngebliebenen Konsonanzen . . .“

Diese Übereinstimmung Schönbergs mit Yassers Tonalitätstheorie verdient heute besonderes Interesse. Schönberg verband seinen Dank für Yassers Anfrage mit einem wichtigen Hinweis: „Es ist gar nicht ausgeschlossen, daß Gesichtspunkte wie die Ihrigen, so fremd sie mir heute auch sind, mir bei einem gewissen Stadium meiner theoretischen Darlegungen gute Dienste leisten könnten.“

Auch in praktisch-künstlerischer Hinsicht zeigt die neuere Forschung eine zwar geringfügige, wenn auch überaus charakteristische Übereinstimmung zwischen Schönberg und Yasser. Die Tonalitätstheorie Yassers führt als Beispiel für ihre Deduk-

tionen ein Werk Skrjabins an: die siebente Klaviersonate opus 64 des russischen Komponisten. Darin begegnen wir einem jener Sechsklänge, mit deren ästhetischer Bewertung sich Schönberg befaßt hat und die Yasser wiederum als Beweis für die intuitiv-künstlerische Entdeckung einer Tonalität höherer Ordnung ansehen durfte. Skrjabins Sechsklang c-d-e-fis-a-b wird von Yasser als die Vorahnung eines tonalen Grundakkordes angesehen, der einer 19stufig geteilten Oktave angehört – ähnlich, wie der Dur-Dreiklang unserer 12stufig geteilten Oktave zuzurechnen sei.

Auch Schönberg scheint dem Schaffen Skrjabins besondere Bedeutung zugemessen zu haben. Das Programm des Konzerts des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ (29. Dezember 1918) weist tatsächlich zwei Klaviersonaten von Skrjabin auf, die fünfte op. 53 und die siebente op. 64, welche Yasser mehr als zehn Jahre später als ein Beweisstück für seine Theorie zitiert.

Die Überlegungen Schönbergs und Yassers hatten bis in die jüngste Zeit vornehmlich theoretische Bedeutung. Versuche, die kompositorische Ergiebigkeit einer neunzehnstufig geteilten Oktave zu erkunden, blieben selten. Elektronische Klangerzeugung macht heute die praktische Erprobung jener Gedanken, die Yasser theoretisch, Schönberg theoretisch und künstlerisch entworfen hat, durchaus möglich. Schönbergs geistige Leistung wird sich dabei ohne Zweifel als entscheidender Beitrag zum Experiment erweisen, das der neuesten Musik Vorteile bringen kann. Auch von dieser Seite her ist zu erkennen, daß Schönbergs Taten keineswegs nur der Geschichte angehören, sondern befruchtend fortwirken.

Linde Dietz

#### ANTON WEBERN ALS LEITER DER ARBEITER-SYMPHONIEKONZERTE UND DES ARBEITER-SINGVEREINS

Der gängigen Vorstellung von Weberns Lebensweg haftet das Moment des Stillen, Unaufdringlichen an: ein bescheidenes Künstlerdasein ohne bemerkenswerte Außenwirkung, überschattet von der Sorge um materielles Wohlergehen und ohne sonderlichen unmittelbaren Erfolg. Unterzieht man jedoch Weberns Tätigkeit als Dirigent einer genaueren Prüfung, dann gewinnt man ein davon nicht unerheblich abweichendes Bild.

Webern erwarb sich die für seine Dirigententätigkeit notwendigen technischen Voraussetzungen in mühsamen und von ihm selbst häufig beklagten Engagements als Kapellmeister und Korrepetitor an Provinztheatern. Im Herbst des Jahres 1922 wurde er in Wien zum Leiter der Arbeiter-Symphoniekonzerte bestellt. Seit ihrer Gründung durch David Josef Bach im Jahre 1905 leistete diese von der Sozialdemokratischen Partei initiierte Organisation einen wesentlichen Beitrag zum Musikleben Wiens. Im Laufe ihres Bestandes konnten so namhafte Künstler wie Alfredo Casella, Wilhelm Furtwängler, Robert Heger, Richard Strauss, Georg Szell und Felix Weingartner zur Mitarbeit gewonnen werden.

Webern, der sich zuvor oft bitter darüber beklagt hatte, „Hausdepp zu sein am Theater“, fand in dieser neuen Tätigkeit die Möglichkeit zur Entfaltung eigener Initiative, da ihm bei der Programmabildung weitgehend freie Wahl gelassen wurde. Er konnte nicht nur Werke Gustav Mahlers in seine Veranstaltungen aufnehmen, sondern auch Musik seines Lehrers Schönberg und anderer Zeitgenossen.

ANTON WEBERN war mehr als zehn Jahre lang als Dirigent der Wiener Arbeiter-Symphoniekonzerte und als Leiter von Arbeiterchören tätig. Diesem Wirken, das auch Pionierleistungen für die Musik des 20. Jahrhunderts einschloß und sowohl für die Bildung eines neuen Publikums wie auch für die Erziehung der Chorsänger fruchtbare Folgen hatte, ist in der bisher vorliegenden Literatur über Webern wenig Beachtung geschenkt worden. Linde Dietz hat den Versuch unternommen, diesen Aspekt von Weberns künstlerischer Tätigkeit ins Licht zu rücken.

So kam es, daß die Arbeiter-Symphoniekonzerte mit einer beträchtlichen Anzahl von Ur- und Erstaufführungen zu einem hervorragenden Forum für neue Musik wurden.

Obgleich Webern sich wohl kaum je zu einer politischen Richtung bekannt hat, nahmen volksbildnerische Ideen und damit also auch soziale Bestrebungen in seinem Denken besondere Bedeutung an. Die Konzerte sollten ein ungeschultes Publikum mit Werken der Vergangenheit und Gegenwart konfrontieren und damit auch zur Schulung dieses Publikums beitragen.

Zu dieser Tätigkeit, die in einem umfassenden Sinn als pädagogische bezeichnet werden kann, gesellte sich bald die Führung des „Arbeiter-Singvereins“, mit dessen Leitung ihn die „Kunststelle der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei“ im Jahre 1923 betraute. Hier gelang es ihm mit unendlicher Geduld, eine Schar singender Laien zu disziplinierter künstlerischer Arbeit zu führen und — was noch viel erstaunlicher ist — dafür sogar zu begeistern.

Nicht ganz so glücklich gestaltete sich Weberns Verhältnis zu den Orchestermusikern. In oft wochenlangem, intensivem Studium suchte Webern die aufzuführenden Werke mit den Musikern zu erarbeiten. Dabei zeigte sich, daß die an Probenroutine gewohnten Instrumentalisten den sorgfältigen und oft auch langatmigen Erklärungen Weberns kein rechtes Verständnis entgegenbrachten. Webern in seiner Güte hatte solcher Indifferenz nichts entgegenzusetzen, zumal er vielleicht oft nicht einmal bemerkte, daß er ignoriert oder gar belächelt wurde. Dennoch gelang es ihm — wie aus zeitgenössischen Zeugnissen zu ersehen ist —, trotz unzulänglicher Probenarbeit oft vorbildliche Aufführungen zustande zu bringen. So ist über das zweihundertste Arbeiter-Symphoniekonzert, das am 19. April 1926 im großen Konzerthausaal stattfand und das Mahlers Achte Symphonie brachte, in der „Wiener Zeitung“ vom 22. April zu lesen:

„Es war unstreitig einer der beglückendsten Abende dieser an wahrer Musik so armen Konzertsaison, und es ist ein ganz persönlicher Erfolg Dr. Bachs, daß er seine Schar so weit gebracht hat, daß sie diesem tiefsten und erhabensten Werk modernen sinfonischen Geistes mit Andacht und Ergriffenheit zu folgen vermochte. Immer wieder wirkt dieser Anruf des schöpferischen Geistes, die Inbrunst, mit der ein ewig Ringender den Schaffenden anruft, gleich niederschmetternd in ihrer Größe und Wucht.“

Die Aufführung, die durch einige markante, Ziel und Zweck der Arbeiterkonzerte erläuternde Worte des Bundespräsidenten und des Bürgermeisters Seitz eingeleitet wurde, stand unter der Leitung von Dr. Anton Webern. Mit dieser Leistung hat sich Dr. Webern, bisher nur als einer der lautesten und unentwegtesten Führer modernen Schaffens bekannt, auch als Dirigent in die allererste Reihe gestellt. Wunderbar, wie er die vielen verborgenen Mittelstimmen und -stimmchen entschleierte und mit liebevoller Hand das ganze schillernde Gewebe dieser in reichster Polyphonie schwebenden Partitur bloßlegte, erstaunlich, wie er die Fluten des Orchesters überall eindämmte, wo sie die menschliche Stimme zu erdrücken drohten. Die Solisten standen durchwegs auf gleicher künstlerischer Höhe. Ihnen vor allem sei neben dem Dirigenten für das Gelingen des schwierigen Werkes gedankt. Es waren: Maria Gerhart, Karl Ettl, Oskar Eisenberg, Sylvia Fellner, Emilie Bittner, Max Klein und Jella Schmeidl-Braun. Gut hielten sich auch die kombinierten Arbeiterchöre und der Chor der Arbeiterkinder. Der Beifall, frenetisch und endlos, rief neben den Mitwirkenden auch Dr. Bach immer wieder aufs Podium.“

Auch der Rezensent der „Neuen Freien Presse“ schloß sich diesem Lob an. Er vermerkte, daß das Tonkünstler-Orchester seinen Mahler-Zyklus nicht vollständig hatte gestalten können, weil die künst-

lerischen und materiellen Mittel dieser Institution für das Riesenwerk der Achten nicht ausreichten, und er fuhr fort: „Wer trat in die Bresche? Ein Arbeiter-Symphoniekonzert. Ein schlagenderes Zeugnis für die erstaunliche Leistungsfähigkeit dieser Volkskonzerte läßt sich nicht denken...“

Um ein Bild von Weberns Programmgestaltung zu geben, seien hier einige weitere Veranstaltungen angeführt. Eine Beethoven-Feier am 20. März 1927 brachte neben der Zweiten Leonoren-Ouvertüre und der Vierten Symphonie auch die Chorphantasie. In einer Festveranstaltung zur Republikfeier desselben Jahres dirigierte Webern den „Psalmus Hungaricus“ von Zoltán Kodály. In einem Konzert, das zur zehnten Wiederkehr des Todestages von Engelbert Pernerstorfer veranstaltet wurde (Januar 1928), erklangen das „Schicksalslied“ von Brahms und Bruckners Siebente Symphonie.

Wie gewissenhaft Webern seine Probenarbeit und auch seine eigene Vorbereitung nahm, geht aus einem Brief hervor, den Webern an seine Freunde, die Dichterin Hildegard Jone und deren Gatten, den Bildhauer Josef Humplik, richtete, in dem er auf zwei Konzerte am 11. und 12. November 1928 Bezug nimmt. Schon am 2. September schrieb er: „... Wir würden Sie am liebsten schon für diesen Sonntag Nachmittag zu uns bitten, aber ich muß vor dem Konzert jede Stunde ausnützen — bis man ein solches Riesenwerk wie die 2. Mahler völlig in sich aufgenommen hat, das braucht Zeit, und wenn ich das nicht habe, kann ich nicht dirigieren — drum glaube ich, müssen wir uns bis nach dem Konzert gedulden...“

Die körperliche und geistige Anstrengung, die mit diesen Proben verbunden war, führte kurz vor dem Konzert zu einer Erkrankung Weberns. Er hatte nicht nur Mahlers Zweite Symphonie, sondern auch Schönbergs Chorwerk „Friede auf Erden“ einstudiert. Wie fruchtbar sich Weberns Probenarbeit auf das schließlich von Erwin Stein dirigierte Konzert

auswirkte, geht aus einer Notiz hervor, die Paul A. Pisk in den „Musikblättern des Anbruch“ (1929, 1) veröffentlichte:

„Die Arbeiter-Symphoniekonzerte sind in der Programmbildung nach wie vor führend. Unvergeßlich werden die zwei Konzerte der Republikfeier bleiben, in denen nicht nur Mahlers ‚Auferstehungssymphonie‘, sondern auch Schönbergs Chor ‚Friede auf Erden‘ gesungen wurde, jenes an Klangwundern so reiche, so prachtvoll aufgebaute Werk, das lange genug zu wenig berücksichtigt worden ist. Es ist das Verdienst Weberns, die Arbeiterchöre Wiens dazu erzogen zu haben, ein so schwieriges Werk in geradezu vorbildlicher Weise gestalten zu können.“ Noch im Jahre 1955 wußte ein Chormitglied aus jener Zeit (Hans Csap) zu berichten: „Anton Webern verstand es mit wahrer Meisterschaft und liebevollem Einfühlungsvermögen, uns Arbeiter auch einem Schönberg näherzubringen. Das Wichtigste für uns Arbeitersänger war, daß wir durch diese Musik erst richtig hören gelernt haben, und das war das große Verdienst Anton Weberns. Wahrhaftig ein weiter und steiler Weg!“

Im November 1929 stand Webern wieder am Dirigentenpult eines Symphoniekonzerts. Das Programm begann mit Schönbergs Orchesterbearbeitung von J. S. Bachs Präludium und Fuge in Es und endete mit Mahlers Erster Symphonie. Dazwischen standen, neben Werken von Brahms und Hanns Eisler, auch die von Schönberg für a-capella-Chor bearbeiteten deutschen Volkslieder aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

Im März 1930 dirigierte Webern ein Konzert, das Heinz Tiessens „Vorspiel zu einem Revolutionsdrama“, Regers Requiem und Beethovens Eroica brachte. Chöre von Hanns Eisler und Mahlers Sechste Symphonie bildeten das Programm eines Konzerts, das am 14. Dezember 1930 im Großen Musikvereinsaal stattfand. Zu Beginn der Saison 1931/32 verwies die Zeit-

schrift „Kunst und Volk“ bei der Ankündigung des weiteren Programms der Arbeiter-Symphoniekonzerte auf die durch die wirtschaftliche Krise notwendig werdende Einschränkung. Das Programm dieser Spielzeit wurde auf drei Veranstaltungen reduziert. Dennoch wurde auch jetzt neuer Musik ein Platz eingeräumt. Das Bratschenkonzert von Darius Milhaud und Ernst Křenek's „Triumph der Empfindsamkeit“ gehörten zu diesen Novitäten. Die

politischen Ereignisse des Jahres 1934, die zur Beseitigung der demokratischen Verfassung, zum Verbot der sozialdemokratischen Organisation und damit auch zur Liquidierung der „Kunststelle“ führten, machten der Tätigkeit Webers ein Ende. Den politisch wohl uninteressierten Webern trafen diese Ereignisse mit einer Wucht, die zu seiner seelischen Isolierung sicherlich beitrug.

#### AUTOREN, QUELLEN, BEITRÄGE

#### BALLETTFESTIVAL

*Clive Barnes*, der Dance and Drama Critic der „New York Times“, schrieb seine Einführung für das City Center Joffrey Ballet auf Einladung der Wiener Festwochen. Der Autor ist Mitherausgeber der Zeitschrift „Dance and Dancers“.

*Gerhard Brunners* Diskussionsbeitrag zu einer Wiener Ballettdramaturgie ist die revidierte Fassung eines Artikels, der erstmals im Jahrbuch „Ballett 1968“ abgedruckt war. Der Autor ist Kritiker der „Kronenzeitung“.

*Selma Jeanne Cohen*, die Herausgeberin der Schriftenreihe „Dance perspectives“, ist eine der besten Kennerinnen des amerikanischen Modern Dance. Ihr Artikel über das Werk von Alwin Nikolais ist ein Originalbeitrag.

*Franz Endler*, Kritiker der Zeitung „Die Presse“, schrieb seine Anmerkungen über die Arbeit der Ballettensembles in der Volksoper und im Theater an der Wien speziell für diesen Almanach.

*Rüdiger Engerth*, der Wiener Kultur-Korrespondent der „Salzburger Nachrichten“, erinnert aus festlichem Anlaß an zahlreiche Wiener Ballerinen und Tänzer von gestern. Der Autor dankt Professor Riki Raab, Professor Toni Birkmeyer, Hofrat Direktor Ernst August Schneider und wirkl. Amtsrat Mayer für die Hilfe, die sie ihm bei den Vorarbeiten zuteil werden ließen.

*Klaus Geitel*, der Ballettkritiker der Zeitung „Die Welt“ und vielfache Buchautor, hat seine Einführung für das Ballett der Deutschen Oper Berlin auf Wunsch der Redaktion des Almanachs verfaßt.

*Hans Heinz Hahn's* Artikel über das Wiener Staatsopernballett ist ein Originalbeitrag. Der Autor ist Kritiker der Wiener „Arbeiter-Zeitung“.

*George Jackson* hat sich auf die Bitte der Redaktion hin die Mühe gemacht, einen historischen Beitrag über die Wiener Ballettklassik zu erarbeiten. Der Autor ist Mitarbeiter amerikanischer und europäischer Tanzzeitschriften.

Horst Koeglers Untersuchung über die Ursachen und Auswirkungen jener „Ballett-Explosion“, die sich in aller Welt begibt, nennt einige der Beweggründe für dieses Ballettfestival. Der Autor, dessen Aufsatz hier erstmals veröffentlicht wird, ist Ballettkritiker des „Express“ und der „Stuttgarter Zeitung“, Herausgeber der deutschen Ballettjährbücher und vielfacher Buchautor.

Vera Krasovskaja, die bekannte sowjetische Historikerin, hat ihre Einführung für das Leningrader Kirow-Ballett auf Einladung der Wiener Festwochen verfaßt. Die Autorin hat die russische Ballettliteratur durch bedeutende Publikationen bereichert.

John Percival, der Ballettkritiker der englischen Zeitung „The Times“ und Mitherausgeber der Zeitschrift „Dance and Dancers“, hat die Entwicklung des Nederlands Dans Theater von Anfang an sehr wohlwollend verfolgt. Es war naheliegend, ihn aus gegebenem Anlaß um seine Mitarbeit zu bitten.

Andrew Porter, der Musik- und Ballettkritiker der Zeitung „The Financial Times“, hat seine Studie über die Entwicklung des alten und des neuen Ballet Rambert auf Einladung der Redaktion des Almanachs geschrieben.

Vladimir Vašut, der neben seiner Arbeit am staatlichen Theaterinstitut in Prag die Zeit gefunden hat, sich als Librettist zahlreicher Ballette auszuzeichnen, schrieb seinen Beitrag über das Ballett der Bukarester Oper speziell für diesen Almanach.

#### 100 JAHRE WIENER STAATSOOPER

Franz Dingelstedts Prolog zur Eröffnung des Wiener Opernhauses findet sich im neunten Band der zwölfbändigen Gesamtausgabe der Werke Dingelstedts, die 1877 in Berlin erschien.

Karl Glossy veröffentlichte seine Studie über Richard Wagner und Franz Jauner in der Wiener Zeitung „Neue Freie Presse“ vom 2. Mai 1925. Der Aufsatz ist in Karl Glossys „Wiener Studien und Dokumente“ abgedruckt (Wien 1933).

Hans Gregor veröffentlichte seine Memoiren unter dem Titel „Die Welt der Oper – Die Oper der Welt“ (Berlin 1931).

Eduard Hanslicks Nachruf auf Johann Herbeck findet sich in einer Reihe von Aufsätzen über Musik und Musiker, die unter dem Titel „Suite“ erschienen ist (Wien und Teschen, ohne Jahreszahl).

Victor Junk skizzierte die Tätigkeit des Operndirektors Franz Schalk in dem von Lili Schalk veröffentlichten Band „Franz Schalk. Briefe und Betrachtungen“ (Wien-Leipzig 1935).

Götz Klaus Kende hat gemeinsam mit Willi Schuh Teile des Briefwechsels zwischen Richard Strauss und Clemens Krauss veröffentlicht (München 1963). Der hier publizierte Beitrag stützt sich auf die Arbeiten, die der Verfasser für sein „Clemens-Krauss-Archiv“ geleistet hat.

Clemens Krauss schrieb das Libretto zum musikalischen Bühnenwerk „Capriccio“, das Richard Strauss komponierte. Der Wortlaut des Textbuchs (Berlin 1942) weicht an einigen Stellen vom Wortlaut des Klavierauszugs und der Partitur ab. Dies gilt auch für den hier auszugswise wiedergegebenen Monolog des Theaterdirektors Laroche.

Herbert Schneibers Essay über die Wiener Staatsoper seit 1955 wurde für den vorliegenden Almanach verfaßt.

Richard Specht publizierte zur 50-Jahr-Feier des Opernhauses eine Schrift „Das Wiener Operntheater“ (Wien 1919), der ein Abschnitt, welcher Gustav Mahler betrifft, entnommen wurde. Der Titel „Statistik der Ehrfurcht“ stammt von der Redaktion des vorliegenden Almanachs.

Richard Strauss teilte seine Spielplanerwägungen am 22. Juni 1922 im „Neuen Wiener Journal“ unter dem Titel „Novitäten und Stars“ mit. In den „Betrachtungen und Erinnerungen“ von Strauss (herausgegeben von Willi Schuh, Zürich 1949) ist dieser Titel durch „Erwägungen zum Opernspielplan“ ersetzt.

Hermann Ullrich veröffentlichte im Jahre 1956 einen Sammelband „Fortschritt und Tradition“ (Zehn Jahre Musik in Wien 1945–1955), dem der Abschnitt über die Staatsoper im Theater an der Wien entnommen wurde.

Felix Weingartner hat über seine Tätigkeit an der Wiener Oper im zweiten Band seiner „Lebenserinnerungen“ (Zürich 1929) berichtet.

Alexander Witeschnik, der 1955 die musikalischen Sparten der großen Internationalen Theaterausstellung im Wiener Künstlerhaus betreute, wurde mit der Gesamtleitung der Jubiläumsausstellung der Wiener Staatsoper betraut, über die er in seinem Beitrag berichtet.

#### WIENER SCHULE

Alban Berg verfaßte 1919 den Text für den Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen, der in Willi Reichs Berg-Biographie abgedruckt ist.

Kurt Blaukopf hat das Verhältnis der Musik und Theorie Schönbergs zur Harmonik Skrjabin und zur Tonalitätstheorie Yassers in seiner „Musiksoziologie“ (Wien 1950) behandelt. Der für diesen Almanach verfaßte Beitrag berücksichtigt die seither bekanntgewordene Korrespondenz Schönbergs mit Yasser.

Linde Dietz ging dem Wirken Anton Weberns als Leiter der Arbeiter-Symphoniekonzerte und Dirigent von Arbeiterchören nach. Sie schrieb ihren Aufsatz für diesen Almanach.

Dominik Hartmann arbeitet zur Zeit an einer Studie über den Wiener „Verein für musikalische Privataufführungen“ und die Wiener Zeitschrift „Musikblätter des Anbruch“. Der hier veröffentlichte Text ist ein Teil dieser Untersuchung.

#### FOTONACHWEIS

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek  
Bühnenbild zu „Ariadne auf Naxos“ und „Don Giovanni“

Ilse Buhs, Berlin  
Szenenbild aus dem Ballett „The Invitation“

Anthony Crikmay, London  
Szenenbild aus den Balletten „Impressions“, „Pierrot Lunaire“ and „Ricerere“

Dolivoa, Wien  
Szenenbild aus dem Ballett „Der junge Mann muß heiraten“

Fayer, Wien  
Szenenbilder aus den Balletten „Der Dreispitz“ und „Estro arguto“

James Howell, New York  
Szenenbilder aus „The Clowns“ und „Moves“

Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien  
Rudolf von Alt, Staatsoper

Brynn Manley  
Szenenbild aus „Tent“

Herbert Migdoll  
Szenenbild aus „The Clowns“ (letzte Seite)

Werner Neumeister, München  
Szenenbilder des Kirow-Balletts

Pressestelle der Stadt Wien – Bilderdienst  
Leon Epp

Foto Ritter, Wien  
Bühnenbild zu „Elektra“

Alois Sedlacek, Wien  
Theater an der Wien, Papagenotor

Ullis Photo  
Zerstörte Staatsoper

Waditangow-Theater, Moskau  
Ruben Simonow

*Wiener Festwochen 1969  
Programmübersicht*

*Über sämtliche Veranstaltungen der Wiener Festwochen  
1969 informiert in kalendarischer Übersicht das von der  
Direktion der Wiener Festwochen herausgegebene Pro-  
grammheft*

Feierliche Eröffnung	115
Ballettfestival im Theater an der Wien	115
Andere Ballettveranstaltungen	120
100 Jahre Wiener Staatsoper	121
Die Wiener Schule, Zyklus der Wiener Konzertthausgesellschaft	124
Andere Konzertveranstaltungen	126
Theater	130
Musik in der Kirche	133
Veranstaltungen in den Wiener Gemeindebezirken	136
Veranstaltungen in der Umgebung von Wien	139
Besondere Veranstaltungen	140
Ausstellungen und Galerien	142
Die Künstler der Konzerte	145
Adressenverzeichnis der Veranstaltungen	147

**Zeichenerklärung:**

\*) Beginnzeiten Staatsoper, Burgtheater und Akademie-  
theater siehe Tagespresse

**FEIERLICHE ERÖFFNUNG AUF DEM RATHAUSPLATZ**

(bei Schlechtwetter im Festsaal des Rathauses)

**SAMSTAG, 24. MAI, 20.30**

Armin Kaufmann / Festwochenfanfare  
Bundeshymne

Carl Maria von Weber / „Aufforderung zum Tanz“  
(Instrumentation Hector Berlioz)

Begrüßung: Stadtrat Gertrude Sandner

Johann Strauß / Czardas aus der komischen Oper „Ritter  
Pásmán“ op. 441 (getanzt vom Ballett der Staatsoper)

Ansprache: Bürgermeister Bruno Marek

Paul Kont / Musik aus „Traumleben“ (Uraufführung  
der Neufassung)

Ansprache: Bundesminister für Unterricht Dr. Theodor  
Piffl-Perčević

Franz Schubert / Ballettmusik aus dem Schauspiel  
„Rosamunde“ op. 26

Eröffnung: Bundespräsident Franz Jonas

Johann Strauß / Walzer „An der schönen blauen  
Donau“ (getanzt vom Ballett der Wiener Staatsoper)

Choreographie Professor Willy Fränzl  
Ballett der Wiener Staatsoper

Wiener Symphoniker  
Dirigent Max Heider

21.30: Festbeleuchtung des Rathauses. Hier und auf elf  
anderen Plätzen der Inneren Stadt beginnen bei Schön-  
wetter zur selben Zeit frei zugängliche Konzerte

**BALLETTFESTIVAL IM THEATER AN DER WIEN**

**MONTAG, 26. MAI**

*Premiere, 19.30*

Wiener Staatsopernballett

„Divertimento Nr. 15“

Choreographie George Balanchine / Musik Wolfgang  
Amadeus Mozart / Kostüme Barbara Karinska / Einstu-  
dierung Francia Russell

„Pillar of Fire“

Choreographie Antony Tudor / Musik Arnold Schön-  
berg / Ausstattung Hugh Laing

„Don Juan“

Choreographie Richard Adama / Musik Christoph Willi-  
bald Gluck / Ausstattung Veniero Colasanti und John  
Moore

Musikalische Leitung Peter Lacovich  
Wiener Symphoniker

Gemeinsame Veranstaltung der Wiener Festwochen und  
der Staatsoper Wien

**DIENSTAG, 27. MAI**

*Ballett des Theaters an der Wien, 19.30*

„Der junge Mann muß heiraten“

Choreographie Flemming Flindt / Musik Per Nørgaard  
Ausstattung Jacques Noël / Einstudierung Lizzi Rode  
Titelrolle Flemming Flindt a. G.

„Der Golem“

Choreographie Alois Mitterhuber / Musik Francis Burt /  
Ausstattung Ernst Fuchs

„Souvenirs“

Choreographie Todd Bolender / Musik Samuel Barber /  
Ausstattung Rouben Ter-Arutunian  
Musikalische Leitung Rudolf Bibl  
Orchester des Theaters an der Wien

**MITTWOCH, 28. MAI**

*Niederlands Dans Theater, Den Haag, 19.30*

„Metaforen“

Choreographie Hans van Manen / Musik Daniel Lesur /  
Ausstattung Jan van der Wal / Klavier Eddie van Dijken

## „Essay in der Stille“

Choreographie Hans van Manen / Ausstattung Nicolaas Wijnberg

## „Screenplay“

Choreographie Job Sander / Musik Charles Mingus / Kostüme John Law

## „Mythical hunters“

Choreographie Glen Tetley / Musik Ödön Partos / Kostüme Anthony Binstead  
Musikalische Leitung Zoltán Szilassy  
Postas-Symphonie-Orchester Budapest

## DONNERSTAG, 29. MAI

*Nederlands Dans Theater, Den Haag, 19.30*

## „Recital für Cello und acht Tänzer“

Choreographie Benjamin Harkavy / Musik Johann Sebastian Bach / Ausstattung Daniel Karman / Anner Bijlsma, Cello

## „Impressionen“

Choreographie Job Sanders / Musik Günther Schuller / Ausstattung Joop Stokvis

Herta Singer

### Wien, Stadt der Musik

Die Geschichte Wiens als Musikstadt von der Barockoper Kaiser Leopolds I. bis heute. Zweieinhalb Jahrhunderte hat sich Wien als Musikmetropole behauptet, als Heim und Wirkungsstätte der größten Komponisten und als Stätte erlesener Konzertkultur. Die mit besonderer Sorgfalt ausgewählten Bildseiten und der auf fundierter Forschung beruhende Text geben dem Leser ein eindrucksvolles Bild der Musikgeschichte Wiens.

148 Seiten, davon 60 Seiten Bilder, Balacronbindung, 8. S 96.-, DM 14.80. sfr 16.-, \$ 4.-.

## „Fünf Skizzen“

Choreographie Hans van Manen / Musik Paul Hindemith / Ausstattung Jan van der Wal

## „Die anatomische Vorlesung des Dr. Tulp“

Choreographie Glen Tetley / Musik Marcel Landowski / Ausstattung Nicolaas Wijnberg  
Musikalische Leitung Zoltán Szilassy  
Postas-Symphonie-Orchester Budapest

## FREITAG, 30. MAI

Programm wie am 28. Mai

## SAMSTAG, 31. MAI

*The Dance Theatre of Alwin Nikolais, New York, 19.30*

## „Noumenom“ aus „Masks, Props and Mobiles“

## „Mantis“ aus „Imago“

## „Kites“ aus „Imago“

## „Tent“

## „Tower“ aus „Vaudeville of the Elements“

Choreographie, Musik und Bühnenbild Alwin Nikolais

## – Kostüme Frank Garcia

## SONNTAG, 1. JUNI

Programm wie am 31. Mai

## MONTAG, 2. JUNI

*Wiener Staatsopernballett, 19.30*

Programm wie am 26. Mai

## DIENSTAG, 3. JUNI

*Ballett des Staatlichen Akademischen Opern- und Ballett-Theaters S. M. Kirow, Leningrad, 19.30*

## „Dornröschen“

Choreographie M. I. Petipa, K. M. Sergejew / Musik Peter Iljitsch Tschairowsky / Ausstattung S. B. Wirsaladse

Musikalische Leitung W. A. Fedotow

Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

## MITTWOCH, 4. JUNI

*Ballett des Staatlichen Akademischen Opern- und Ballett-Theaters S. M. Kirow, Leningrad, 19.30*

## „Raymonda“

Choreographie M. I. Petipa, K. M. Sergejew / Musik Alexander Glasunow / Ausstattung J. W. Sewastjanow  
Musikalische Leitung W. G. Schirokow  
Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

## DONNERSTAG, 5. JUNI

14.00

Programm wie am 3. Juni

20.00

Programm wie am 4. Juni

## FREITAG, 6. JUNI

*Ballett des Staatlichen Akademischen Opern- und Ballett-Theaters S. M. Kirow, Leningrad, 19.30*

Galaabend

## „Leningrader Symphonie“

Choreographie I. D. Belsky / Musik Dimitri Schostakowitsch

## „Die Bajadere“ (4. Akt)

Choreographie M. I. Petipa / Musik Ludwig Minkus

## „Divertissement“

## Fragment aus „Gajaneh“

## Pas de deux aus „Giselle“

## Pas de deux aus „Esmeralda“

## Pas de deux aus „Flamme von Paris“

## Grand pas aus „Der Nußknacker“

## Fragment aus „Taras Bulba“

Dirigenten W. G. Schirokow und W. A. Fedotow  
Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

## SAMSTAG, 7. JUNI

Programm wie am 6. Juni

## SONNTAG, 8. JUNI

*Wiener Staatsopernballett, 19.30*

Programm wie am 26. Mai

## MONTAG, 9. JUNI

*Ballet Rambert, London, 19.30*

## „Hazard“

Choreographie Norman Morrice / Musik Leonard

Salzedo / Ausstattung Nadine Baylis

## „Pierrot Lunaire“

Choreographie Glen Tetley / Musik Arnold Schönberg / Ausstattung Rouben Ter-Arutunian

## Offizielle Kartenverkaufsstelle der Wiener Festwochen:

Österreichisches Verkehrsbüro

1010 WIEN I, FRIEDRICHSTRASSE 7 ✱ TELEPHON 57 96 57  
HOTELZIMMERVERMITTLUNG  
STADTRUNDFAHRTEN PKW-VERMIETUNG

„Dark elegies“

Choreographie Antony Tudor / Musik Gustav Mahler / Ausstattung Nadia Benois

Musiakalische Leitung Leonard Salzedo  
Rundfunk-Symphonie-Orchester Bratislava

DIENSTAG, 10. JUNI

Ballet Rambert, London, 1930

„George Frederic“

Choreographie Christopher Bruce / Musik Georg Friedrich Händel / Ausstattung John Napier

„Judgment of Paris“

Choreographie Antony Tudor / Musik Kurt Weill / Ausstattung Hugh Laing / Klavier Anthony Hymas

„Pierrot Lunaire“

Choreographie Glen Tetley / Musik Arnold Schönberg / Ausstattung Rouben Ter-Arutunian

„Pastorale Variée“

Choreographie Norman Morrice / Musik Paul Ben-Haim / Ausstattung Nadine Baylis

Dirigent Leonard Salzedo  
Rundfunk-Symphonie-Orchester Bratislava

MITTWOCH, 11. JUNI

Wiener Staatsopernballett, 1930

Programm wie am 26. Mai

MUSIK  
AUS  
WIEN

BESUCHEN SIE

**HUGO STELZHAMMER**  
DAS FÜHRENDE HAUS GUTER MUSIKINSTRUMENTE  
WIEN 14, LINZER STR. 24-26 • TELEFON 92 23 23  
WIR INFORMIEREN SIE GERNE

DONNERSTAG, 12. JUNI

Ballett der Deutschen Oper Berlin, 1930

„Scenes de Ballet“

Choreographie Frederick Ashton / Musik Igor Strawinsky

„The invitation“

Choreographie Kenneth MacMillan / Musik Matyas Seiber / Ausstattung Nicholas Georgiadis

„Kain und Abel“

Choreographie Kenneth MacMillan / Musik Andrzej Panufnik / Ausstattung Barry Kay

Musikalische Leitung Ashley Laurence  
Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

FREITAG, 13. JUNI

Ballett der Deutschen Oper Berlin, 1930

„Concerto“

Choreographie Kenneth MacMillan / Musik Dimitri Schostakowitsch / Kostüme Jürgen Rose

„Las Hermanas“

Choreographie Kenneth MacMillan / Musik Frank Martin / Ausstattung Nicholas Georgiadis

„Gala Performance“

Choreographie Antony Tudor / Musik Serge Prokofieff / Kostüme nach Entwürfen von Stevenson

Musikalische Leitung Ashley Laurence  
Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

SAMSTAG, 14. JUNI

Programm wie am 12. Juni

SONNTAG, 15. JUNI

Ballett der Rumänischen Oper Bukarest, 1930

„Les Arcades“

Choreographie Oleg Danovschi / Musik Aurel Stroe / Ausstattung Ion Clapan

„Quartett“

Choreographie Oleg Danovschi / Musik Alban Berg / Ausstattung Ion Clapan und Oleg Danovschi

„Nächtliche Szenen“

Choreographie Oleg Danovschi / Musik Anatol Vieru / Ausstattung Ion Clapan und Oleg Danovschi

„Die Wand“

Choreographie Oleg Danovschi / Musik Henry Dutilleul / Ausstattung Ion Clapan und Oleg Danovschi

„Huldigung für Enescu“

Choreographie Oleg Danovschi / Musik Theodor Grigoriu / Ausstattung Ion Clapan und Oleg Danovschi

„Symphonische Metamorphosen“

Choreographie Oleg Danovschi / Musik Paul Hindemith / Ausstattung Ion Clapan und Oleg Danovschi

Musikalische Leitung Cornel Trăilescu

Der Kammerchor „Madrigal“ des Bukarester Konservatoriums „Ciprian Porumbescu“, Leitung Marin Constantin / Bukarester Streichquartett / Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

MONTAG, 16. JUNI

Programm wie am 15. Juni

DIENSTAG, 17. JUNI

Das Theater an der Wien bleibt wegen Probenarbeit geschlossen

MITTWOCH, 18. JUNI

City Center Joffrey Ballet, New York, 1930

„Viva Vivaldi!“

Choreographie Gerald Arpino / Musik Antonio Vivaldi / Beleuchtung Thomas Skelton

„Sea Shadow“

Choreographie Gerald Arpino / Musik Michael Colgrass / Bühnenbild Ming Cho Lee

„Pas des Déesses“

Choreographie Robert Joffrey / Musik John Field

„Astarte“

Choreographie Robert Joffrey / Musik Crome Syrcus / Bühnenbild und Beleuchtung Thomas Skelton / Kostüme Hugh Sherrer / Filmregisseur Gardner Compton

Musikalische Leitung Seymour Lipkin  
Wiener Symphoniker

DONNERSTAG, 19. JUNI

City Center Joffrey Ballet, New York, 1930

„Moves“

Choreographie Jerome Robbins / Beleuchtung Thomas Skelton

Festspiel  
und Messestadt  
Wien

Der Slogan „Wien hat immer Saison“ entspricht den Tatsachen. Das ganze Jahr über wechseln wirtschaftliche, wissenschaftliche, kulturelle und sportliche Veranstaltungen einander ab; sie bringen Besucher aus aller Herren Ländern in die Stadt, die hohe Wertschätzung und großes Ansehen in der ganzen Welt genießt.

Bald 50 Jahre wird hier auch, zweimal jährlich, die Wiener Internationale Messe abgehalten. Aussteller aus über 30 Ländern und Einkäufer aus mehr als sechzig Staaten kommen dann nach Wien, um sich im Messepalast und im Messegelände über Angebot und Nachfrage, über modische und technische Entwicklungen zu informieren, um Auskünfte über Preise und Lieferbedingungen einzuholen. Käufe werden getätigt, Dispositionen getroffen, neue Kontakte angeknüpft: die Wiener Messe wird so zu einem Weltmarkt. Industrie, Gewerbe, Handel und Dienstleistungsbetriebe werden durch jede Messeveranstaltung mit neuen Aufträgen versorgt, die der Wirtschaft neue Impulse geben.

Die Funktion der universellen Mustermesse, als die sich die Wiener Internationale Messe längst eingeführt hat und die den Charakter unserer Messe bestimmt, wird auch in Zukunft unbestritten sein.



„Olympics“

Choreographie Gerald Arpino / Musik Toshiro Mayuzumi / Bühnenbild Ming Cho Lee

„Incubus“

Choreographie Gerald Arpino / Musik Anton Webern / Kostüme Lewis Brown

„The Clowns“

Choreographie Gerald Arpino / Musik Hershy Kay / Kostüme Edith Lutyens Bel Geddes / Beleuchtung Thomas Skelton

Musikalische Leitung Seymour Lipkin  
Wiener Symphoniker

FREITAG, 20. JUNI

Programm wie am 18. Juni

SAMSTAG, 21. JUNI

City Center Joffrey Ballet, New York, 15.00

Programm wie am 19. Juni

City Center Joffrey Ballet, New York, 20.00

„Cakewalk“

Choreographie Ruthanna Boris / Musik Hershy Kay nach Louis Moreau Gottschalk / Bühnenbild William Pitkin / Kostüme Robert Drew

ANDERE BALLETTVERANSTALTUNGEN

SAMSTAG, 31. MAI

Staatsoper, \*)

Ballettabend

Ravel „Daphnis und Chloë“

Strawinsky „Le Sacre du Printemps“

DIENSTAG, 10. JUNI

Zentralsparkasse, Hauptanstalt, Kassenhalle, 22.00  
Ballett-Workshop

„Secret Places“

Choreographie Gerald Arpino / Musik Wolfgang Amadeus Mozart / Bühnenbild Ming Cho Lee / Beleuchtung Thomas Skelton

„Pas des Déesses“

Choreographie Robert Joffrey / Musik John Field

„Astarte“

Choreographie Robert Joffrey / Musik Crome Syrcus / Bühnenbild und Beleuchtung Thomas Skelton / Kostüme Hugh Sherrer / Filmregisseur Gardner Compton

Musikalische Leitung Seymour Lipkin  
Wiener Symphoniker

SONNTAG, 22. JUNI

Balet Praha, 15.00

„Serenade“

Choreographie Pavel Smok / Musik Josef Suk

„Intime Briefe“

Choreographie Pavel Smok / Musik Leoš Janáček / Ausstattung Miroslav Walter

„Ein wenig schwarze ‚Collage‘“

Choreographie Pavel Smok / Musik Pavel Smok / Ausstattung Pavel Smok

Wiener Staatsopernballett, 20.00

Programm wie am 26. Mai

Wiener Jeunesse-Ballett

Choreographie Herbert Nitsch / Musik Paul Hindemith.  
Irmfried Radauer und Martin Bjelik

DIENSTAG, 17. JUNI

Völkoper, 19.00

Ballettabend

Strawinsky „Der Feuervogel“

Gershwin „Concerto in F“

Rossini-Respighi „Der Zauberladen“

100 JAHRE WIENER STAATSOPER \*)

SONNTAG, 25. MAI

11.00

Festkonzert zum hundertjährigen Bestand der Wiener Staatsoper

Ludwig van Beethoven „Missa solemnis“

Dirigent Leonard Bernstein

Wiener Philharmoniker

Solisten: Janowitz, Ludwig, Kmentt, Berry

19.30

Ludwig van Beethoven „Fidelio“

Dirigent Karl Böhm

Rysanek, Rysanek, Schöffler, Thomas, Adam, Kreppel,

Didie, Terkal, Pantscheff

MONTAG, 26. MAI

W. A. Mozart „Don Giovanni“

Dirigent Josef Krips

Coertse, Lipp, Sciutti, Wächter, Ridderbusch, Kunz,

Schreier, Holecak

DIENSTAG, 27. MAI

Richard Strauss „Ariadne auf Naxos“

Dirigent Heinz Wallberg

Seefried, Watson, Grist, Popp, Lilowa, Mechera, Christian,

Wiener, Thomas, Pröglhöf, Dickie, Frese, Pantscheff,

Paskalis, Dickie, Equiluz, Lackner

MITTWOCH, 28. MAI

W. A. Mozart „Die Hochzeit des Figaro“

Dirigent Josef Krips

Güden, Sciutti, Jahn, Rössel, De Groot, Kerns, Kunz,

Didie, Zednik, Jungwirth, Pernerstorfer.

DONNERSTAG, 29. MAI

Gottfried von Einem „Dantons Tod“

Dirigent Josef Krips

Hermann, Della Casa, Dutoit, Höngen, Wächter, Blan-

kenship, Equiluz, Stolze, Franc, Nienstedt, Klein, Zednik,

Terkal, Pantscheff

FREITAG, 30. MAI

Giuseppe Verdi „Ein Maskenball“

Dirigent Silvio Varviso

Rysanek, Cvejic, Grist, Cossuta, Paskalis, Franc, Guthrie, Pröglhöf, Majkut, Equiluz

SAMSTAG, 31. MAI

Ballettabend

Maurice Ravel „Daphnis und Chloë“

Igor Strawinsky „Le Sacre du Printemps“

Dirigent Silvio Varviso

SONNTAG, 1. JUNI

Giacomo Puccini „Turandot“

Dirigent Berislav Klobucar

Janku a. G., Güden, Klein, Franc, Spiess, Bunger, Pas-

kalis, Zednik, Dickie

MONTAG, 2. JUNI

Giuseppe Verdi „Simone Boccanegra“

Dirigent Josef Krips

Janowitz, Sjöstedt, Wächter, Cossuta, Ghiaurov, Bunger,

Jungwirth, Guggia



DAS HAUS **Lanz**

Gründer und Schöpfer der österreichischen Trachtenmoden empfiehlt sich für Ihren Bedarf an LODEN- UND WILDLEDERBEKLEIDUNG, LEDERHOSEN, DIRNDL, WALKJANKER und vieles andere mehr für Damen, Herren und Kinder in der sprichwörtlich

bekanntem **Lanz**-QUALITÄT

Wien I, Kärntnerstraße 10  
Salzburg, Schwarzstraße 4, Imbergstraße 5  
Innsbruck, Wilhelm-Greil-Straße 15  
St. Gilgen am Wolfgangsee, Kirchenplatz 1

## DIENSTAG, 3. JUNI

Richard Strauss „Der Rosenkavalier“  
Dirigent Josef Krips  
Ludwig, Jones, Popp, Loose, Lilowa, Dutoit, Berry,  
Kerns, Dickie, Pröglhöf, Friedrich, Pantscheff, Blanken-  
ship, Lackner, Equiluz, Terkal

## MITTWOCH, 4. JUNI

Richard Wagner „Tristan und Isolde“  
Dirigent Karl Böhm  
Nilsson, Hesse, Thomas, Kreppel, Wiener, Dermota,  
Klein, Bunger, Pröglhöf

## DONNERSTAG, 5. JUNI

Richard Strauss „Salomé“  
Dirigent Berislav Klobucar  
Silja, Resnik, Lilowa, Maikl, Stolze, Nienstedt, Blanken-  
ship, Guggia, Zednik, Equiluz, Terkal, Lackner, Kreppel,  
Braun, Franc, Pantscheff, Christian

## FREITAG, 6. JUNI

Giuseppe Verdi „Don Carlos“  
Dirigent Silvio Varviso  
Jones, Ludwig, De Groote, Rysanek, Ghiaurov, Spiess,  
Hotter, Franc, Wächter, Aichberger, Pantscheff, Pröglhöf,  
Schweiger, Christian, Bunger

## SAMSTAG, 7. JUNI

Giuseppe Verdi „Die Macht des Schicksals“  
Dirigent Berislav Klobucar  
Scheyrer, Hermann, Yachmi, Guthrie, Cossutta, Sereni,  
Siepi, Dösch, Pröglhöf, Zednik, Lackner

## SONNTAG, 8. JUNI

Richard Strauss „Elektra“  
Dirigent Karl Böhm  
Resnik, Nilsson, Rysanek, Hellwig, Little, Yachmi, Jahn,  
Loose, Rysanek, Windgassen, Adam, Guthrie, Terkal,  
Pantscheff

## MONTAG, 9. JUNI

Richard Strauss „Arabella“  
Dirigent Berislav Klobucar

Della Casa, Rothenberger, Goltz, Höngen, Coertse,  
Wächter, Czerwenka, Dallapozza, Uhl, Bunger, Ladner

## DIENSTAG, 10. JUNI

Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“  
Vorabend „Das Rheingold“  
Dirigent Horst Stein  
Hoffman, Scheyrer, Resnik, Rysanek, Yachmi, Little,  
Adam, Thomas, Stolze, Nienstedt, Cossutta, Kreppel,  
Frick, Kelemen a. G.

## MITTWOCH, 11. JUNI

W. A. Mozart „Così fan tutte“  
Dirigent Josef Krips  
Janowitz, Ludwig, Miljakovic, Dallapozza, Berry,  
Wächter

## DONNERSTAG, 12. JUNI

Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“  
1. Tag „Die Walküre“  
Dirigent Horst Stein  
Nilsson, Rysanek, Hoffman, Rysanek, Zadek, Hellwig,  
Yachmi, Little, Lilowa, Hermann, Rössel, Maikl, Dutoit,  
Thomas, Adam, Frick

## FREITAG, 13. JUNI

Charles Gounod „Margarethe“  
Dirigent Josef Krips  
Güden, Rössel, Miljakovic, Gedda a. G., Siepi, Sereni,  
Christian

## SAMSTAG, 14. JUNI

Alban Berg „Wozzeck“  
Dirigent Heinrich Hollreiser  
Ludwig, Jahn, Berry, Stolze, Dösch, Uhl, Dickie, Bunger,  
Frese, Zednik

## SONNTAG, 15. JUNI

Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“  
2. Tag „Siegfried“  
Dirigent Horst Stein  
Nilsson, Lilowa, Grist, Thomas, Adam, Stolze, Kelemen  
a. G., Frick

## MONTAG, 16. JUNI

W. A. Mozart „Die Zauberflöte“  
Dirigent Josef Krips  
Auger, Lipp, Janowitz, Jahn, Rössel, Holm, Kreppel,  
Dermota, Kunz, Wächter, Unger, Zednik, Lackner, Elger,  
Christian, Beirer, Franc (Kein Kartenverkauf)

## DIENSTAG, 17. JUNI

Leoš Janáček „Jenufa“  
Dirigent Reinhard Schwarz  
Höngen, Hoffmann, Jurinac, Hellwig, Maikl, Felber-  
mayer, Miljakovic, Sjöstedt, Medera, Kmentt, Cox,  
Braun, Guthrie

## MITTWOCH, 18. JUNI

Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“  
3. Tag „Götterdämmerung“  
Dirigent Horst Stein  
Nilsson, Janowitz, Ludwig, Little, Jahn, Schreyer,  
Rysanek, Yachmi, Lilowa, Beirer, Frick, Wiener,  
Kelemen a. G.

## DONNERSTAG, 19. JUNI

W. A. Mozart „Die Entführung aus dem Serail“  
Dirigent Josef Krips  
Rothenberger, Grist, Christian, Schreier, Unger, Czer-  
wenka

## FREITAG, 20. JUNI

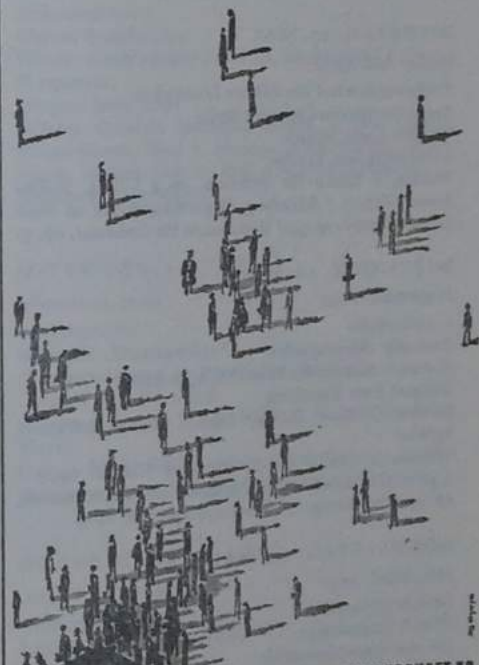
Alban Berg „Lulu“  
Dirigent Heinrich Hollreiser  
Silja, Mödl, Yachmi, Konetzni, Kmentt, Blankenship,  
Gutstein, Nienstedt, Czerwenka, Guggia, Hotter, Jung-  
wirth, Schweiger

## SAMSTAG, 21. JUNI

Giuseppe Verdi „Falstaff“  
Dirigent Argeo Quadri  
Lipp, Resnik, Jahn, Pilou, Evans a. G., Wächter, Oncina,  
Zednik, Guggia, Kunz

## SONNTAG, 22. JUNI

Giacomo Puccini „La Bohème“  
Dirigent Silvio Varviso  
Güden, Rothenberger, Artagall, Holecek, Sereni, Siepi,  
Klein, Frese, Equiluz



**BAWAG** BANK FÜR ARBEIT UND WIRTSCHAFT AG

**ZENTRALE:**  
Wien 1, Seitzergasse 2-4, Tel. 63 67 81

**Zweigstellen:**  
Wien 1, Fleischmarkt 1, Tel. 63 91 07,  
Wien 1, Schottenring 13, Tel. 24 05 07,  
Wien 1, Pilgramgasse 17, Tel. 56 31 02,  
Wien 10, Favoritenstraße 132, Tel. 64 13 36

**Filialen:**  
Bregenz, Bahnhofstraße 17, Tel. 23 243,  
Graz, Annenstraße 24, Tel. 71 505  
Innsbruck, Südtiroler Platz 14-16, Tel. 201 71,  
Klagenfurt, Bahnhofstraße 44, Tel. 8 48 22,  
Linz, Coulinstraße 32, Tel. 56 121,  
Salzburg, Auerpergstraße 13, Tel. 76 489,  
St. Pölten, Linzer Straße 34, Tel. 75 18,  
Wiener Neustadt, Wiener Straße 22, Tel. 37 48

**Kreditverband:**  
Wien 1, Grillparzerstraße 14, Tel. 42 51 67

## DIE WIENER SCHULE (SCHÖNBERG — BERG — WEBERN)

Zyklus der Wiener Konzerthausgesellschaft

## DIENSTAG, 27. MAI

Großer Saal, 19.30

Eröffnungskonzert der Wiener Festwochen

Radio-Symphonie-Orchester Berlin

Dirigent Lorin Maazel

Solist Josef Suk, Violine

Webern, 6 Stücke für Orchester, op. 6 / Berg, Violinkonzert (1935) / Schönberg, Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene, op. 34 / Variationen für Orchester, op. 31

## MITTWOCH, 28. MAI

Mozartsaal, 22.00

1. Nachtstudio

Ensemble „Kontrapunkte“

(Kammerorchester der Wiener Symphoniker)

Dirigent Peter Keuschnig

Solisten Dorothy Dorow, Sopran, Frank Hoffmann, Sprecher

Webern, 4 Stücke für Violine und Klavier, op. 7 / 5 geistliche Lieder, op. 15 / Konzert für 9 Instrumente, op. 24 / Schönberg, 1. Kammer-symphonie, op. 9

## DONNERSTAG, 29. MAI

Mozartsaal, 19.30

Schönbergkonzert

Wiener Kammerchor

Ein Instrumentalensemble

Dirigent Hermann Furthmöser

Solisten Dorothy Dorow, Sopran, Eberhard Kummer, Sprecher

„Ode an Napoleon“, op. 41 / 8 Lieder, op. 6 / „Herzgewächse“, op. 20 / „Drei Satiren“, op. 28 / „Friede auf Erden“, op. 13 / „Dreimal tausend Jahre“, op. 50 a / „Psalm 130: De profundis“, op. 50 b

## FREITAG, 30. MAI

Großer Saal, 19.30

Orchesterkonzert

Wiener Symphoniker

Männerchor des Österreichischen Rundfunks

Dirigent Claudio Abbado

Solisten Halina Lukomska, Sopran, Hans Christian, Sprecher

Webern, 5 Stücke für Orchester, op. 10 / Berg, Lulu-Suite für Sopran und Orchester / 5 Orchesterlieder, op. 4 / Schönberg, Ein Überlebender aus Warschau, op. 46

## SONNTAG, 1. JUNI

Großer Saal, 11.00

Orchesterkonzert

Wiener Philharmoniker

Dirigent Dr. Karl Böhm

Solistin Margaret Price, Sopran

Webern, Passacaglia, d-moll, op. 1 / Berg, Konzertarie „Der Wein“ / Schönberg, Pelleas und Melisande, op. 5

## MONTAG, 2. JUNI

Schubertsaal, 19.30

Liederabend

Sophia van Santé, Mezzo-Sopran, Mainard Kraak, Bariton, Irwin Gage, Klavier

Berg, 2 Lieder / 4 Lieder, op. 2 / Webern, 5 Lieder, op. 3 / 4 Lieder, op. 12 / Schönberg, 3 Lieder, op. 48 / „Buch der hängenden Gärten“, op. 15

## DIENSTAG, 3. JUNI

Großer Saal, 19.30

Orchesterkonzert

Wiener Symphoniker

Wiener Kammerchor

Dirigent Bruno Maderna

Solisten Dorothy Dorow, Sopran, Mainard Kraak, Baß,

Zvi Zeitlin, Violine

Schönberg, „Verklärte Nacht“ für Streichorchester, op. 4 / Webern, „Entflieht auf leichten Kähnen“, op. 2 / 2. Kantate, op. 31 / Schönberg, Violinkonzert, op. 36

## MITTWOCH, 4. JUNI

Mozartsaal, 22.00

2. Nachtstudio

Ensemble „Kontrapunkte“

(Kammerorchester der Wiener Symphoniker)

Dirigent Peter Keuschnig

Solisten Dorothy Dorow, Sopran, Frank Hoffmann, Sprecher, Georg Sumpig, Violine, Rainer Keuschnig, Klavier

Webern, Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier, op. 22 / 3 kleine Stücke für Violoncello und Klavier, op. 11 / 6 Trakt-Lieder, op. 14 / Berg, Kammerkonzert für Geige und Klavier mit 13 Bläsern

## DONNERSTAG, 5. JUNI

Schubertsaal, 19.30

1. Kammermusikabend

LaSalle-Quartett

Berg, Streichquartett, op. 3 / Webern, 6 Bagatellen für Streichquartett, op. 9 / Schönberg, 1. Streichquartett, d-moll, op. 7

## FREITAG, 6. JUNI

Großer Saal, 19.30

Wiener Symphoniker

Wiener Kammerchor

Dirigent Bruno Maderna

Solisten Dorothy Dorow, Sopran, Sophia van Santé, Mezzo-Sopran, Claude Helffer, Klavier

Schönberg, Klavierkonzert, op. 42 / 4 Orchesterlieder, op. 22 / Webern, Kantate „Das Augenlicht“, op. 26 / 1. Kantate, op. 29 / Berg, 3 Bruchstücke für Gesang und Orchester aus „Wozzeck“

## SONNTAG, 8. JUNI

Schubertsaal, 19.30

Schönberg-Abend

Otto M. Zykan, Klavier

3 Klavierstücke, op. 11 / 6 Klavierstücke, op. 19 / 5 Klavierstücke, op. 33 b / Klavierstück, op. 33 a / Suite, op. 25

## MONTAG, 9. JUNI

Schubertsaal, 19.30

2. Kammermusikabend

LaSalle-Quartett

Solistin Margaret Price, Sopran

Webern, Streichquartett (1905) / 5 Sätze für Streichquartett, op. 5 / Schönberg, 2. Streichquartett fis-moll, mit Gesang, op. 10

## DIENSTAG, 10. JUNI

Großer Saal, 19.30

Orchesterkonzert

Wiener Symphoniker

Wiener Singakademie / Wiener Schubertbund / Chorus Viennensis

Dirigent Josef Krips

Solisten Gundula Janowitz, Sopran, Christa Ludwig,

Mezzo-Sopran, Karl J. Hering, Tenor, Murray Dickie,

Tenor, Herbert Ladkner, Baß, Eva Pilz, Sprecherin

Schönberg, „Gurrelieder“

## MITTWOCH, 11. JUNI

Mozartsaal, 22.00

3. Nachtstudio

Ensemble „Kontrapunkte“

(Kammerorchester der Wiener Symphoniker)

Dirigent Peter Keuschnig

Solisten Mainard Kraak, Bariton, Rainer Keuschnig, Klavier

Berg, 4 Stücke für Klarinette und Klavier, op. 5 / Klavier-sonate, op. 1 / Schönberg, Serenade, op. 24

## DONNERSTAG, 12. JUNI

Großer Saal, 19.30

Orchesterkonzert

London Symphony Orchestra

Dirigent Pierre Boulez

Schönberg, 5 Orchesterstücke, op. 16 / Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene, op. 34 / Webern, Symphonie, op. 21 / Variationen für Orchester, op. 30 / Berg,

3 Orchesterstücke, op. 6

(Gemeinsam mit dem Österreichischen Rundfunk)

## FREITAG, 13. JUNI

Großer Saal, 19.30

Orchesterkonzert

London Symphony Orchestra

Dirigent Pierre Boulez

Solistin Evelyn Lear, Sopran

Webern, 5 Sätze für Streichorchester, op. 5 / Berg,

7 frühe Lieder / Webern, 3 Stücke für Orchester, op. post. / Schönberg, „Erwartung“, op. 17

**SONNTAG, 15. JUNI**

*Schubertsaal, 19.30*

3. Kammermusikabend  
LaSalle-Quartett

Schönberg, Streichquartett, op. post. (1897) / Webern,  
Streichquartett, op. 28 / Schönberg, 4. Streichquartett,  
op. 37

**MONTAG, 16. JUNI**

*Schubertsaal, 19.30*

Wiener Bläserquintett

Mitwirkend Hans Graf, Klavier

Webern, Variationen für Klavier, op. 27 / Beethoven,  
Quintett Es-Dur für Klavier und Blasinstrumente, op. 16  
/ Schönberg, Bläserquintett, op. 26

**DIENSTAG, 17. JUNI**

*Großer Saal, 19.30*

Orchesterkonzert

Wiener Symphoniker

Wiener Jeunesse-Chor

Dirigent Hans Swarowsky

Solisten Ernst Kozub, Tenor, Shoshana Arzoni, Ilana  
Bruckmann, Sopran, Maria Sklad-Pantelinac, Sigrid  
Kinast, Alt, Wolfgang Sattmann, Tenor, Reid Bunger,  
Bariton

Schönberg, 2. Kammer-symphonie, op. 38 / 6 Orchester-  
lieder, op. 8 / „Moses und Aron“: 2. Akt, Szenen 1 bis 3  
(„Aron und die Ältesten“, „Das goldene Kalb“)

**ANDERE KONZERTVERANSTALTUNGEN**

**DIENSTAG, 27. MAI**

*Palais Auersperg, 19.30*

Vom Alpenland in die Vorstadt

Spilar-Schrammeln

Mitwirkend Hackbrettensemble Bad Kleinkirchheim

**MITTWOCH, 28. MAI**

*Konzerthaus, Großer Saal, 19.30*

1. Beethoven-Abend

Friedrich Gulda, Klavier

Sonaten f-moll, op. 2/1; A-Dur, op. 2/2; C-Dur, op. 2/3;  
G-Dur, op. 49/2

**MITTWOCH, 18. JUNI**

*Mozartsaal, 22.00*

4. Nachtstudio

Ensemble „Kontrapunkte“

(Kammerorchester der Wiener Symphoniker)

Dirigent Peter Keusdnig

Solisten: Margaret Baker, Sprechstimme, Maria Teresa  
Martinez, Orgel

Schönberg, Variationen und Fuge über ein Rezitativ für  
Orgel, op. 40 / Pierrot Lunaire, op. 21

**DONNERSTAG, 19. JUNI**

*Schubertsaal, 19.30*

4. Kammermusikabend

LaSalle-Quartett

Schönberg, 3. Streichquartett, op. 30 / Berg, Lyrische  
Suite für Streichquartett

**SONNTAG, 22. JUNI**

*Konzerthaus, Großer Saal, 11.00*

Schlusskonzert des Festwochen-Zyklus

Wiener Philharmoniker

Wiener Singakademie

Dirigent George Szell

Solisten Gundula Janowitz, Sopran, Meriel Dickinson,

Alt, Ernst Häflinger, Tenor, Walter Berry, Baß

Beethoven, 9. Symphonie d-moll, op. 125

*Palais Schwarzenberg, 20.00*

Soirée musicale bei Kerzenlicht

Das Wiener Barockorchester spielt in Kostümen des  
18. Jahrhunderts

Dirigent Ladislav Varady

Solisten M. Kautzky, A. Rosé, R. Freund, K. Dvorák

J. F. Peter, Quintet for strings (E) / W. A. Mozart,

Sinfonia concertante für 4 Bläser, KV 297 b / J. Haydn,


Symphonie Nr. 28 A-Dur / W. A. Mozart, Divertimento

D-Dur, KV 205


*Radio Wien, Großer Sendesaal, 19.30*

Kammerkonzert

Die Kammervereinigung des Österreichischen Rundfunks



Wenn  
alle Stricke  
reißen...



**WIENER  
STÄDTISCHE  
VERSICHERUNG**

Jederzeit Sicherheit

Solisten H. Lorch (Fagott), H. Weber (Klavier)  
W. Gabriel, 2. Streichquartett (E) / K. Schmidek, Sonatine für Fagott und Klavier (U) / R. Leukauf, Bläserquintett / A. Kaufmann, 4. Streichquartett / P. Kont, Bläserquintett (In memoriam F. Danzl)

Zentralsparkasse, Hauptanstalt, 20.00

„Die frühen Lieder der Wiener Schule“

Schönberg, Berg, Webern

Solveij Larsson, Sopran, Mihoko Aoyama, Mezzo-Sopran, Janet Walker, Alt, Erik Werba, Klavier

#### DONNERSTAG, 29. MAI

Palais Schwarzenberg, 20.00

Soirée musicale bei Kerzenlicht

#### SAMSTAG, 31. MAI

Konzerthaus, Großer Saal, 15.30

Festliches Singen „Die beste Zeit im Jahr“

Es singen 1000 Kinder der Kindersingschule der Stadt Wien

Wiener Symphoniker

Dirigent Franz Burkhart

Großer Saal, 19.30

2. Beethoven-Abend

Friedrich Gulda, Klavier

Sonaten Es-Dur, op. 7; c-moll, op. 10/1; F-Dur, op. 10/2; D-Dur, op. 10/3

#### SONNTAG, 1. JUNI

Konzerthaus, Großer Saal, 15.30

Festliches Singen „Die beste Zeit im Jahr“

Es singen 1000 Kinder der Kindersingschule der Stadt Wien

Wiener Symphoniker

Dirigent Franz Burkhart

Mozartsaal, 19.30

Konzert der Spilar-Schrammeln

#### DIENSTAG, 3. JUNI

Konzerthaus, Schubertsaal, 19.30

Kammerchor Leonhard Lechner, Bozen

Dirigent Johanna Blum

Leonhard Lechner, Das Hohelied Salomonis / Chöre von Oswald Jaeggi, Ernst Piffner, J. N. David u. a.

#### MITTWOCH, 4. JUNI

Konzerthaus, Großer Saal, 19.30

3. Beethoven-Abend

Friedrich Gulda, Klavier

Sonaten c-moll, op. 13; E-Dur, op. 14/1; G-Dur, op. 14/2; g-moll, op. 49/1; B-Dur, op. 22

Palais Schwarzenberg, Kuppelsaal, 19.30

Concentus musicus auf Originalinstrumenten

Tanzmusik aus Gotik, Renaissance und Barock

Werke von Susato, Attaignant, Scheidt, Schmelzer, Purcell u. a.

Radio Wien, Großer Sendesaal, 19.30

Das Kammerorchester Bratislava

Dirigent Vlastimil Horak

Solisten Klara Havlikova (Klavier), Jozef Hanusovsky (Oboe)

K. Schischo, 2. Konzert für Streichorchester (E) / O. Färber, Concerto Classico (U) / K. F. Müller, Impressions d'Andalousie pour piano et orchestre de chambre (U) / F. Weiß, Konzert für Oboe und Streicher (U) / R. Leukauf, Divertissement Nr. 2 (U)

#### DONNERSTAG, 5. JUNI

Palais Schwarzenberg, Kuppelsaal, 16.00

Concentus musicus auf Originalinstrumenten  
Tanzmusik aus Gotik, Renaissance und Barock

Musikverein, Großer Saal, 19.30

Hugo Wolf „Der Corregidor“

Konzertante Aufführung

Dirigent Ernst Märzendorfer

Solisten Elisabeth Schwarzkopf, Annelis Burmeister, Ilana Bruckmann, Walter Kreppel, Oskar Czerwenka, Robert Kerns, Helmut Böhm, Reiner Süß

Chor und Sinfonie-Orchester des Österreichischen Rundfunks

Eigenveranstaltung des Österreichischen Rundfunks

Heiligenstädter Pfarrplatz, 17.00

Serenade in Heiligenstadt „Wein, Weib und Gesang“

Zum hundertjährigen Jubiläum des gleichnamigen Wälders von Johann Strauß

Wiener Männergesangverein / Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

Dirigent Karl Etti

(Bei Schlechtwetter Samstag, 7. Juni)

#### SAMSTAG, 7. JUNI

Konzerthaus, Großer Saal, 19.30

4. Beethoven-Abend

Friedrich Gulda, Klavier

Sonaten D-Dur, op. 28; As-Dur, op. 26; Es-Dur, op. 27/1; cis-moll, op. 27/2

#### SONNTAG, 8. JUNI

Hof des Deutschen Ordenshauses, 11.00

Mozart-Matinee

M. Alavedra (Sopran), T. Okamura (Baß), G. Pichler und H. Medjimorec (Violine, Klavier), L. Streicher (Kontrabaß), E. Werba (Klavier)

Die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker

Lieder, Konzertarien und Kammermusik

Eine Veranstaltung der Mozartgemeinde Wien

(Bei Schlechtwetter Sonntag, 15. Juni, 11.00)

Heiligenstädter Pfarrplatz, 16.00

Wiener Beethoven-Gesellschaft

Traditionelles Orchesterkonzert

Dirigent Carl Melles

Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

Franz Schubert, Sinfonie h-moll (Unvollendete)

Ludwig van Beethoven, VI. Symphonie

(Bei Schlechtwetter um 16.30 im Großen Musikvereinsaal)

#### MONTAG, 9. JUNI

Palais Schwarzenberg, 20.00

Musica da Camera

Tanzlieder und Balletti des Barock

A. Hückl (Sopran), V. Schwarz (Cembalo), R. Clemencic (Flauto dolce), E. Melkus (Barockvioline)

Aus dem „Musikalischen Tafelkonfekt“ und dem „Getreuen Musikmeister“


Werke von Kaiser Leopold I., Schmelzer, Biber, Caldera u. a.

#### DIENSTAG, 10. JUNI

Palais Schwarzenberg, 20.00

Musica da Camera

Tanzlieder und Balletti des Barock



**ALPINE  
STAHL**

OESTERREICHISCH-ALPINE  
MONTANGESSELLSCHAFT  
1010 WIEN, FRIEDRICHSTR. 4 TEL. 57 76 76  
BRIEFANSCHRIFT: 1011 WIEN, POSTF. 91

## MITTWOCH, 11. JUNI

Konzerthaus, Großer Saal, 19.30

5. Beethoven-Abend

Friedrich Gulda, Klavier

Sonaten G-Dur, op. 31/1; d-moll, op. 31/2; Es-Dur, op. 31/3; C-Dur, op. 53

## FREITAG, 13. JUNI

Schuberts Geburtshaus, 19.30

Schubertiade

Kammerchor des Wiener Schubertbundes

Dirigent Heinrich Gattermayer

(Bei Schlechtwetter eine Stunde später im Amtshaus, 9, Währinger Straße 43)

## SAMSTAG, 14. JUNI

Konzerthaus, Großer Saal, 19.30

6. Beethoven-Abend

Friedrich Gulda, Klavier

Sonaten f-moll, op. 57; F-Dur, op. 54; G-Dur, op. 79; Fis-Dur, op. 78; Es-Dur, op. 81 a

## THEATER

Theater an der Wien

siehe Programm des Ballettfestivals, Seite 115-120

Staatsoper

siehe das Festprogramm 100 Jahre Staatsoper, Seite 121-123

Volksoper

25. Mai 19.30 Johann Strauß „Eine Nacht in Venedig“  
 26. Mai 19.00 Johann Strauß „Wiener Blut“  
 27. Mai 19.30 Gottfried von Einem „Der Zerrissene“  
 28. Mai 19.00 Jacques Offenbach „La Perichole“  
 29. Mai 19.00 Wilhelm Kienzl „Der Evangelimann“  
 30. Mai 19.00 Giacomo Puccini „Der Mantel, Schwester Angelica, Gianni Schicchi“

Palais Auersperg, 19.30

Der Kammerchor „Madrigal“ des Bukarester Konservatoriums „Ciprian Porumbescu“

Dirigent Marin Constantin

Renaissancedör

## MITTWOCH, 18. JUNI

Konzerthaus, Großer Saal, 19.30

7. Beethoven-Abend

Friedrich Gulda, Klavier

Sonaten e-moll, op. 90; A-Dur, op. 101; B-Dur, op. 106

## SAMSTAG, 21. JUNI

Konzerthaus, Großer Saal, 19.30

8. Beethoven-Abend

Friedrich Gulda, Klavier

Sonaten E-Dur, op. 109; As-Dur, op. 110; e-moll, op. 111

## SONNTAG, 22. JUNI

Konzerthaus, Mozartsaal, 19.30

Otto Schenk und die Spilar-Schrammeln

„Edt wienerisch“

Rathausplatz, 20.30

Schlußveranstaltung der Wiener Festwochen

31. Mai 19.00 Jacques Offenbach „La Perichole“  
 1. Juni 19.30 Johann Strauß „1001 Nacht“  
 2. Juni 19.30 Zoltán Kodály „Hary Janos“  
 3. Juni 19.00 Carl Maria von Weber „Der Freischütz“  
 4. Juni 19.00 Jacques Offenbach „La Perichole“  
 5. Juni 19.30 Johann Strauß „Eine Nacht in Venedig“  
 6. Juni 19.00 Jacques Offenbach „Hoffmanns Erzählungen“  
 7. Juni 19.00 Franz Lehár „Der Graf von Luxemburg“  
 8. Juni 19.30 Giacomo Puccini „Madame Butterfly“  
 9. Juni 19.00 Johann Strauß „Der Zigeunerbaron“  
 10. Juni 19.30 Daniel François E. Auber „Fra Diavolo“  
 11. Juni 19.00 Jacques Offenbach „La Perichole“  
 12. Juni 19.30 Christoph Willibald Gluck „Orpheus und Eurydike“  
 13. Juni 19.00 Wolfgang Amadeus Mozart „Die Zauberflöte“  
 14. Juni 19.00 Franz Lehár „Die lustige Witwe“

15. Juni 19.00 Johann Strauß „Die Fledermaus“  
 16. Juni 19.00 Eugen d'Albert „Tiefland“  
 17. Juni 19.00 Ballettabend: Strawinsky „Der Feuervogel“, Gershwin „Concerto in F“, Rossini-Respighi „Der Zauberland“  
 18. Juni 19.00 Jacques Offenbach „La Perichole“  
 19. Juni 19.00 Richard Strauss „Intermezzo“  
 20. Juni 19.00 Gioacchino Rossini „La Cenerentola“  
 21. Juni 19.00 Jacques Offenbach „La Perichole“  
 22. Juni 19.00 Franz Lehár „Das Land des Lächelns“

Burgtheater\*)

25. Mai William Shakespeare „Coriolanus“  
 26. Mai P. A. Caron de Beaumarchais „Der tolle Tag“  
 27. Mai Ödön von Horvath „Der jüngste Tag“  
 28. Mai William Shakespeare „Coriolanus“  
 29. Mai Oscar Wilde „Lady Windermere's Fächer“  
 30. Mai P. A. Caron de Beaumarchais „Der tolle Tag“  
 31. Mai Oscar Wilde „Lady Windermere's Fächer“  
 1. Juni Arthur Miller „Der Preis“  
 2. Juni William Shakespeare „Coriolanus“  
 3. Juni Imre Madách „Die Tragödie des Menschen“  
 4. Juni Ödön von Horvath „Der jüngste Tag“  
 5. Juni Oscar Wilde „Lady Windermere's Fächer“  
 6. Juni Oscar Wilde „Lady Windermere's Fächer“  
 7. Juni Imre Madách „Die Tragödie des Menschen“  
 8. Juni Rolf Schneider „Prozeß in Nürnberg“  
 9. Juni Oscar Wilde „Lady Windermere's Fächer“  
 10. Juni Ödön von Horvath „Der jüngste Tag“  
 11. Juni P. A. Caron de Beaumarchais „Der tolle Tag“  
 12. Juni Imre Madách „Die Tragödie des Menschen“  
 13. Juni Oscar Wilde „Lady Windermere's Fächer“  
 14. Juni Eugène Scribe „Das Glas Wasser“  
 15. Juni William Shakespeare „Coriolanus“  
 16. Juni Oscar Wilde „Lady Windermere's Fächer“  
 17. Juni P. A. Caron de Beaumarchais „Der tolle Tag“  
 18. Juni Eugène Scribe „Das Glas Wasser“  
 19. Juni William Shakespeare „Coriolanus“  
 20. Juni Ödön von Horvath „Der jüngste Tag“  
 21. Juni Oscar Wilde „Lady Windermere's Fächer“  
 22. Juni Franz Grillparzer „Die Jüdin von Toledo“

Akademietheater\*)

25. Mai Pavel Kohout „August August, August“  
 26. Mai Johann Nestroy „Der Unbedeutende“  
 27. Mai Pavel Kohout „August August, August“  
 28. Mai August Strindberg „Wetterleuchten“

29. Mai Eugene O'Neill „Alle Reichtümer der Welt“  
 30. Mai Lotte Ingrisch „Die Wirklichkeit und was man dagegen tut“  
 31. Mai Eugene O'Neill „Alle Reichtümer der Welt“  
 1. Juni Jerome Kilty „Geliebter Lügner“  
 2. Juni Pavel Kohout „August August, August“  
 3. Juni Edward Albee „Empfindliches Gleichgewicht“  
 4. Juni Eugene O'Neill „Alle Reichtümer der Welt“  
 5. Juni Eugene O'Neill „Alle Reichtümer der Welt“  
 6. Juni August Strindberg „Wetterleuchten“  
 7. Juni und Gastspiel des Teatro Stabile de Genova  
 8. Juni „Una delle ultime serre di carnevale“  
 9. Juni Eugene O'Neill „Alle Reichtümer der Welt“  
 10. Juni Pavel Kohout „August August, August“  
 11. Juni bis  
 13. Juni Veranstaltungen der Musikakademie  
 14. Juni Jean Giraudoux „Die Irre von Chaillot“  
 15. Juni Jerome Kilty „Geliebter Lügner“  
 16. Juni Eugene O'Neill „Alle Reichtümer der Welt“  
 17. Juni Marguerite Duras „Ganze Tage in den Büumen“ / Harold Pinter „Der Liebhaber“  
 18. Juni Pavel Kohout „August August, August“

MAYER  
AM  
PFARRPLATZ

BEETHOVENHAUS



WEINGUT

EIGENBAUWEINE

ORIGINAL WIENER MUSIK · BUFFET  
WIEN 19, PFARRPLATZ 2 · TELEFON 36 42 87

19. Juni Pavel Kohout „August August, August“  
 20. Juni August Strindberg „Wetterleuchten“  
 21. Juni Eugene O'Neill „Alle Reichtümer der Welt“  
 22. Juni August Strindberg „Wetterleuchten“

*Theater in der Josefstadt*

Donnerstag, 29. Mai, 19.30

*Premiere*

Harold Brighouse „Herr im Haus bin ich“  
 Regie Erik Frey / Bühnenbild Inge Fiedler / Kostüme Hill Reis-Gromes  
 Elfriede Ott, Alfred Böhm, Jochen Brockmann  
 Außerdem auf dem Spielplan:  
 Jean Anouilh „Bäcker, Bäckerin und Bäckerjunge“  
 William Shakespeare „Zwei aus Verona“

*Volkstheater*

Samstag, 31. Mai, 19.30

*Uraufführung*

Fedor Michailowitsch Dostojewskij „Raskolnikoff“  
 dramatisiert von Walter Lieblein  
 Regie Gustav Manker / Bühnenbild Sigurd Zahner /  
 Kostüme Maxi Tschunko  
 Jutta Schwarz, Wolfgang Hübsch, Helmut Qualtinger  
 Außerdem auf dem Spielplan:  
 Ludwig Anzengruber „Der G'wissenswurm“  
 (bis 30. Mai)

*Kammerspiele*

Dienstag, 27. Mai, 20.00

*Premiere*

Hugh und Margaret Williams „Scheidung auf englisch“  
 Regie Peter Loos / Bühnenbild und Kostüme Gaby Niedermoser  
 Vilma Degischer, Gretl Elb, Erna Korhel, Lotte Lang,  
 Carl Bosse, Karl John  
 Bis 26. Mai auf dem Spielplan:  
 Pierre Barillet und Jean-Pierre Grédy „Vierzig Karat“

*Raimundtheater*

Franz Lehár „Giuditta“

*Wiener Kammeroper*

Dienstag, 27. Mai, 20.00

*Premiere*

Wenzel Müller „Die Schwestern von Prag“  
 Alt-Wiener Singspiel  
 Regie Oskar Willner / Bühnenbild und Kostüme Maxi  
 Tschunko

## KLEINBÜHNEN

*Kleines Theater der Josefstadt im Konzerthaus*

Samstag, 24. Mai, 20.00

*Premiere*

Peter Handke „Kaspar“

*Theater der Courage*

Freitag, 23. Mai, 20.00

*Österreichische Erstaufführung*

Jean-Loup Dabadier „Die scharlachrote Familie“  
 Deutsch von Pamela Wedekind

*Die Tribüne*

Mittwoch, 28. Mai, 20.00

*Premiere*

Oskar Zemme „Die Nachtwächter“

*Ateliertheater am Naschmarkt*

Freitag, 30. Mai, 20.00

*Premiere*

Jacques Audibert „Schilderhaus“

*Studio, Theater am Belvedere*

Dienstag, 20. Mai, 20.00

*Premiere*

Josef Anton Stranitzky „Die Abenteuer des Fuchsmundi“

## MUSIK IN DER KIRCHE

## SONNTAG, 25. MAI

*Hofmusikkapelle, 9.25*

Ludwig van Beethoven, Messe in C-Dur  
 Dirigent Josef Julius Böhm

*Servitenkirche, 10.00*

Joseph Haydn, Missa Sancti Nicolai  
 Chor und Solisten der Servitenkirche  
 Dirigent Friedrich Wolf

*Malteserkirche, 10.00*

Franz Schubert, Messe in B-Dur  
 Dirigent Joseph Heinz

*Pfarrkirche Lichtental, 10.00*

Michael Haydn, Franziskusmesse (Kaisermesse)  
 Dirigent Franz Rockenbauer

HOTEL  
STADT TRIEST

GUTBÜRGERLICHES HAUS  
 IN ZENTRALER LAGE  
 100 BETTEN  
 BÄDER, DUSCHEN,  
 TELEPHON

NÄCHST OPER UND RING

1040 WIEN IV.  
 WIEDNER HAUPTSTR. 12  
 Tel. 56 35 45 Δ  
 TELEGRAMMADRESSE:  
 TRIESTHOTEL

Die musikalische Prominenz kauft  
 in Wiens führendem Pianohaus

## LOUISE REISINGER

1070 Wien, Mariahilfer Straße 22–24  
 (Stiftskaserne) Telefon 93 76 99

BECHSTEIN  
 HOFFMANN  
 IBACH  
 RIPPEN  
 SCHIMMEL  
 YAMAHA



**MONTAG, 26. MAI**

*Hofmusikkapelle, 9.25*

Wolfgang Amadeus Mozart, Missa brevis in C-Dur, KV 258  
Dirigent Richard Rossmayer

*Pfarrkirche Maria Treu, 20.00*

Werke von Wiener Komponisten aus Barock und Vorklassik  
Das Wiener Barockensemble  
Dirigent Theodor Guschlbauer  
Solist Johann Sonnleitner, Orgel

**SONNTAG, 1. JUNI**

*Hofmusikkapelle, 9.25*

Anton Bruckner, Messe in e-moll  
Dirigent Hans Gillesberger

*Minoritenkirche, 10.00*

Festmesse  
P. A. Giessel, Missa Sancti Maximiliani Episcopi et Martyris (1723)  
Der Kirchenchor Mariahilf, Graz  
Leitung Professor Rinner

*Pfarrkirche Maria Geburt, 10.00*

W. A. Mozart, Waisenhausmesse, KV 139  
Dirigent Hans Zwölfer

*Pfarrkirche Dornbach, 11.00*

Joseph Haydn, Theresien-Messe  
Dirigent Rupert Corazza

*Minoritenkirche, 11.00*

Antonio Salieri, Messe Nr. 1, D-Dur  
Chor und Solisten der Servitenkirche  
Ein Kammerorchester  
Dirigent Friedrich Wolf

*Minoritenkirche, 20.00*

Gioacchino Rossini, Stabat Mater für Soli, Chor und Orchester  
Badgemeinde  
Dirigent Julius Peter

*Stadtpfarrkirche Ober-St. Veit, 20.00*

Geistliches Konzert  
Wiener Madrigalchor  
Dirigent Xaver Mayer  
Kammerchor Leonhard Lechner, Bozen  
Dirigent Johanna Blum

**DIENSTAG, 3. JUNI**

*Votivkirche, 19.30*

Orgelkonzert Walter Pach  
Werke von Couperin, Buxtehude, Bach, Franck, Schmidt und Reger

*Hofburgkapelle, 20.00*

Orgelkonzert Alois Forer  
Werke von Bach, Händel, Mozart, Schmidt, Tittel, Schiske, Messiaen, Viern

**DONNERSTAG, 5. JUNI**

*Stephansdom, 7.30*

Joseph Haydn, Missa Sancti Nicolai  
Leitung Anton Wesely

*Malteserkirche, 10.00*

W. A. Mozart, Missa brevis in E, KV 192 (Credo-Messe)  
Dirigent Joseph Heinz

*Pfarrkirche St. Michael, 16.00*

Ein Nachmittag bei Haydn und Mozart  
Mozartgemeinde Wien, Capella academica  
Leitung Helmut Müller-Grün  
Solisten V. Schwarz (Hammerflügel), E. Melkus (Violine), G. Atmacayan (Violoncello), M. Piguet (Oboe), W. Stifter (Fagott)

*Pfarrkirche „In der Krim“, 19.00*

Kirchenkonzert  
Chorvereinigung „Jung-Wien“  
Dirigent Leo Lehner  
Solisten Ruta Gerke (Sopran), Lucia Ronca (Alt), Paul Bauer (Orgel)  
Sakrale Werke österreichischer Komponisten

**SONNTAG, 8. JUNI**

*Hofmusikkapelle, 9.25*

Franz Schubert, Messe in Es-Dur  
Dirigent Hans Swarowsky

*Pfarrkirche Mariahilf, 10.00*

Kirchenkonzert  
Ludwig van Beethoven, Missa in C-Dur, op. 86  
Kirchendor der Pfarre Mariahilf  
Dirigent Stefan Müller  
Wolfgang Stadler, Orgel

*Augustinerkirche, 11.00*

W. A. Mozart, Credomesse, KV 257  
Leitung Josef Schabaßer

**DIENSTAG, 10. JUNI**

*Hofmusikkapelle, 17.30*

Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem  
Dirigent Ferdinand Grossmann

*Votivkirche, 19.30*

Orgelkonzert Franz Eibner  
Werke von Samuel Scheidt, Gottlieb Muffat, Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach

**DONNERSTAG, 12. JUNI**

*St.-Bernhards-Kirche im Heiligenkreuzerhof*

Ensemble musica  
Italienische und deutsche Barockmusik

*Zwingli-Kirche, 19.30*

Ich weiß ein lieblich Engelspiel  
Geistliche Volkslieder aus drei Jahrhunderten  
Wiener Singgemeinschaft  
Leitung Grete Stürmer

**FREITAG, 13. JUNI**

*Pfarrkirche St. Peter*

Abendmusik in der Peterskirche  
A-cappella-Werke von Schütz, Brahms, Haselböck, Heiler / Instrumentalstücke von Rossi, Capelli / Orgelwerke von Franz Schmidt  
Ausführende der Chor von St. Peter unter Alfred Reiman, Karl Becherer (Orgel)

*Evangelische Friedenskirche, 19.30*

Orgelkonzert Erika Polzer  
Chor der städtischen Musikschule III  
Dirigent Peter Traunfellner  
Werke von Bach und Schmidt

# „WIGAST“

**AU-RESTAURANT**  
im Donaupark – Eingang D

Wiens erstes und einziges  
slowakisches Spezialitäten-  
Restaurant mit original  
Zigeunermusik

Tischbestellungen erbeten

Kein Ruhetag

Mitglied des Bundes  
österreichischer Gastlichkeit

1220 Wien,  
Arbeiterstrandbadstraße,  
Tel. 24 44 64

**ERHOLUNGSZENTRUM**  
**LAXENBURG**

Restaurant, Café-Meierei  
in der historischen Franzensburg

Camping – Schwimmbad –  
Minigolf



*Pfarrkirche St. Michael zu Heiligenstadt, 20.00*  
Musikalische Weiestunde  
Die Chorvereinigung „Jung-Wien“  
Dirigent Leo Lehner  
Solisten Lucia Ronca (Alt), Paul Bauer (Orgel)

## SAMSTAG, 14. JUNI

*Malteserkirche, 17.00*  
Kirchenkonzert  
J. S. Bach, Concerto in G / Joseph Haydn, Große Messe „in tempore belli“ in C (Paukenmesse)  
Solisten Erika Medera (Sopran), Edith Polednik (Alt), Joseph Maschkan (Tenor), Dr. Walter Vaget (Baß), Dr. Annemarie Loob (Orgel)  
Dirigent Joseph Heinz

## SONNTAG, 15. JUNI

*Hofmusikkapelle, 9.25*  
Joseph Haydn, Pauken-Messe  
Dirigent Hans Gillesberger  
*Schönbrunner Schloßkapelle, 10.00*  
Franz Schubert, Messe in B-Dur  
Leitung Josef Jernek  
*Karmelitenkirche, 10.00*  
Joseph Haydn, Heiligmesse  
Leitung Alfred Bamer

## VERANSTALTUNGEN IN DEN WIENER GEMEINDEBEZIRKEN

## SONNTAG, 25. MAI

*7. Pfarrkirche St. Ulrich, St.-Ulrichs-Platz, 10.00*  
Joseph Haydn, Nelson-Messe  
Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester  
Chor der Pfarrkirche St. Ulrich  
Dirigent Karl Knaßmüller  
Solist Gerhard Bollmann (Orgel)

## MITTWOCH, 28. MAI

*2. Festsaal des Hodihauses, Praterstern 1, 19.30*  
Musik kennt keine Grenzen

## DIENSTAG, 17. JUNI

*Minoritenkirche, 20.00*  
Kirchenkonzert  
Der Kammerchor „Madrigal“ des Bukarester Konservatoriums „Ciprian Porumbescu“  
Dirigent Marin Constantin  
A-cappella-Chöre aus alter und neuer Zeit

## DONNERSTAG, 19. JUNI

*Pfarrkirche Maria Treu, 20.00*  
Orgelkonzert Heinz Lohmann  
Werke von Reger, Bach, Franck

## SONNTAG, 22. JUNI

*Hofmusikkapelle, 9.25*  
Anton Bruckner, Messe in f-moll  
Dirigent Josef Krips  
*Akademiekirche St. Ursula, 10.00*  
Joseph Haydn, Paukenmesse  
Leitung Hans Gillesberger  
*Karlskirche, 11.00*  
Joseph Haydn, Nelsonmesse  
Leitung Karl Hagemayer

Kleines Unterhaltungsorchester  
Dirigent Günther Kastner

*6. Königseggasse 10, Haus der Begegnung, 19.30*

Am Abend in Wien  
Orchester Leo Stemmer  
Solisten Elfriede Rezabek und Rudolf Kreuzberger von der Staatsoper Wien  
Conférence Willy Kralik vom ORF

*12. Fudisenfeldhof, Karl-Loewe-Gasse 17-19, 19.30*

„Die Welt der Cilli Wang“  
Humor ohne Worte von und mit Cilli Wang

## DONNERSTAG, 29. MAI

*20. Volkshochschule, Raffaelgasse 13, 19.30*  
„Die Welt der Cilli Wang“  
Humor ohne Worte von und mit Cilli Wang  
*13. Schloß Schönbrunn, Schloßhof, 19.30*  
Großes volkstümliches Konzert, verbunden mit Schloßbeleuchtung  
Großes Streichorchester der Polizeimusik Wien, Polizeiorchester Wien  
Dirigent Otto Altenburger  
Fritz Mader spricht verbindende Worte

## FREITAG, 30. MAI

*9. Volkshochschule, Lazarettgasse 27, 18.00*  
„Junge österreichische Künstler stellen aus“  
Eröffnung der Ausstellung  
*16. Albert-Sever-Saal, Schuhmeierplatz 17-18, 19.30*  
„Die Welt der Cilli Wang“  
Humor ohne Worte von und mit Cilli Wang

## SAMSTAG, 31. MAI

In allen Wiener Bezirken  
Bezirksjugendsingen

## MONTAG, 2. JUNI

*7. Studio, Lindengasse 44, 19.00*  
„Die Welt der Cilli Wang“  
Humor ohne Worte von und mit Cilli Wang

## DIENSTAG, 3. JUNI

*3. Arenbergpark, 17.00*  
Platzkonzert  
Die alte Deutschmeisterkapelle unter der Leitung von Julius Hermann  
*19. Volksheim, Heiligenstädter Straße 155, 19.30*  
„Die Welt der Cilli Wang“  
Humor ohne Worte von und mit Cilli Wang

## MITTWOCH, 4. JUNI

*17. Rötzeergasse 15, Bildungsheim, 18.00*  
Das Klassische Wiener Schrammelquartett  
Mitglieder der Wiener Symphoniker / Leitung Lois Böck

*9. Festsaal, Währinger Straße 43, 19.30*  
„Rendezvous oder Zachäus auf dem Baum“,  
Komödie von Alfred J. Ellinger

*11. Enkplatz 4, Glashalle, 19.30*  
Konzert des Ersten Simmeringer Mandolinvereins  
Arion  
Leitung Rudi Münter / Conférence Ernst Trask, Richard Eybner und Fritz Lehmann (Burgtheater)

## FREITAG, 6. JUNI

*21. Angerer Straße 14, Haus der Begegnung, 19.30*  
Konzert der Niederösterreichischen Tonkünstler  
Dirigent Heinz Wallberg  
Schubert, Sinfonie h-moll (Unvollendete) / Mozart,  
Klavierkonzert, KV 491 / Beethoven, VII. Sinfonie  
Solist Alexander Jenner, Klavier

*23. Perchtoldsdorfer Straße 2, Festsaal des Amtshauses, 19.30*  
Klavierabend Konstantin Mexis  
Werke von Beethoven, Chopin

Seit 1912 liefert

BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI  
**JOSEF GERSTMAYER**

TELEFON 83 64 12

mehrfarbigem Illustrationsdruck,  
alle Drucksorten für Gewerbe und  
Industrie, Werkdruck, Prospekte,  
Kataloge und Fremdsprachensatz

1120 WIEN, SCHÖNBRUNNER STR. 215

**SAMSTAG, 7. JUNI**

- 11, *Enkplatz 14, Glashalle, 19.30*  
Konzert des Ersten Wiener Akkordeonclubs  
Leitung Franz Juno  
Irma Richter (Gesang), Fritz Mader (Rezitation)
- 18, *Khevenhüllerstr. 2, Geymüller-Schlössel, 19.30*  
Hausmusikabend im Geymüller-Schlössel  
Die Dynastie Strauß in der Hausmusik  
Eintritt nur mit gesonderten Eintrittskarten
- 19, *Gatterburggasse 14, Festsaal des Amtshauses, 19.30*  
Chorkonzert  
Der gemischte Chor des Arbeitersängerbundes Döbling,  
ein Akkordeonensemble unter der Leitung von Gerhard  
Winklbauer  
Solisten J. Baptiste, Tenor, R. Minarik, Klavier, Trommel

**DIENSTAG, 10. JUNI**

- 8, *Neudegggasse 8, Saal der Kleinen Galerie, 19.00*  
Dichterlesung  
Albert Paris Gütersloh  
Einführende Worte Heribert Hutter  
Max Pfeiler (Burgtheater), Gustav Maschke
- 20, *Brigittaplatz 10, Festsaal des Amtshauses, 19.30*  
„Von der Klassik zur Moderne“  
Konzert der Musikschule der Stadt Wien-Brigittenau  
Leitung Grete Adam

**MITTWOCH, 11. JUNI**

- 3, *Rennweg 2, Palais Schwarzenberg, Marmorsaal, 19.30*  
Musikalische Kostbarkeiten aus Wien, vorgetragen von  
den Spilar-Schrammeln
- 14, *Penzinger Straße 72, Bildungsheim, 19.30*  
Musikalische Edelsteine  
Prof. Alice Groß-Jiresch mit ihrem Ensemble

**DONNERSTAG, 12. JUNI**

- 6, *Haydngasse 19, Haydnhaus, 19.30*  
Kammermusik im Haydnhaus  
Musikkreis Hartl
- 20, *Brigittaplatz 10, Festsaal des Amtshauses, 19.30*  
Tamburizza-Konzert  
Dirigent Hans Sedlacek

**FREITAG, 13. JUNI**

- 15, *Stadthalle, Halle D, Eingang Märzpark, 19.00*  
Von Strauß zu Lehár  
Festveranstaltung der Bezirksvertretung Rudolfsheim-  
Fünfhaus
- 16, *Richard-Wagner-Platz 19, Festsaal des Amtshauses  
19.30*  
Alt-Wiener Abend  
Gestaltung Georg Strnad  
Burgschauspieler Fritz Lehmann, Das Klassische Wiener  
Schrammelquartett (Leitung Lois Böck)
- 19, *Döblinger Hauptstraße 94, Garten, 19.30*  
Alt-Döblinger Heimatabend  
Die Spilar-Schrammeln  
Verein Döblinger Heimatmuseum  
Leitung Max Patat  
(Bei Schlechtwetter im Festsaal Gatterburggasse 14)

**SONNTAG, 15. JUNI**

- 13, *Lainzer Tiergarten, Hermesvilla, 15.00*  
Jagdmusikkonzert  
Die Lainzer Jagdmusik mit ihren historischen  
Jagdhörnern  
Leitung Ernst Paul  
Der Österreichische Falknerbund

**MONTAG, 16. JUNI**

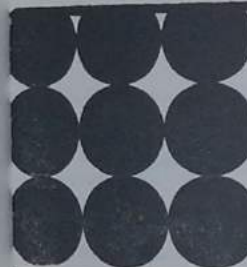
- 10, *Keplerplatz 5, Sitzungssaal der Bezirksvorstehung 10,  
19.00*  
Hausmusikabend mit Solisten und Ensembles  
des Konservatoriums der Stadt Wien

**MITTWOCH, 18. JUNI**

- 14, *Penzinger Straße 72, Bildungsheim, 19.30*  
Musik kennt keine Grenzen  
Kleines Unterhaltungsorchester  
Dirigent Kapellmeister Günther Kastner

**DONNERSTAG, 19. JUNI**

- 18, *Martinstraße 100, Festsaal des Amtshauses, 19.30*  
„Poeten aus Währing“. Es liest Ernst Meister



Jeder Ankauf erfordert GELD,  
ob Möbel-, Maschinen- oder  
Autokauf, die Anschaffung  
erleichtert Ihnen die  
WIEN-KREDIT  
TEILZAHLUNGSBANK.  
Bei KREDITGEWÄHRUNG in  
vielen Punkten führend: Prompt,  
einfach, diskret, entgegenkommend.



**WIEN-KREDIT  
TEILZAHLUNGSBANK**

GESELLSCHAFT M.-B.-H.

**FREITAG, 20. JUNI**

- 12, *Längenfeldgasse 13-17, Berufsschule, 19.30*  
Ballettabend / Leitung Fritz Sidl  
Solisten und Mitglieder des Wiener Staatsopernballetts,  
Schüler der Ballettschule Sidl

VERANSTALTUNGEN IN DER UMGEBUNG VON WIEN

**SONNTAG, 1. JUNI**

- Rohrau an der Leitha, *Joseph-Haydn-Geburtshaus, 16.00*  
Serenade  
Eichendorff-Ensemble des Niederösterreichischen  
Tonkünstlerorchesters  
Margarita Lilowa (Alt), Erik Werba (Klavier)  
J. Haydn, Divertimento in F für 6 Bläser / J. Haydn,  
Szene der Ariadne / F. X. Dusek, Parthia in F für  
5 Bläser / W. A. Mozart, Divertimento Nr. 8, KV 213 /  
W. A. Mozart, Ausgewählte Lieder / J. Haydn, Diverti-  
mento D für 6 Bläser

**DONNERSTAG, 5. JUNI**

- Baden, *Beethovenhaus, Rathausgasse 10, 16.00*  
Kammerkonzert  
Wladimir Orloff (Violoncello), Alexander Jenner  
(Klavier)  
L. v. Beethoven, Sonaten für Violoncello und Klavier

**SAMSTAG, 7. JUNI**

- Burg Kreuzenstein, *17.30*  
Historische Serenade auf Burg Kreuzenstein  
Wiener Kammeringvereingung

- Trompeterchor der Stadt Wien  
Ein Holzbläserensemble  
Einführende Worte Univ.-Prof. w. Hofrat Dr. Leopold  
Nowak  
Leitung Karl Josef Pek  
Juan del Encina, Heinrich Finck, Jacobus Gallus (Handl),  
Wolfgang Grefinger, Mathias Greitter, Paul Hofhaimer,  
Heinrich Isaac, Clement Janequin, Josquin des Prés,  
Erasmus Lapidica, Staphan Mahu, Gregor Peschin,  
Michele Pesenti, Juan Ponce, Pierre de la Rue, Ludwig  
Senfl

**SONNTAG, 8. JUNI**

- Perchtoldsdorf, *Festsaal der Burg, 17.00*  
Serenade  
Haydn-Quartett des Niederösterreichischen  
Tonkünstlerorchesters  
Olivera (Sopran), Erik Werba (Klavier), Eduard Mrazek  
(Klavier)  
H. Wolf, Ausgewählte Lieder nach Eduard Mörike (kom-  
poniert in Perchtoldsdorf) / F. Schmidt, 1. Quintett für  
Klavier und Streichquartett in G-Dur / H. Wolf, Gesänge  
aus dem Spanischen und dem Italienischen Liederbuch  
(komponiert in Perchtoldsdorf)

SAMSTAG, 14. JUNI

*Petronell, Schloßhof, 20.00*

Freilichtkonzert

Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

Dirigent Gustav Koslik

Werke von W. A. Mozart, F. Schubert und Johann Strauß  
(Bei Schlechtwetter im Festsaal)

SONNTAG, 15. JUNI

*Mödling, Stadtpfarrkirche St. Othmar, 15.30*

Ludwig van Beethoven „Missa solennis“

Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester

Mödlinger Singakademie / Mödlinger Männergesangsverein 1848

Dirigent Werner Schmid

*Wolkersdorf, Schloßhof, 20.00*

Serenade

Eichendorff-Quintett des Niederösterreichischen  
Tonkünstlerorchesters

Joseph Haydn, Divertimento in B-Dur / W. A. Mozart,  
Andante in Rondoform, KV 616 / Alte ungarische Tänze  
des 17. Jahrhunderts / Ferdinand Weiss, Abendmusik /  
Anton Reicha, Bläserquintett in e-moll, op. 88/1

BESONDERE VERANSTALTUNGEN

*Akademie der Wissenschaften, Großer Festsaal, 17.30*

27. Mai, 17.30

Festliche Verleihung der Wiener Flötenuhr  
(Schallplattenpreis der Mozartgemeinde Wien)

Wolfgang Schneiderhan (Violine), Geza Anda und  
Walter Klien (Klavier)

Wiener Rathaus

30. Mai, 22.00

„Concordia-Ball“

Friedhof zu St. Marx

1. Juni, 10.00

Führung zum Mozartgrab  
Veranstaltung der Mozartgemeinde Wien  
Leitung Dr. Egon Komorzynski

Kosmos-Kino

8. Juni, 10.30

Ernst Kfenek „Der Zauberspiegel“  
Film-Matinée der Gesellschaft für Musiktheater  
Regie Joachim Hess, Dirigent Ernst Kfenek

Konzerthaus, Mozartsaal

9. Juni, 19.30

Michael Heltau „Statt zu singen“

Gesellschaft der Musikfreunde, Brahmssaal

6., 7., 9., 10., 11. und 12. Juni, 9.15

BITTE MERKEN SIE VOR:

*Wiener  
Festwochen  
1970*

23. MAI – 21. JUNI

„Internationaler Musikwettbewerb Wien“

3. Beethovenwettbewerb

1. Auslese für Klavier

Gesellschaft der Musikfreunde, Brahmssaal

13. und 14. Juni, 9.15

3. Beethovenwettbewerb

2. Auslese für Klavier

Gesellschaft der Musikfreunde, Großer Saal

15. Juni, 19.30

3. Beethovenwettbewerb

3. (End-)Auslese für Klavier

Internationales Kulturzentrum, 1, Annagasse 20

„Meisterkurse für Pianisten“

Veranstaltung der Direktion der Wiener Festwochen und  
des Internationalen Kulturzentrums

Es unterrichten vom 9. bis 29. Juni:

Paul Badura-Skoda, Alfred Brendel, Jörg Demus

Schloß Hetzendorf

13. bis 24. Juni

„Vorführungen der Modeschule der Stadt Wien“

Volkshochschule Favoriten

Vortragsreihe

23. Mai, 19.30

Eröffnung der Favoritner Festwochen durch den Bezirks-  
vorsteher Emil Fucik, anschließend Festveranstaltung mit  
prominenten Künstlern

27. Mai, 19.00

Prof. Dr. Paul Lorenz: Das Kärntner-Theater, Vor-  
läufer der Hof- und Staatsoper

29. Mai, 19.00

Kulturfilmabend: Bedeutende Puppenspielfilme der euro-  
päischen Produktionen

Einführende Worte Dr. Franz Pascher

9. Juni, 19.00

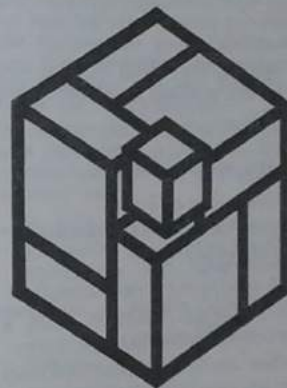
Prof. Robert Schollum: Wozzeck (Alban Berg) (I.)  
Mit Musikbeispielen

10. Juni, 19.00

Prof. Dr. Paul Lorenz: 100 Jahre Wiener Staatsoper

16. Juni, 19.00

Prof. Robert Schollum: Wozzeck (Alban Berg) (II.)



**Teilhaber**

am Wirtschaftswachstum werden  
Sie durch uns. Wir beobachten für  
Sie die Tendenzen und Entwick-  
lungen unserer Wirtschaft. Daher kön-  
nen wir Sie über die zweckmäßigste  
Form der Geldanlage beraten und  
informieren. Nützen Sie unser Wis-  
sen, für Ihre Wertpapiergeschäfte!  
Wir arbeiten für Sie.  
Ihr Vorteil!



**ZENTRALSPARKASSE**  
DER GEMEINDE WIEN

## AUSSTELLUNGEN UND GALERIEN

Museum des 20. Jahrhunderts, 3, Schweizergarten

Schönberg – Berg – Webern

16. Mai bis 15. Juli

Mackintosh

6. Juni bis 15. Juli

Montag, Dienstag, Donnerstag, Samstag 10–16 Uhr,  
Mittwoch 14–18 Uhr, Freitag 14–21 Uhr, Sonntag 10 bis  
13 Uhr

Redoutensaal, 1, Hofburg, Josefsplatz

100 Jahre Wiener Oper am Ring

Veranstaltet von der Bundestheaterverwaltung

16. Mai bis 28. September

Graphische Sammlung Albertina, 1, Augustinerstraße 1

Zum 200. Jubiläum der Albertina:

Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Kunst-  
sammlung

12. Mai bis 28. September

Montag, Dienstag, Donnerstag, Freitag 10–16 Uhr,  
Mittwoch 10–18 Uhr, Samstag, Sonntag 10–13 Uhr,  
Pfingstsonntag (25. Mai), Pfingstmontag (26. Mai) und  
Fronleichnam (5. Juni) geschlossen

Österreichische Galerie, Schloß Belvedere

3, Prinz Eugen-Straße 27

Werke des Bildhauers Franz Barwig

23. Mai bis 15. September

Dienstag bis Samstag 10–16 Uhr, Sonn- und Feiertag  
9–13 Uhr, Montag geschlossen

Österreichisches Museum für angewandte Kunst

1, Weiskirchnerstraße 3

Der Bildhauer Anton Hanak 1875–1934

Dienstag bis Freitag 9–16 Uhr, Samstag 9–14 Uhr,  
Sonntag 9–13 Uhr, Montag geschlossen, außer Pfingst-  
montag

Wiener Secession, 1, Friedridistraße 12

Beispiele europäischer Plastik heute

22. Mai bis 27. Juli

Österreichische Aktzeichnungen von Klimt bis heute

10. Juni bis 27. Juli

Montag bis Samstag 10–19 Uhr, Sonn- und Feiertag  
10–13 Uhr

Historisches Museum der Stadt Wien, 4, Karlsplatz

Wien 1800–1850. Klassizismus – Romantik – Bieder-  
meier

Dienstag bis Freitag 9–16 Uhr, Samstag 14–18 Uhr,  
Sonntag 9–13 Uhr, Montag geschlossen

Historisches Museum der Stadt Wien

im Schloß Hetzendorf

Wiener Mode des Empire und Biedermeier

Künstlerhaus, 1, Karlsplatz 5

Parterre

Junge Kunst

Veranstaltet von der Gemeinschaft bildender Künstler  
Wiens

6. Mai bis 5. Juni, täglich 10–18 Uhr

1. Stock

Bühnenbilder und Kostümentwürfe aus 5 Jahrhunderten  
Ausstellung des Theaternuseums der Mailänder Scala,  
veranstaltet von der Gesellschaft für Musiktheater in  
Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Wien

17. Mai bis 15. Juni, täglich 10–18 Uhr

1. Stock

Jahresausstellung der Gemeinschaft bildender Künstler

20. Juni bis 11. Juli, täglich 10–18 Uhr

Französischer Saal

Peppino Weitemnik – Malerei 1936–1966

Hans Pik – Plastik 1950–1969

17. Mai bis 15. Juni, täglich 10–18 Uhr

Niederösterreichisches Landesmuseum, 1, Herrengasse 9

Bemalte Postkarten und Briefe deutscher Künstler des  
19. und 20. Jahrhunderts

16. Mai bis 15. Juni

Kulturpreisträger des Landes Niederösterreich 1969

20. Juni bis 13. Juli

Dienstag bis Samstag 9–17 Uhr, Sonn- und Feiertag  
9–13 Uhr, Montag geschlossen

Akademie der bildenden Künste, 1, Schillerplatz 3

Bildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts

Dienstag, Donnerstag, Freitag 10–14 Uhr, Mittwoch  
10–13 Uhr und 15–18 Uhr, Samstag, Sonntag 9–13 Uhr,  
Montag geschlossen, außer Pfingstmontag

Galerie 10, 1, Getreidemarkt 10

Die Wiener Schule in der bildenden Kunst

Galerie Würthle, 1, Weihburggasse 9

Österreichische Kunst nach 1945

22. Mai bis 21. Juni

Dienstag bis Freitag 9–18 Uhr, Samstag 9–12 Uhr,  
Sonntag und Montag geschlossen

Galerie ZB, 1, Schulerstraße 1–3

Stefan Weber, Graphik

12. bis 30. Juni

Montag bis Freitag 8.30–18 Uhr, Samstag 8.30–12 Uhr,  
Sonntag geschlossen

Galerie auf der Stubenbastei, 1, Stubenbastei 1

Bildhauerzeichnungen

20. Mai bis 16. Juni

Dienstag bis Freitag 10–18 Uhr, Samstag 10–13 Uhr,  
Montag, Sonn- und Feiertag geschlossen

Galerie Autodidakt, 4, Operngasse 9

Luis Benesch, Bilder

27. Mai bis 21. Juni

Montag bis Freitag 13–20 Uhr, Samstag 9–13 Uhr,  
Sonn- und Feiertag geschlossen

Kleine Galerie, 8, Neudegggasse 8

Künstler und Werkstatt

Hans Mayr zeigt Photos von Bilger, Brauer, Eisler,  
Fronius, Fuchs, Gütersloh, Hrdlička, Hutter, Kies, Knesl,  
Lehmden, Neuwirth, Rainer, Unger, Urbach und Wotruba

## Seit Generationen — Vertrauen zum Konsum

Die Konsumgenossenschaft Wien wurde vor mehr als hundert Jahren zum Schutz der Konsumenten gegründet. Sie wird von ihren Mitgliedern selbst verwaltet. Die Mitglieder sind also Geschäftsinhaber und Kunden zugleich.

Die Konsumgenossenschaft Wien hat es sich zur Aufgabe gestellt, den Konsumenten zu dienen. Dies geschieht unter anderem durch:

- Modernisierung des bestehenden Filialnetzes und Neubau von Großraum-Läden und Konsummärkten (Supermärkten internationalen Stils).
- Aktive Preispolitik, welche zur Senkung ungerechtfertigt hoher Preise beiträgt.
- Ständige Verkaufsaktionen und Sonderangebote.

Diese und eine Vielzahl anderer Leistungen werden von der Konsumgenossenschaft Wien im Dienste aller Konsumenten erbracht.

## 2½% Rückvergütung auf alle Waren

hingegen ist eine Leistung, in deren Genuß ausschließlich Mitglieder gelangen.

In diesem Jahr wurden den Mitgliedern aller Konsumgenossenschaften 80 Millionen Schilling für ihre Einkäufe im Jahre 1968 rückvergütet!

## Auch Sie können Mitglied werden

und dadurch mehr für Ihr Geld erhalten, Ihre Haushaltsführung erleichtern, Ihren Lebensstandard verbessern.

in ihren Ateliers im Rahmen einer Ausstellung neuer druckgraphischer Arbeiten

8. Mai bis 14. Juni  
Dienstag bis Freitag 10-19 Uhr, Samstag 10-14 Uhr,  
Montag, Sonn- und Feiertag geschlossen

Galerie nächst St. Stephan, 1, Grünangergasse 1, 2. Stock

Max Weiler  
16. Mai bis 4. Juni  
Surrealismus ohne Surrealisten  
6. Juni bis 5. Juli  
Montag bis Freitag 11-18 Uhr, Samstag 10-13 Uhr,  
Sonn- und Feiertag geschlossen

Galerie Junge Generation, 1, Blutgasse 3/1

Albert Ch. Redk (Südafrika)  
19. Mai bis 4. Juni  
Fritz Semler, Öl  
9. bis 28. Juni  
Dienstag bis Samstag 10.30-18.30 Uhr, Montag, Sonn-  
und Feiertag geschlossen

Galerie Peithner-Lichtenfels, 1, Seilergasse 16

Franz Luby, Symbolistische Malerei  
24. Mai bis 22. Juni  
Montag bis Freitag 10-13 Uhr und 15-18 Uhr, Samstag  
10-13 Uhr, Sonn- und Feiertag geschlossen

Zum Basilisken, 1, Schönlaterngasse 7

Sebastiano Capri (Italien)  
6. Mai bis 31. Mai  
Der Verlag für Jugend und Volk zeigt Ravadiol, einen  
anarchistischen Zyklus mit Illustrationen von Hans Escher.  
Hans Escher, Originalzeichnungen und Radierungen  
9. Mai bis 31. Mai

Heinz Placek, Lackbilder und Graphik  
3. bis 28. Juni  
Montag bis Freitag 10-13 Uhr und 15-18 Uhr, Samstag  
10-12 Uhr

Internationales Studentenheim der Stadt Wien

19, Vegagasse 20  
Anton Lehmden  
Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Grafiken  
11. bis 25. Juni, täglich 9-18 Uhr

Christian M. Nebehay, 1, Annagasse 18

Gustav Klimt, Zeichnungen  
Montag bis Freitag 9-13 und 14-18 Uhr, Samstag  
9-13 Uhr, Sonn- und Feiertag geschlossen

Volkshochschule Favoriten, 10, Arthaberplatz 18

Die Wiener Theater in den letzten 100 Jahren  
23. Mai bis 22. Juni

Kunstkabinett, 1, Riemergasse 14

Wiener Secession um 1900  
Graphik, Aquarelle, Zeichnungen  
20. Mai bis 21. Juni  
Montag bis Freitag 10-12 Uhr und 14-18.30 Uhr, Samstag  
10-13 Uhr, Sonntag geschlossen

Rosenthal-Studio, 1, Kärntner Straße 16

„Die Zauberflöte“  
Eine Oper in Porzellan von Bjørn Wiinblad  
20. Mai bis 16. Juni  
Montag bis Samstag 9-18 Uhr, Sonntag 9-13 Uhr

Galerie der Ersten Österreichischen Spar-Casse  
1, Neutorgasse 13

Laufend Ausstellungen junger Künstler  
(Näheres siehe Plakataushang)

Waren Sie schon in unserem Museum?

Eingang: 1, Tuchlauben 4  
Neue Besuchszeiten: Montag bis Freitag 9-15 Uhr  
Jetzt auch zum Wochenende: Samstag 14-18 Uhr, Son-  
ntag 10-13 Uhr (an Feiertagen geschlossen)

Eintritt frei

ERSTE ÖSTERREICHISCHE SPAR-CASSE

## DIE KÜNSTLER DER KONZERTE

### Orchester

London Symphony Orchestra (12. 6., 13. 6.)  
Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester (5. 6., 8. 6.)  
Radio-Symphonie-Orchester Berlin (27. 5.)  
Sinfonie-Orchester des Österreichischen Rundfunks (5. 6.)  
Wiener Philharmoniker (1. 6., 22. 6.)  
Wiener Symphoniker (24. 5., 30. 5., 31. 5., 3. 6., 6. 6.,  
10. 6., 17. 6.)

### Dirigenten

Claudio Abbado (30. 5.)  
Dr. Karl Böhm (1. 6.)  
Pierre Boulez (12. 6., 13. 6.)  
Karl Etti (5. 6.)  
Max Heider (24. 5.)  
Joseph Krips (10. 6.)  
Lorin Maazel (27. 5.)  
Bruno Maderna (3. 6., 6. 6.)  
Ernst Märzendorfer (5. 6.)  
Carl Melles (8. 6.)  
Hans Swarowsky (17. 6.)  
George Szell (22. 6.)

### Chöre

Chor des Österreichischen Rundfunks (5. 6.)  
Kammerchor Leonhard Lechner (3. 6.)  
Kammerchor „Madrigal“ des Bukarester Konservatoriums  
„Ciprian Porumbescu“ (14. 6. und 17. 6.)  
Kammerchor des Wiener Schubertbundes  
Männerchor des Österreichischen Rundfunks (30. 5.)  
Wiener Jeunesse-Chor (10. 6., 17. 6.)  
Wiener Kammerchor (19. 5., 3. 6., 6. 6.)  
Wiener Männergesangsverein (5. 6.)  
Wiener Singakademie (10. 6., 22. 6.)

### Instrumentalensembles

Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker (8. 6.)  
Concentus Musicus (4. 6., 5. 6.)  
Ensemble „Kontrapunkte“ (Kammerorchester der Wiener  
Symphoniker) (28. 5., 4. 6., 11. 6., 18. 6.)  
Instrumentalensemble Hermann Furthmoser (29. 5.)  
Kammerorchester Bratislava (4. 6.)  
Kammervereinigung des Österreichischen Rundfunks  
(28. 5.)



## FÜR WIEN

werden die Wiener Stadtwerke im Jahre  
1969 allein RUND 1,2 MILLIARDEN  
SCHILLING investieren.

626 Millionen sind für den Ausbau des  
Dampfkraftwerkes Simmering vorgese-  
hen und für die Umspann- und Ver-  
teilungsanlagen der E-WERKE.

245 Millionen investieren die GAS-  
WERKE, damit ihre Produktionsstätten  
und das Rohrnetz „up to date“ sind.

328 Millionen haben die VERKEHRS-  
BETRIEBE vorgesehen für die Erneue-  
rung des Wagenparkes und für ver-  
kehrsfördernde Maßnahmen.

Diese Summen, die die Wiener für sich  
selbst und ihre zukunftsichere Versor-  
gung mit Strom, Gas und Verkehrs-  
leistungen aufbringen, helfen mit, unser  
aller Zukunft schöner zu gestalten.

Mithelfen auch

IHRE  
WIENER STADTWERKE

LaSalle-Quartett (5. 6., 9. 6., 15. 6., 19. 6.)  
Musica da Camera (9. 6., 10. 6.)  
Wiener Barockorchester (28. 5., 29. 5.)  
Wiener Bläserquintett (16. 6.)

*Chor- und Ensemble-Dirigenten*

Johanna Blum (3. 6.)  
Franz Burkhart (31. 5., 1. 6.)  
Heinrich Gattermeyer  
Vlastimil Horak (4. 6.)  
Peter Keuschnig (28. 5., 4. 6., 11. 6., 18. 6.)  
Ladislav Varady (28. 5., 29. 5.)

*Gesangsolisten**Damen*

Montserrat Alavedra (8. 6.)  
Shoshana Arzoni (17. 6.)  
Ilana Bruckmann (5. 6., 17. 6.)  
Annelis Burmeister (5. 6.)  
Meriel Dickinson (22. 6.)  
Dorothy Dorow (28. 5., 29. 5., 3. 6., 4. 6., 6. 6.)  
Annelies Hückel (9. 6., 10. 6.)  
Gundula Janowitz (10. 6., 22. 6.)  
Sigrid Kinast (17. 6.)  
Evelyn Lear (13. 6.)  
Christa Ludwig (10. 6.)  
Halina Lukomska (30. 5.)  
Margaret Price (1. 6., 9. 6.)  
Sophia van Santé (2. 6., 6. 6.)  
Elisabeth Schwarzkopf (5. 6.)  
Maria Sklad-Pantelinac (17. 6.)

*Herren*

Walter Berry (22. 6.)  
Helmut Böhm (5. 6.)  
Reid Bunger (17. 6.)  
Oskar Czerwenka (5. 6.)  
Murray Dickie (10. 6.)  
Ernst Häflinger (22. 6.)  
Robert Kerns (5. 6.)  
Ernst Kozub (17. 6.)  
Mainard Krank (29. 5., 2. 6., 3. 6., 11. 6.)  
Walter Kreppel (5. 6.)  
Herbert Ladkner (10. 6.)  
Takao Okamura (8. 6.)  
Reiner Süss (5. 6.)

*Instrumentalsolisten**Cembalo*

Vera Schwarz (9. 6., 10. 6.)

*Fagott*

Heinz Lorch (28. 5.)

*Flöte*

René Clemencic (9. 6., 10. 6.)

*Klavier*

Irwin Gage (2. 6.)  
Hans Graf (16. 6.)  
Friedrich Gulda (28. 5., 31. 5., 4. 6., 7. 6., 11. 6., 14. 6.,  
18. 6., 21. 6.)  
Klara Havlikova (4. 6.)  
Claude Helffer (6. 6.)  
Rainer Keuschnig (4. 6., 11. 6.)  
Heinz Medjimolec (8. 6.)  
Hans Weber (28. 5.)  
Erik Werba (8. 6.)  
Otto M. Zykan (8. 6.)

*Kontrabaß*

Ludwig Streicher (8. 6.)

*Oboe*

Jozef Hanusovsky (4. 6.)

*Orgel*

Paul Bauer (13. 6.)  
Karl Becherer (13. 6.)  
Franz Eibner (10. 6.)  
Alois Forer (3. 6.)  
Dr. Annemarie Loob (14. 6.)  
Maria Teresa Martinez (18. 6.)  
Walter Pach (3. 6.)  
Erika Polzer (13. 6.)

*Violine*

Eduard Melkus (9. 6., 10. 6.)  
Günther Pichler (8. 6.)  
Josef Suk (27. 5.)  
Georg Sumpfig (4. 6.)  
Zvi Zeitlin (3. 6.)

ALPHABETISCHES ADRESSENVERZEICHNIS  
DER VERANSTALTUNGEN

Akademie der  
Wissenschaften 1, Dr. Ignaz Seipel-Platz  
Akademikirche St. Ursula 1, Johannesgasse 8  
Akademietheater 3, Lisztstraße 1  
Ateliertheater 6, Linke Wienzeile 4  
Augustinerkirche 1, Augustinerstraße 7  
Burgtheater 1, Dr. Karl Lueger-Ring 2  
Deutsches Ordenshaus 1, Singerstraße 7  
Dom St. Stephan 1, Stephansplatz 3  
Evangelische Friedenskirche 13, Jagdschloßgasse 44  
Friedhof St. Marx 11, Lebergasse 6-8  
Gesellschaft der  
Musikfreunde (siehe Musikverein)  
Heiligenkreuzerhof 1, Grashofgasse  
Heiligenstädter Pfarrplatz 19, Pfarrplatz  
Hofburgkapelle 1, Hofburg, Schweizerhof  
(Hofmusikkapelle)  
Institut für Wissenschaft  
und Kunst 7, Museumstraße 5  
Kammerspiele 1, Rotenturmstraße 20  
Karlskirche 4, Karlsplatz  
Karmelitenkirche 19, Silbergasse 35  
Kleines Theater der  
Josefstadt im Konzerthaus 3, Lothringerstraße 20  
Konzerthaus 3, Lothringerstraße 20  
Kosmos-Kino 7, Siebensterngasse 42  
Malteserkirche 1, Kärntner Straße 27  
Minoritenkirche 1, Minoritenplatz  
Musikverein 1, Dumbastraße 3  
Neue Burg 1, Ringstraßenflügel  
(Zugang Heldenplatz)  
8, Auerspergstraße 1

## Palais Auersperg

Palais Schwarzenberg 3, Rennweg 2  
Pfarrkirche Dornbach 17, Rupertusplatz 5  
Pfarrkirche „In der Krim“ 19, Solingergasse 24  
Pfarrkirche Lichtental 9, Marktgasse 40  
Pfarrkirche Maria Geburt 3, Rennweg 91  
Pfarrkirche Mariahilf 6, Mariahilfer Straße 55-57  
Pfarrkirche Maria Treu 8, Piaristengasse 43  
Pfarrkirche St. Michael 19, Hohe Warte 72  
Pfarrkirche St. Peter 1, Petersplatz  
Radio Wien, Österreichischer Rundfunk 4, Argentinierstraße 301  
Raimundtheater 6, Wallgasse 18-20  
Rathaus (Festsaal) 1, Lichtentfelsgasse 2  
Servitenkirche 9, Servitengasse 9  
Schloß Hetzendorf 12, Hetzendorfer Straße 79  
Schönbrunner Schloßkapelle 13, Schönbrunner Schloßallee  
Schuberts Geburtshaus 9, Nußdorfer Straße 54  
Staatsoper 1, Opernring  
Theater am Belvedere 4, Mommsengasse 11  
„Studio“ (Ecke Belvederegasse)  
Theater an der Wien 6, Linke Wienzeile 6  
Theater der Courage 1, Franz Josefs-Kai 29  
Theater „Die Tribüne“ 1, Dr. Karl Lueger-Ring 4  
Theater in der Josefstadt 8, Josefstädter Straße 26  
Volkshochschule Favoriten 10, Arthaberplatz 18  
Volksoper 9, Währinger Straße 78  
Volksoper 7, Neustiftgasse 1  
Votivkirche 9, Rooseveltplatz  
Wiener Kammeroper 1, Fleischmarkt 14  
Zentralsparkasse, Hauptanstalt 3, Vordere Zollamtsstr. 13  
Zwinglikirche 15, Schweglerstraße 39

*150 Jahre sind eine solide  
Vertrauensgrundlage  
für Ihre Spareinlagen — und ein gewaltiger  
Vorschuss für die Zukunft!*

**150 Jahre**



**ERSTE  
ÖSTERREICHISCHE  
SPAR-CASSE**

Hauptanstalt: Wien I, Graben 21, Telephon: 634761 und Zweiganstalten  
in allen Bezirken Wiens sowie in Schwechat und Hünberg



**ÖSTERREICHS  
GRÖSSTER  
MINERALÖLPRODUZENT!**



**ÖSTERREICHISCHE  
MINERALÖLVERWALTUNG**  
Aktiengesellschaft



Bitte, nicht vergessen: ein schönes und beliebtes Geschenk ist **GUTES SPIELZEUG.**

Sie wissen doch, daß Kinder durch das Spiel lernen. Und jedes neue Spiel bringt neue Anregungen.

Besuchen Sie uns, unverbindlich. Prüfen Sie unsere Auswahl. Wir sind überzeugt, Sie werden vieles finden, das Ihnen gefällt.



**WIENER SPIELZEUGSCHACHTEL**

Hauptgeschäft: 1010 Wien 1, Rauhensteingasse 5  
 Filialen: 1010 Wien 1, Albertinapassage  
 4020 Linz, Rainerstraße 10



**BELVEDERE**  
 INTERNATIONAL

**VÖEST**

VEREINIGTE ÖSTERREICHISCHE  
 EISEN- UND STAHLWERKE AG.  
 LINZ AUSTRIA

KOHLE-CHEMIE  
 HOCHOFEN  
 HÜTTENBAUSTOFFE  
 STAHLWERKE  
 WALZWERKE  
 GIESSEREI  
 SCHMIEDE

VERGÜTEREI  
 INDUSTRIEANLAGENBAU  
 MASCHINENBAU  
 STAHLBAU  
 PROFIL- UND ROHRWERK  
 ALLG. BLECHVERARBEITUNG  
 KORROSIONSSCHUTZ







ALFRED MAY

# WIEN IN ALTEN ANSICHTEN

Das repräsentative Werk umfaßt alte Ansichten von Wien, in großformatigen originalgetreuen Reproduktionen. Geboten wird eine erlesene, aus originalen Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen bestehende Auswahl der künstlerischen und topographisch wesentlichen Stadtbildarstellungen vom 15. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Die begleitende Monographie untersucht die Vedute als Kunstwerk und versucht, aus seiner bildmäßig-künstlerischen Spiegelung den Wandel des Stadtbildes zu erschließen. Ein Katalogteil mit sachlichen und inhaltlichen Erläuterungen zu den Bildern, ein Künstler- und Literaturverzeichnis bieten notwendige Ergänzungen.

Großformat 35×30 cm, 338 Seiten: 76 Seiten Text, 133 Bildwiedergaben, davon 67 Farbtafeln. Lieferbar als Buch- (Leinen oder Leder) und Kassettenausgabe

VERLAG JUGEND & VOLK WIEN-MÜNCHEN · RESIDENZ VERLAG SALZBURG



*Direktion,  
Bestell- und  
Verrechnungsbüro:*

1010 Wien, Wipplingerstraße 4, Telefon 63 36 71 Serie  
Telex: 54-88, Telegramm-Adresse: Viennatours

*Informationsstellen und  
Zimmervermittlung:*

Zentrum – Wien I, Schuberttring 6  
Wien I, Opernpassage  
Autobahn West und Bundesstraße 1  
Autobahn Süd und Bundesstraße 17  
Dampferanlegestelle Praterkai

*Campingplätze  
der Stadt Wien:*

Wien-Süd: Wien XXIII/Atzgersdorf, Breitenfurter Straße 269  
Wien-West I: Wien XIV, Hüttelbergstraße 40  
Wien-West II: Wien XIV, Hüttelbergstraße 80

*Jugendgästehäuser  
der Stadt Wien:*

Hütteldorf-Hacking: Wien XIII, Schloßberggasse 8,  
Telefon 82 15 01, 82 31 57  
Pötzleinsdorf: Wien XVIII, Geymüllergasse 1, Telefon 47 13 12  
Stadtherberge Esterhazypark: Wien VI, Schadekgasse  
Telefon 57 91 31

*Hotelbetrieb  
(5. 7.–25. 9):*

Haus Döbling (Internationales Studentenheim der Stadt Wien):  
Wien XIX, Vegagasse 20, Telefon 34 26 73, 34 26 74

## WIENER VERKEHRSVEREIN

WIEN I, SCHUBERTRING 6 · TELEFON 52 55 15 SERIE

Hotel- und Privatzimmervermittlung · Konzert- und Theaterkarten