

Nekr

C

39



künftigen Strandbad-Grundstückes eine *Dienstbarkeit im Grundbuch* eintragen zu lassen, wonach das Strandbad nach Norden nicht über die festgesetzte Linie hinaus erweitert werden dürfe und auf dem Strandbadareal jeder vermeidbare Lärm (Lautsprechermusik und dergleichen) zu unterlassen sei. Dieser Vorschlag wurde vom Stadtrat gegenüber der Bau- und Finanzkommission und dem Großen Stadtrat in befürwortendem Sinn vertreten. Dr. Robert Kaufmann war Gelegenheit geboten, den Standpunkt der Gesellschaft in der Bau- und Finanzkommission darzulegen. Dabei gab er die Zusicherung ab, daß die Gesellschaft bei Annahme der Dienstbarkeitsklausel auf die Bekämpfung des Strandbadprojektes verzichten würde. Am 13. Oktober hieß der Große Stadtrat die Strandbad-Vorlage (inklusive Dienstbarkeitsklausel) gut. Die Volksabstimmung fand am 5./6. Dezember 1964 statt und billigte das Vorhaben mit 5932 Ja gegen 2489 Nein. Die Grenze des Strandbades und seine Fläche von 20 000 Quadratmetern sind auf dem Plan deutlich ersichtlich. Die geringste Entfernung vom Museumsgebäude bis zum Bad beträgt 100 Meter. Die gestrichelte Linie markiert jene Grenze, über welche gemäß Dienstbarkeitsvertrag bei einer allfälligen Vergrößerung des Strandbades nicht hinausgegangen werden dürfte.

DER VORSTAND

Zum Andenken an Antoine-Elisée Cherbuliez

(gestorben am 15. Oktober 1964)

In A.-E. Cherbuliez schied eine der bestbekanntesten Persönlichkeiten des schweizerischen musikalischen und musikwissenschaftlichen Lebens aus dem Dasein. Er, der in seinem Leben kaum je unpaßlich war, unterlag in seinem 77. Lebensjahr dem zweimonatigen Ansturm einer Krankheit, die ihn mitten aus einer immer noch überaus regen und vielseitigen Tätigkeit riß. Überblickt man den Lebensgang des langjährigen Professors der Musikwissenschaft an der Universität Zürich, so ist man von der Weite seiner Tätigkeitsgebiete und von der Fülle ihrer Produkte beeindruckt.

Cherbuliez zeigte zwar früh eine ausgesprochene Neigung zur Musik, wandte sich aber relativ spät der theoretischen und historischen Erforschung dieser Kunst zu. Als Jüngling ein Orgelschüler Albert Schweitzers (er verbrachte den Großteil seiner Jugend als Auslandschweizer im Elsaß) und ein Violoncelloschüler Norbert Salters, besuchte er von 1906 an als Student der Mathematik die Universität Straßburg, dann die Eidgenössische Technische Hochschule in Zürich und widmete sich zur selben Zeit humanistischen Studien an der Zürcher Universität. Eine außerordentliche Vielseitigkeit des Interesses blieb auch kennzeichnend für seine frühen Berufsjahre. Nachdem er 1911 das Ingenieurdiplom erworben hatte, doktorierte er 1913 als Assistent an der Großherzoglichen Technischen Hochschule in Darmstadt. Im selben Jahre wandte er sich aber wieder der Musik zu: wir finden ihn 1913–1916 als Privatschüler von Max Reger in Theorie und Komposition, 1915

bis 1917 als Schüler von Siegfried Ochs, dem Leiter des Berliner Philharmonischen Chores, bei dem er sich zum Chorleiter ausbilden ließ. Zugleich hörte er an der Berliner Universität musikwissenschaftliche Vorlesungen. Bevor er 1917 in die Schweiz zurückkehrte, wirkte er als Volontär-Cellist in der Meininger Hofkapelle, bei den Berliner Philharmonikern, in der Dresdener Hofoper und der Charlottenburger Oper. Die sich anschließenden Schweizer Jahre zeigen ihn 1917 bis 1921 als Musikdirektor und Organisten in Wattwil (St. Gallen), 1921–1942 als Musikdirektor in Chur und Arosa wie auch als Lehrer für Klavier, Violoncello, Theorie und Kammermusik an der von ihm mitbegründeten Musikschule Chur.

Auch in den folgenden Jahren, da sich das Schwergewicht von Cherbuliez' Aktivität immer mehr nach Zürich verlagerte, hielt er die Verbindung mit der musikalischen Praxis aufrecht. Die der Zürcher Universität eingereichte musikwissenschaftliche Dissertation unter dem Titel «Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung» wurde auch als Habilitationsschrift angenommen, so daß sich Cherbuliez von 1923 an als Privatdozent der musikwissenschaftlichen Vorlesungen annehmen konnte. An der Zürcher Universität bestand damals noch kein Ordinariat für Musikwissenschaft; die sich auf mehrere Jahrzehnte erstreckende Aufwertung der Musikwissenschaft in Zürich ist mit seinem akademischen Aufstieg unlösbar verbunden und geht zum Teil auf seine Initiative und seine Arbeitskraft zurück. Nachdem ihm im zwanzigsten Jahr seines Privatdozententums (und zwei Jahre später als seinem seit 1921 lesenden Kollegen Dr. Fritz Gysi) die Titularprofessur zuerkannt worden war, folgte 1950, im Verein mit der Berufung Paul Hindemiths als Professor, seine Ernennung zum außerordentlichen Professor und 1957 seine Beförderung zum ordentlichen Professor. Außerdem dozierte er 1942–1958 auf deutsch und französisch Musikwissenschaft an der Freifächerabteilung der Eidgenössischen Technischen Hochschule. Eine Vielfalt weiterer öffentlicher Tätigkeiten grupperte sich um das Zentrum seiner musikwissenschaftlichen und pädagogischen Arbeit an der Universität Zürich. Die akademischen Schüler Cherbuliez' werden sich immer dankbar an die von ihm erhaltenen mannigfaltigen Anregungen erinnern; der Kreis seiner Sujets war fast unbegrenzt, er spannte sich von Fragen der Musikpädagogik über die mathematisch-physikalischen Aspekte der Musik bis zu ihren philosophischen Verästelungen. Unvergesslich wird es den früheren Zürcher Schülern auch bleiben, wie er in Ermangelung einer tragfähigen musikwissenschaftlichen Bibliothek seine Privatbibliothek als Grundstock des Seminars hergab (er leitete es 1932–1958) – eines der vielen Zeichen seiner rest- und rückhaltlosen Hingabe an die Sache.

Mindestens ebenso vielseitig wie seine Tätigkeit ist der Themenkreis seiner Publikationen. Wenn man seine «Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz» von 1943, seine beiden Mozart-Studien in den Mozart-Jahrbüchern von 1956 und 1960 und seine Senfl-Studie in den «Acta musicologica» von 1933 heraushebt, so hat man damit nur einen kleinen Teil seiner musikhistorischen Beiträge erwähnt. Auch die Reihe der von ihm herausgegebenen oder von ihm geschriebenen Biogra-



phien ist groß: neben Übersetzungen und Herausgaben von Biographien über Dvořák (A. Robertson) und Elgar (W. Reed) stellen sich eigens verfaßte Kurzbiographien über Peter Cornelius, Joseph Haydn, C. P. E. Bach, J. S. Bach, Grieg, «Tschaikowsky und die russische Musik», Chopin, Verdi, Händel, Pergolesi und eine «Musikgeschichte von Spanien, Portugal und Lateinamerika» (einschließlich einer «Bearbeitung der Historia de la musica española» von J. Subria).

Der Verstorbene empfand die Fülle seiner Interessen oft nicht nur als Verantwortung, sondern auch als Last. Er wußte, daß die enorme Expansion seiner praktischen Tätigkeit ihn am Verweilen in dem, was ihm am allerliebsten war, hinderte. Intensivste Befriedigung fand er immer wieder im Lehrgespräch, in dem er sich weitgehend auf die Kraft der Improvisation verlassen konnte. Die Hörer der Volkshochschule des Kantons Zürich (wo er seit 1925 unterrichtete), die Besucher der Braunwaldner Musikwochen (wo er von 1926 an als Hauptreferent tätig war) und die Hörer seiner vielen musikpädagogischen und kulturgeschichtlichen Vorträge werden sich an sein Talent der Rede und der Instruktion immer erinnern. In einem Leben, das der adversen beruflichen Umstände und der persönlichen Tragödien nicht ermangelte, ging er immer tatkräftig voran. Sein Leben war Tätigkeit und seine Wirksamkeit war voll von Leben.

ANDRES BRINER

Erinnerung an Emilie Heim

(1830–1911)

Es ist erstaunlich, in welchem Maße die Sopranistin Emilie Heim das Zürcher Musikleben der fünfziger und sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts beherrschte. Wenn wir die Konzertkalender jener Zeit durchstöbern, finden wir kaum eine musikalische Veranstaltung ohne ihre Mitwirkung. Sie dominierte in einer Art und Weise, wie es heute gar nicht mehr denkbar wäre, und genoß eine entsprechende Popularität.

Als die Eindundzwanzigjährige 1851 Musikdirektor Ignaz Heim – den Leiter des Sängervereins Harmonie – heiratete, da siedelte sich das junge Paar bald in den Escher-Häusern am Zeltweg an. 1853 mietete sich Richard und Minna Wagner in der Nachbarwohnung ein. Zwischen den beiden Familien entstand bald eine innige Freundschaft. Ignaz Heim verehrte Wagner und stand ihm – als ehemaliger Apotheker – ärztlich und als Kaufmann administrativ zur Seite. Emilie schätzte Wagners Kompositionen. Der Meister seinerseits war von der frischen, glanzvollmetallischen Stimme der Sängerin fasziniert. Immer wieder suchte er sie zu überreden, die Bühnenlaufbahn einzuschlagen. Sie widerstand, trug aber Wagners Kompositionen regelmäßig im Rahmen der Konzerte vor.

1855 – also 15 Jahre bevor die «Walküre» im Juni 1870 in München uraufgeführt wurde – übertrug Wagner dem «Heimchen», wie er sie nannte, die Inter-

pretation der «Sieglinde» im privaten Freundeskreise. In Wagners Autobiographie lesen wir außerdem über ein dreitägiges Musikfest in Zürich, das er veranstaltete, um sich von seiner eigenen Musik inspirieren zu lassen: «Alles schwelgte! Als einzige Solistin hatte Frau Emilie Heim – eine der gefeiertsten Schönheiten Zürichs – mitgewirkt. Sie besaß eine wirklich schöne Stimme und einen herzlichen Ton.» Die beiden scheinen sich wirklich gut verstanden zu haben. Wenn wir in der inoffiziellen, von Bayreuth nicht redigierten Wagner-Literatur nachlesen, so sehen wir, daß Minna die Verbundenheit ihres Gatten mit dem Hause Wesendonk als weit weniger gefährlich betrachtete als die Verehrung, die er für die Nachbarinnen Emilie Heim und Johanna Spyri hegte.

Im Herbst 1856 stieg Franz Liszt mit Gefolge im «Baur au Lac» ab. Am 22. Oktober – Liszts 45. Geburtstag – sang Emilie wiederum die «Sieglinde», während Wagner die Partie des Siegmund und des Hunding übernahm. Der ganze erste Akt der «Walküre» wurde Liszt als Geburtstagsgabe dargebracht. – Als Frau Heim – inzwischen Witwe geworden – am 26. Juli 1882 zur Uraufführung des «Parsifal» nach Bayreuth fuhr, da zählte sie selbstverständlich in der Villa Wahnfried zu den Geladenen. Wie Wagner sie erblickte, stellte er sie der erstaunten Gesellschaft als seine allererste «Sieglinde» vor, als die sie gebührend gefeiert wurde. Dann nahm er sie beiseite und fügte neckisch hinzu: «Wissen Sie, Kindchen, daß ich damals in Zürich in Sie verliebt war? Sie haben aber nichts davon gemerkt!» Diese «Enthüllung» überraschte einigermäßen, wenn man sich erinnert, daß Minna einst verzweifelt schrieb: «Sie verschlangen sich fast mit ihren Blicken», und wenn man bedenkt, daß der Umzug auf den «Grünen Hügel» 1857 einer Flucht aus der spannungsgeladenen Atmosphäre der Escher-Häuser gleichkam.

Später lebte Emilie Heim ihren Erinnerungen. Sie freute sich an den Liedern Hegars und Richard Strauß', die sie aber nur mehr zu ihrer persönlichen Erbauung sang. Am 23. Dezember 1911 schief sie – 82jährig – in aller Stille ein. Nichts hätte darauf schließen lassen, daß eine Frau zu Grabe getragen wurde, die einst glanzvoll als unumschränkter Star gefeiert wurde. fr.

New Yorks neue «Met»

Bald einmal wird das weltberühmte Opernhaus am New Yorker Broadway seine Pforten für immer schließen. Nach meinem ersten Bayreuther-Erlebnis im Jahre 1930 bedeuteten mir später die Wagner-Aufführungen der «Met» eine wertvolle Erinnerung an Europa. Mit Ausnahme von «Rienzi» sah ich jedes Wagnerwerk an der «Met». Man mußte dort eine «Meistersinger»-Aufführung unter Mitropoulos, einen «Lohengrin» unter Bernstein gehört haben: erstklassige Sänger, tadellos deutsch singende Chöre, glanzvolle Ausstattung, mächtig spielende Orchester. Es war wie in einem großen mitteleuropäischen Opernhaus. Schon bald nach den ersten Bayreuther Festspielen 1876 wurde Wagners Kunst nach

Amerika getragen und fand in der «Met» eine Heimstätte, wo sie gehegt und gepflegt wurde bis auf den heutigen Tag. Führende Künstler kamen mit ihr in die neue Welt: Rosa Sucher, Amalie Materna, Lilly Lehmann, Ellen Gulbranson, Frida Leider und Kirsten Flagstad. Ihnen bewahrt die New Yorker Oper ihres legendären Namens wegen ein besonders gutes Andenken: Unter Glas verwahrt, sind Speer und Harnisch der Brünhilde zu sehen, wie sie die Sucher von 90 Jahren trug, oder Gewand und Schmuck der Isolde, einst von Lilly Lehmann über den Ozean gebracht. In den Aufgangshallen erinnern die Büsten Carusos, Schaljapins, Toscaninis, Furtwänglers an Zeiten, die nicht mehr wiederkehren werden.

Diese Werk- und Traditionstreue soll in die neue «Met» übernommen werden. Der schon begonnene Bau wird sich im Lincoln Civic-Center neben der bereits vollendeten Philharmonie erheben. Das neue Opernhaus ist auf 175 Millionen Franken veranschlagt und wird hinsichtlich technischer Vollkommenheit, Luxus und Pracht ihren Schwestern in Wien, Paris, München und Mailand nicht nachstehen. Die Hufeisenform des Amphitheaters soll beibehalten, die Logenplätze sollen vermehrt werden. Ein aus Leuchtkörpern bestehendes «Diamanten-Collier» wird sich um den ersten Rang ziehen und von fünf weiteren Rängen bis zur unvermeidlichen «Floh Bühne» überragt werden. Die vorherrschenden Farben Burgunderrot, Elfenbein und Gold werden mit der mattgold glänzenden Decke wunderbar harmonieren. Ein riesiger Kronleuchter, eine Rosette, wird den vornehmen Raum elegant erhellen. 3800 Sitz- und 180 Stehplätze wird die neue «Met» zur Verfügung haben.

Von eindrucklicher Pracht werden das Foyer, die Aufgänge zu den Rängen, die drei Restaurants, die Rauchsalons und Empfangsräume sein. Dafür soll das Schloß von Fontainebleau bei Paris als Vorlage dienen. Die Wandbezüge werden aus roter, blumengemusterter Lyonerseide bestehen, die Teppiche werden in Aubusson gewirkt. Die Kristalleuchter sind bei Lobmeyer in Wien in Auftrag gegeben. Der Bühnenvorhang soll wieder aus schwerstem Goldbrokat gearbeitet sein und eine weitere Kostbarkeit des neuen Hauses darstellen. Die Bühne wird zu einem technischen Wunder ausgebaut. Dreh- und versenkbar, können auf ihr nicht weniger als vier Bühnenbilder zugleich aufgebaut werden, – das Gros der Bühnenarbeiter kann somit am Abend zu Hause bleiben. Das Bühnenhaus mißt 30 Meter in der Breite und 51 Meter in der Tiefe. Die von Wagner geschaffene «Verwandlungsbühne» bei offener Szene soll dabei wegweisend sein. Daß die «Air condition» ebenfalls nicht fehlen wird, ist für Amerika eine Selbstverständlichkeit, nicht aber der Plan, eventuell Sommerfestspiele zu veranstalten, was bisher der berüchtigten New Yorker Hitze wegen nicht möglich war. Einmaliges ist also im Entstehen.

PAUL RICHARD

Zur Wagner-Diskussion

WALTER PANOFKY: *Wieland Wagner*. 120 Seiten Text und 64 Seiten Abbildungen. Bremen (Schünemann). 1964.

Schon im Vorwort machen sich Panofsky und Wieland Wagner gegenseitig Avancen. Dann schreitet der Verfasser ad personam. Seine Schilderung der Geschichte von Neu-Bayreuth entspricht einer Negierung des historisch Gewordenen: «Nicht ein vordergründiges ‚Gesamtkunstwerk‘, sondern visionäres Theater war das Ziel.» Das tönt sehr interessant und gelehrt, und in einem solchen Text dürften Kalauer wie «das Moritz-von-Schwindsüchtige Wartburgbild» oder respektlose Aussprüche wie «Was der einfältige Anton Bruckner seinem Abgott Wagner an Devotionen entgegenbrachte, war doch im Grunde nur potenziertes Jüngertum», keinen Platz finden. Im Kapitel «Grundsätze» hält Panofsky fest, daß Wieland Wagner keine Werke inszeniere, «bei denen die Suche nach dem mythischen Abbild vergeblich wäre»; so lasse er die «Oper als spielerischen Selbstzweck» beiseite und wolle «den geheimen, psychologischen Untergrund in den Vordergrund verlagern». Wieland, der heute mehr als zuvor das Gesamtwerk Wagners als episches Theater empfinde, dem «einzelne dramatische Vorgänge gleichsam aufgepfropft» wurden, inszeniere nicht nach den «Motiven», sondern nach Wagners «Tonarten-Symbolik». Diese Argumentation ist einleuchtend, oft aber nicht frei von Spiegel- fechtereie, so wenn gefragt wird: «Warum soll eine Zeile Goethe weniger wert sein als ein Takt Wagner?» An zentraler Stelle steht das Kapitel «Fragmentarisches über den ‚Ring‘». Hier erkennt man, daß es Wieland Wagner um ein echtes Bemühen um das Werk seines Großvaters geht. Auch die neue «Ring»-Inszenierung für Bayreuth 1965 ist in diesem Kapitel bereits skizziert. Wagners Tendenz, zu den «Ursprüngen» zurückzugehen, wird hier wieder sehr deutlich.

KONRAD MICHELSEN

F. W. PAULI: *Der goldene Vorhang*. 296 Seiten mit 148 Abbildungen auf Tafeln und 31 Wiedergaben im Text. Berlin, 1962.

Mit Textilien hat dieses Buch nichts zu tun, sondern es behandelt die Geschichte von 16 Opernhäusern, die an der Entwicklung der Gattung Oper aktiv beteiligt sind. Geschichten der Oper gibt es zur Genüge, doch eine Geschichte der Räumlichkeiten, in denen diese Gattung gepflegt wird, gab es in dieser Art noch nicht. Es ist faszinierend, die spezifischen Eigenheiten in der Entwicklung der einzelnen Opernhäuser zu verfolgen. Die auf Grund einer Rundfunk-Sendereihe entstandenen Abhandlungen lesen sich spannend wie die Geschichten von «Damen von großer, zeitweise etwas zwielichtiger Vergangenheit», mit denen der Verfasser selbst die Operninstitute vergleicht. Mit diesem «Reiseführer» durch die wichtigsten Opernhäuser kann man auf unterhaltsame Weise sein Wissen vermehren.

Es fällt angenehm auf, wie der Verfasser Objektivität und lebendige Schilderung zu vereinen weiß. Seine große Verehrung für Verdi und damit die Scala verhindert nicht, daß er im ausführlichen Bayreuth-Kapitel leidenschaftslos über

Hitlers Rolle daselbst berichtet: was man da zu lesen bekommt, ist wohl etwas vom Gütigsten, was je über das Thema Bayreuth-Nationalsozialismus geschrieben worden ist. Ganz nebenbei vernimmt man auch Dinge, die nicht unbedingt zur «Bildung» gehören, die aber das Wissen in zwangloser Weise bereichern: man erfährt, woher der Name «Scala» kommt, daß in diesem Opernhaus noch heute eine Claque tätig ist, was die «Piccola Scala» ist, wo schon ein Jahr nach Wagners Tod außerhalb Bayreuths der erste Akt «Parsifal» aufgeführt wurde, warum es im Londoner Covent Garden seinerzeit um «Salome» und «Rosenkavalier» beinahe zu einem Skandal kam und vieles Weitere mehr. Hat man das Buch durchgelesen, dann freut man sich darüber, daß die Oper, deren Ende immer wieder prophezeit wurde und wird, stets fröhliche Urständ feiert. «Die Oper lebt» ist daher auch des Verfassers Quintessenz im Epilog. -ad.

Richard der Einzige. Parodie – Satire – Karikatur. Zusammengestellt von Hermann Hakel. 320 Seiten mit Abbildungen im Text. Wien, 1963.

Es existiert wahrlich genügend Material, um eine repräsentative Auswahl von Wagner-Parodien herauszugeben, aber wenn man methodisch so liederlich vorgeht wie Hakel, dann sind echte Zweifel angebracht. Schon der Titel stimmt nur teilweise, denn es finden sich in dem Buch auch reine Berichte wie «Tannhäuser in Paris», Romain Rollands Bayreuth-Bericht, «In Bayreuth» von Leo Slezak usw. In einer guten Parodie muß stets noch etwas vom Original zu spüren sein. Dieser Forderung genügen in der vorliegenden Auswahl wirklich nur die «Tannhäuser»- und «Lohengrin»-Parodien Nestroys, die zu lesen eine wahre Wonne ist. Weniger gut ist Fritz Mauthners «Bühnen-Weh-Festspiel», dessen Humor sich in der parodistischen Verwendung des Wagnerschen Stabreims erschöpft. Wilhelm Busch nachgebildet ist die Verssatire von Alexander Moszkowski, an den Haaren herbeigezogen hingegen die Wildwest-Parodie «Siggie and Bess» von Merz und Qualtinger. Überhaupt dominiert das österreichische Element in dieser Auswahl. Nietzsche und Hanslick werden nur gelegentlich angeführt. Dafür kommt Daniel Spitzer (1835–1893) um so mehr zum Wort, dessen Schwatzhaftigkeit ermüdet. Von unfreiwilligem Humor zeugen Wolzogens «Lautsymbolik» und szenische Darstellungen von C. Burger in der «Leipziger Illustrierten Zeitung» des Jahres 1876. Die übrigen Bilder, meist Karikaturen, sind wie der textliche Inhalt von unterschiedlichem Wert. -ch-

Schallplatten

RICHARD WAGNER: *Parsifal* (Originalaufnahme der Bayreuther Festspiele 1962), Philips A 03242/46 L (mono), 835220/24 AY (stereo).

Schon 1951 erschien eine Direktaufnahme des «Parsifal» aus dem Bayreuther Festspielhaus, ebenfalls unter Knappertsbusch. Was die neue Einspielung von der alten unterscheidet, ist die vervollkommnete Technik und natürlich die Stereo-

phonie. Das gleichsam «verjüngte» Solistenensemble ist hervorragend, und man staunt immer wieder über die große Wortverständlichkeit, die ein Nachlesen des Textes fast entbehrlich macht. Vom Ensemble 1951 wurde lediglich George London als Amfortas übernommen, dessen Leistung reifer scheint und dessen Deutsch seither besser geworden ist. Neben den Solisten zeichnen sich auch das Ensemble der Blumenmädchen und die machtvollen Chöre durch Präzision und Reinheit der Intonation aus. Es ist üblich geworden, Hans Knappertsbusch und «Parsifal» fast in einem Atemzug zu nennen – mit vollem Recht! Denn unter den heutigen Dirigenten dürfte keiner derart tief in die an Geheimnisvollem und Symbolischem so reiche Partitur eingedrungen sein. Mir scheint sogar, daß er gegenüber 1951 eher etwas flüssigere Tempi wählte! Daß diese Einspielung nur 5 Platten aufweist gegenüber 6 bei der alten, ist dafür natürlich kein Kriterium, sondern lediglich der modernen Technik zu danken. Der Vorteil der Direkteinspielung (größere Lebendigkeit, Einfangen der Bayreuther Akustik und Atmosphäre) wird erkauft mit gewissen Nachteilen wie das leidige Knarren der Bühnenplanken, das Räuspern und Husten im Zuschauerraum und gelegentliche Unreinheiten im Orchester. Auch der Eindruck des Raumes, das Haupterfordernis, das an die Stereotechnik zu stellen ist, kann bei Studio-Aufnahmen, wo sich alles berechnen und ausprobieren läßt, besser erzielt werden. -en

Mitteilungen

Eine Gabe für das Wagner-Museum Tribschen

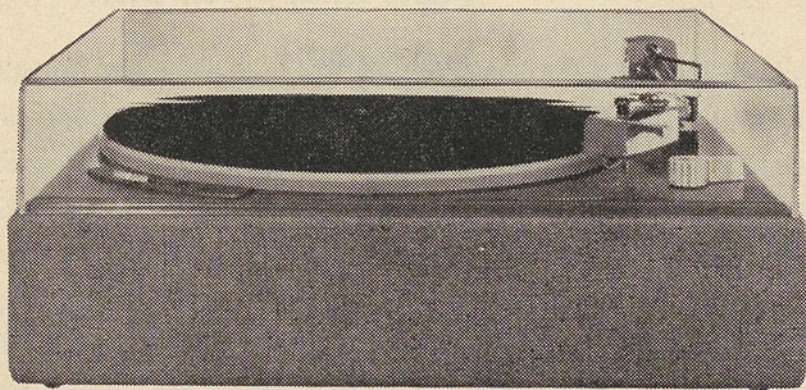
Groß war im Luzerner Stadthaus die Freude, als im August 1964 ein Paket eintraf, das eine unerwartete Gabe für das Richard-Wagner-Museum enthielt. Eine gewisse Mrs. Loeb ließ Stadtpräsident Paul Kopp über die schweizerische Botschaft in London ein Bildnis Wagners aus «Eberhards Allgemeinem Polizei-Anzeiger» vom 11. Juni 1853 zukommen. Auf der Rückseite hat ein früherer Besitzer des Bildes von Hand den Steckbrief abgeschrieben, der über Wagner im «Polizei-Anzeiger» ergangen war. Man erinnert sich der Teilnahme Wagners an der 48er Revolution, zu der er sich aber offenbar nicht so sehr aus politischer Überzeugung, als aus Verärgerung über die Geringschätzung, die man am sächsisch-königlichen Hof seinem Werk entgegenbrachte, angeschlossen hatte. Wagner floh in der Folge, wie man weiß, nach Zürich. Im Steckbrief aber hieß es: «Politisch gefährliches Individuum, No. 652, Wagner Richard, ehemaliger Kapellmeister aus Dresden, einer der hervorragendsten Anhänger der Umsturzpartei, welcher wegen Teilnahme an der Revolution zu Dresden im Mai 1849 steckbrieflich verfolgt wird, soll dem Vernehmen nach beabsichtigen, sich von Zürich aus, woselbst er sich gegenwärtig aufhält, nach Deutschland zu begeben. Behufs seiner Habhaftwerdung wird ein Porträt Wagners, der im Betretungsfalle zu verhaften und an das königliche Stadtgericht zu Dresden abzuliefern sein dürfte, hier beigefügt.» Über die Spenderin, Frau Loeb, erfuhren wir, daß die über Achtzigjährige eine Tochter

Hans Richters ist, jenes Hans Richter, der im Hause Wagner ein gern gesehener Gast war und der eine Kopie des «Siegfried-Idylls» und der «Meistersinger» gefertigt hatte. Richter war auch der Dirigent der ersten Bayreuther Festspiele und blieb dem Hause Wagner zeitlebens verbunden. Mrs. Loeb wohnt in London und ist mit einem großen Musikfreund verheiratet. Kfm.

Tagung des Richard-Wagner-Verbandes e. V. in Wien

Der Richard-Wagner-Verband e. V. lädt die Mitglieder unserer Gesellschaft zur Teilnahme an der nächstjährigen Tagung ein, welche vom 14.–17. Mai 1965 in Wien stattfindet. Das Programm umfaßt neben den üblichen Versammlungen und Sitzungen auch Rundfahrten, Ausflüge, den Besuch der Staatsoper (Premiere von «Lohengrin»), eine Vorführung in der Spanischen Reitschule, Führungen durch Museen usw. – Ausführliche Programme mit wissenswerten Angaben und Anmeldekarte können beim Sekretariat unserer Gesellschaft angefordert werden. Der Anmeldetermin ist auf den 1. Januar 1965 festgesetzt. Wir empfehlen unseren Mitgliedern, von der Möglichkeit, mit Gleichgesinnten die schöne Stadt Wien zu erleben, regen Gebrauch zu machen.

für Plattenspieler zu



ex libris

Basel: Stadthausgasse 21. Bern: Kramgasse 63. Biel: Dufourstrasse 30. Chur: Reichsgasse 25. Kreuzlingen: Hauptstrasse 22. Luzern: Grabenstrasse 8. St. Gallen: Frongartenstrasse 5. Winterthur: Oberer Graben 28. Zürich: St. Peterstrasse 1. Zürich-Oerlikon: Schaffhauserstr. 359.

PHILIPS hat eine preiswerte Kassette mit
einem sehr schön illustrierten
Album von

PARSIFAL

herausgegeben. Es handelt sich um
die vollständige Aufnahme der
Bayreuther Vorstellung vom
Festival 1962 unter der Leitung
des berühmten Wagner-Dirigenten

Hans Knappertsbusch

Mono Version
Kat. Nr. A 02342/46 L
Stereo Version
Kat. Nr. 835220/24 AY

Spezialpreis bis 31. 12. 1964 *Fr. 108.-*



PHILIPS

Schallplatten

TRIBSCHEN / LUZERN



Richard Wagner- Museum

Autobuslinien 6 und 7: Haltestelle Wartegg / 10 Minuten mit Motorboot oder Auto. Parkplatz / Geöffnet: Werktags 9–12 und 14–18 Uhr; Sonntags 10.30–12 und 14–17 Uhr; im Winter an Montagen geschlossen / Eintritt: Fr. 1.50; Ermäßigung für Kurkarteninhaber, Vereine und Schulen. Führung nach Wunsch.

Richard Wagner wohnte in Tribtschen 1866–1872. Hier vollendete er die «Meistersinger», «Siegfried» und die «Götterdämmerung». Das Haus liegt inmitten eines prächtigen, vom See umspülten Parkes; der Ort gilt als eines der schönsten Ausflugsziele für Besucher Luzerns. Das Museum enthält u. a. die Originalpartitur des «Siegfried-Idylls» und des Schusterliedes aus den «Meistersingern», ferner die Totenmaske Richard Wagners, bedeutende Gemälde, Stiche und Porträtbüsten sowie den Erard-Flügel, der den Meister nach Venedig, Paris, Wien, München, Tribtschen und Bayreuth begleitete.

-
- Im 1. Stock: bedeutende Sammlung alter Musikinstrumente.
-



Deutsche
Grammophon
Gesellschaft

Berühmte Werke
Interpreten
von Weltruf auf
Schallplatten



Ein weiterer Komponist, der Ihre
Beachtung verdient:

Richard Strauss

Die Deutsche Grammophon Gesellschaft
hat seine bedeutendsten Opern auf
Schallplatten aufgenommen.

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

Inge Borkh, Dietrich Fischer-Dieskau,
Jess Thomas u. a. / Chor der Bayerischen
Staatsoper / Bayerisches Staatsorchester /
Dirigent: Joseph Keilberth
18 911/14 Mono · 138 911/14 Stereo

ARABELLA

Lisa Della Casa, Anneliese Rothenberger,
Dietrich Fischer-Dieskau u. a. /
Bayerisches Staatsorchester
Dirigent: Joseph Keilberth
18 883/85 Mono · 138 883/85 Stereo

ARIADNE AUF NAXOS

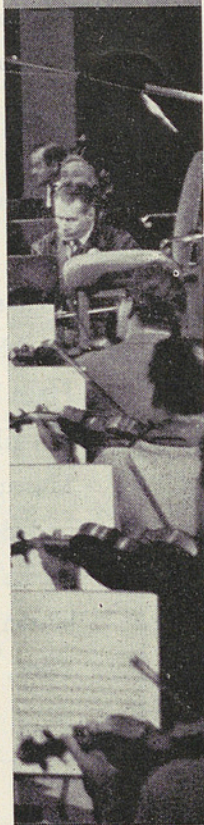
Irmgard Seefried, Max Lorenz u. a.
Orchester der Wiener Staatsoper
Dirigent: Karl Böhm
18 850/52 Mono

ELEKTRA

Inge Borkh, Dietrich Fischer-Dieskau,
Marianne Schech u. a.
Chor der Staatsoper Dresden,
Sächsische Staatskapelle Dresden
Dirigent: Karl Böhm
18 690/91 Mono · 138 690/91 Stereo
(Grand Prix du Disque)

DER ROSENKAVALIER

Irmgard Seefried, Rita Streich,
Dietrich Fischer-Dieskau / Chor der
Staatsoper Dresden, Sächsische Staats-
kapelle Dresden / Dirigent: Karl Böhm
18 570/73 Mono · 138 040/43 Stereo





Tribschener Blätter

Zeitschrift
der Schweiz. Gesellschaft
Richard Wagner-Museum
Tribschen/Luzern
(gegründet 1956)

Nr. 17 Dez. 1964



Buchhandlung Michelsen, Zürich

8027 Zürich, Bleicherweg 70 / Freigutstraße, Tel. 051 - 23 75 30

Interessante Neuerscheinung:

H. H. Stuckenschmidt, Oper in dieser Zeit. 210 Seiten mit instruktivem Bilderteil, Leinen Fr. 32.35.

Pianos und Flügel

CEMBALI, ORGELN (elektronische)

RADIOS, FERNSEHEN

SCHALLPLATTEN

Linguaphone-Sprachlehrmethode

Musikalien, Instrumente. Atelier für

Geigenbau und kunstgerechte Reparaturen

Luzern, Hertensteinstraße 52/56

Alles für die Musik

Hug & Co. Seit 1807

Schweizerische Gesellschaft Richard-Wagner-Museum Tribschen/Luzern, gegründet 1956. – Sitz: Richard-Wagner-Museum, Tribschen/Luzern, Telefon (041) 2 53 70. – Präsident: Rechtsanwalt Hans Sulzer, Talstraße 11, Zürich 1, Telefon (051) 23 87 60. – Sekretariat: Dr. R. Kaufmann, Stadthaus, Luzern, Telefon (041) 9 32 62. – Redaktion: Dr. O. Fries, «Blick ins Licht», Meggen/LU, Telefon (041) 72 12 79 (unter Mitarbeit einer Redaktionskommission). Erscheint in der Regel zweimal jährlich.

Winteranfang

Die Erde dreht sich traurig
auf ewig gleicher Bahn,
und weiße Nebel wallen
zum Himmel hoch hinan.

Und matt und bleich die Sonne
schleicht überm Wald dahin;
die Vögel ziehen ferne,
wer weiß, wer weiß wohin.

Die Flut der goldnen Ähren
ist längst schon eingebracht;
es überzieht die Felder
des Frostes Silberpracht.

Zu Wein sind auch die Reben
im Fasse stumm verglüht,
und scheu an leeren Stöcken
Silen vorüberfliehet.

Die Flur lauscht nun vergeblich
dem Echo sehnsuchtsbang.
Verstummt sind Wald und Hügel,
verloren ist ihr Klang.

O Du, mein Herz, was wendest
der Wahrheit Du Dich ab?
Auch Du sinkst einst vergessen
hinab ins stille Grab.

KARL A. WIPF

Wagner und die Wiedergabe der Musik Mozarts

«Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven sowie an ihre Jünger und Apostel», so lautet der erste Abschnitt des Credo, welches Wagner 1841 nach seinem eindrucklichen Erlebnis der Konversion zum wahren Glauben schrieb: der Glaube des Künstlers «an den heiligen Geist und die Wahrheit der Kunst, beide unzertrennbar miteinander verbunden». Der Höhepunkt seines Erlebnisses der Konversion – als «die ganze Epoche, in welcher mein Geschmack verwildert war, in einem tiefen Abgrund von Scham und Verlegenheit verschwand» – geschah nämlich während einer Aufführung nicht von einem Werk Mozarts, sondern an einer Probe

der Neunten Symphonie Beethovens im Pariser Konservatorium unter Habeneck. Aber der Gott des Wagnerschen Credos von 1841 – der Gott, von dem «diese Kunst ausströmt und in den Herzen aller erleuchteten Menschen weiterlebt» – war ebensogut der Gott Mozarts als Beethovens; und die «apostolische Nachfolge» bezog sich nach Wagner auf beide.

I. Kolodins Essay «Mahler, Wagner und Mozart» (Saturday Review, January 28, 1956) ist eine Studie dieser «apostolischen Nachfolge». Das Ziel der Gefolgschaft liegt in der Aufrechterhaltung der Tradition der einzig richtigen Interpretation von Mozarts Werk. In Kolodins Hagiologie bildet *Gustav Mahler* die zentrale Hauptfigur. Aber der Autor legt uns selbst den Gedanken nahe, Mahler sei wohl selber ein Instrument gewesen, durch welches sich der Einfluß einer größeren Persönlichkeit bemerkbar machen konnte, nämlich diejenige von *Richard Wagner*.

Kolodin hat bestimmt recht, wenn er Gustav Mahler einen Ehrenplatz in der Reihe der gewissenhaftesten Interpreten Mozarts zuweist; ebenfalls ist es richtig, wenn er darauf hinweist, daß Mahler auch ein großer Verehrer Richard Wagners war. (Dies mußte selbst Cosima Wagner zugeben.) Kolodins These über die Rolle, die Wagner für die getreue Interpretation von Mozarts Musik einerseits und jene, die Mahler für die getreue Interpretation von Mozarts *und* Wagners Musik andererseits spielte, kann man also akzeptieren. Doch müssen wir die Folgerungen, die er daraus zieht, näher betrachten. Er schreibt u. a.: «Alles legt uns die Folgerung nahe, daß die Wagnersche Disziplin, die er von seinen Sängern erwartete, Mahler auch in bezug auf Mozart anwandte, indem er den historischen Überlieferungen treu blieb. Der Titan Wagner komponierte so komplex, daß die Sänger ohne den Mann mit dem Taktstock überhaupt nicht auskamen. Sobald diese Erkenntnis einmal durchgedrungen war, sank unweigerlich die Sonne der Sänger, und diejenige des Dirigenten begann zu steigen. In Tat und Wahrheit kam auf diese Weise auch Mozarts Persönlichkeit wieder aus dem Schatten, wo sie so lange verharret hatte.»

Diese These ist so einleuchtend, daß sie – so weit sie eben reicht – im Auge behalten werden muß, und zwar nicht nur in bezug auf die Wiedergabe von Mozart und Wagner, sondern der ganzen klassischen Musik. Kolodin spricht zwar Wagner keine direkte Rolle zu in der Geschichte dieser Art von «Wiedergeburt» von Opern- und orchestralen Werken, aber es ist sein Verdienst, Richard Strauß und Mahler Ehrenplätze unter jenen verdienstvollen Dirigenten eingeräumt zu haben. Zwar fehlt uns immer noch ein Standardwerk über die Rolle des Dirigenten und der Dirigierkunst, das uns helfen könnte zu entscheiden, inwieweit wir die Charakterisierung von Ernest Newman annehmen oder ablehnen sollen, daß «Wagner der Begründer der modernen Kunst des Dirigierens sei». Zwar wird niemand bestreiten, daß Newman recht hat, wenn er sagt: «Wagner war nicht nur ein Visionär in dieser Beziehung, sondern auch ein gewiegter Praktiker», oder, wie er an einer anderen Stelle sagt: «Daß es bei Wagner nicht einfach Hochmut oder Egoismus war, nicht die Empfindlichkeit des Künstlers in bezug auf sein eigenes

Werk, ersieht man daraus, daß er ebenso empfindlich und anspruchsvoll war, wenn er Werke anderer Künstler dirigierte.»

Für uns ist hier wichtig, daß die Liste eben dieser anderen Künstler angeführt wurde durch die Namen, die Wagner in seinem Credo nannte, Beethoven und Mozart. Man ist daher versucht, Kolodins These von der «apostolischen Nachfolge» für die echte Wiedergabe Mozarts mit Mahler als wichtigstem Verbindungsglied zu vielen modernen Mozartinterpreten weiter zurückzuführen bis zu Wagner als Dirigenten. Das wichtigste Verbindungsglied in diesem Abschnitt bildet dann bestimmt Hans von Bülow – Idol und Mäzen zugleich von Mahler und Strauß.

Wenn man von Bülow als Dirigent spricht, so steht einem vor allem sein Verdienst an Beethovens Werk vor Augen, man erinnert sich, daß er einen eigentlichen Beethoven-Kult ins Leben rief, man erinnert sich seines Meininger Musterorchesters, an die drei großen B (Bach, Beethoven, Brahms) und an Bülows Triumphe in Berlin. Aber es existierte auch ein Bülow, der seine ganze streitbare Persönlichkeit für den Kampf um die authentische Wiedergabe Mozarts einsetzte. Der Mann, der 1887, auf dem Gipfel seines Ruhmes, damals in Hamburg refusierte, seinen Mozart-Zyklus zu Ende zu führen, falls nicht alle seine Bedingungen, die er für wesentlich hielt, erfüllt würden – das war der gleiche Mann, der 32 Jahre früher schon als Musikkritiker in Berlin bissige Satiren über die damaligen Mozartaufführungen schrieb.

Es ist gut, sich daran zu erinnern, wo eigentlich die Karriere Bülows als Dirigent begann: das war, als sich Wagner persönlich um seine Ausbildung annahm, als Wagner der Mutter Bülows aus seinem Exil in Zürich schrieb, daß ihr durchgebrannter Sohn jetzt «die praktischen Kenntnisse des Dirigierens unter ihm selber lernen werde». Und wir besitzen Bülows gleichzeitiges Zeugnis (in einem Brief an seinen Vater, 9. November 1850) für die Bedeutung dieser Aussage, denn Wagner bereitete ja damals die Aufführung von «Don Juan» vor. Bülow schrieb u. a.: Keiner von Mozarts Pseudo-Verehrern wird je eine solche Wärme, ein solch lebendiges Gefühl für die Kunst ausstrahlen wie Wagner, in meinen Augen der einzige sinngemäße Ausdruck für die ehrfurchtsvolle Pietät dem Werk Mozarts gegenüber – eine vollkommen selbstlose Haltung. Es ist mir ganz klar, daß der ‚Don Juan‘ bis jetzt überhaupt noch nie befriedigend wiedergegeben worden ist und daß man auch noch nie die Wirkung hervorbrachte, die dieses Werk haben kann und muß. Es braucht eine richtige Reform, um dies alles durchzusetzen.»

Diese Aussage des 22jährigen Lehrlings von der warmen, lebendigen Kunst, seine Aussage über die «sinngemäße Pietät», über die selbstlose Haltung dem Werk gegenüber muß man anzunehmen und zu teilen bereit sein, wenn man die Rolle nicht mißverstehen soll, die Wagner in der Erarbeitung eines eigentlichen Standards der Mozartwiedergabe spielte. Nach Wagners persönlichen Angaben konnte er selber «sehr authentische Informationen» über diese Angelegenheit erhalten, und zwar durch den ultra-konservativen Dionys Weber, den der damals 19jährige als Direktor des Prager Konservatoriums kennen lernte und der ein Ohren- und

Augenzeuge der Premiere von Mozarts «Figaro» sowie der vorangegangenen Proben gewesen war, die Mozart persönlich geleitet hatte. Weber gab alle Einzelheiten ausführlich an Wagner weiter, er erinnerte sich zum Beispiel noch daran, daß es «Mozart nie gelang, das Tempo der Overtüre so stark zu beschleunigen, wie er es gewünscht hätte». Ist es demnach richtig, wenn wir Kolodins These von der «apostolischen Sukzession» in der richtigen Interpretation Mozarts unterstützen, indem wir seine Linie über Mahler via Bülow zu Wagner zurückverfolgen?

Als Antwort können wir vorerst sagen, daß diese Annahme ein falsches Bild von der Tradition gibt, speziell ein falsches Bild von Wagners Einsicht in seine eigene Mission als Künstler. Und tatsächlich – wenn wir an diesem Punkt weiterforschen, so sehen wir, daß auch hier übereifrige Anhänger Wagner mehr geschadet als genützt haben. Vor allem: Wagners Aussagen in bezug auf Dionys Webers Ohren- und Augenzeugenschaft findet man in einem Artikel in einer Dresdener Zeitung aus dem Jahre 1846, dessen Titel lautet «Künstler und Kritiker». Was man in diesem Aufsatz entdeckt, ist die Tatsache, daß Wagner seine Beziehung zu Weber nur anführte, weil er ein starkes Argument brauchte gegen die Angriffe des Musikkritikers Carl Banck gegen seine Wiedergabe des «Figaro». Banck hatte geschrieben, Wagner habe sich nicht einmal die Mühe genommen, ältere Musiker zu konsultieren, um eine authentische Aufführung zu erzielen, speziell in Beziehung auf die Tempi. Wagners Hinweis auf seine Bekanntschaft mit Weber wurde nicht gemacht in der Absicht, zu beweisen, daß er eben doch auf ältere Musiker gehört hatte. Er schob Bancks Behauptung einfach auf die Seite mit dem Hinweis auf Weber und ging sofort auf das Problem ein, das ihn interessierte: was ist eigentlich so wesentlich falsch an den gegenwärtigen Mozart-Wiedergaben? Und was kann man tun, um dem abzuhelfen? Seine Antwort auf diese seine eigene Frage ist es, was den Artikel so interessant macht, und nicht die Annahme, Wagner habe mit seinem Hinweis auf den vollkommen mittelmäßigen Dionys Weber sich selber rechtfertigen wollen, machte er doch nie ein Hehl aus seiner Geringschätzung des betreffenden Ohren- und Augenzeugen, dessen Grenzen er sehr gut kannte. Was war also in der Meinung Wagners falsch an den Mozart-aufführungen jener Zeit? War es – nach Kolodins Ansicht – einfach ein Faktum, daß man damals das «dauerhafte Element, das letzten Endes die Partitur ist», nicht erkannt hatte? Dazu sagen wir ja – wenn man dies im allgemeinsten Sinne versteht, in dem Sinne, in welchem sich der ältere Wagner in seinem Aufsatz «Über das Dirigieren» über die Diskrepanz aussprach, die er empfinde zwischen Mozart, so wie er ihn auf dem Flügel spielte und aus der Partitur las, verglichen mit der unlebendigen und nachlässigen Weise, wie er damals oft zu Gehör gebracht wurde. Und doch – was bedeutet eigentlich die Partitur in Mozarts Werk? Wagner selbst behauptete oft, daß die damals erhältlichen Drucksätze viele wichtigen diakritischen musikalischen Bemerkungen überhaupt nicht enthielten. Er schrieb «... wahrscheinlich oft ein Versehen des Korrektors, vielleicht aber auch, weil das erhältliche Manuskript oft sehr unvollständig war, selbst wenn es von Mozart

selber kam (der in seiner Partitur sicher nicht alle Angaben eintrug, die er während des Dirigierens machte)».

War also dies die Ursache der Fehler, daß – wie Kolodin schrieb – diejenigen, die direkten Kontakt mit dem Künstler hatten, ausstarben . . . und daß dadurch die Sänger und ihre Ansprüche in den Vordergrund traten? Ja und nein. Ja – im Sinne eines Beispiels Wagners in bezug auf das Tempo des Briefduetts im Figaro: «Ich begann mit dem Tempo, das ich als richtig empfand, aber ich sah mich veranlaßt, nachzugeben und ein bedeutend langsames Tempo einzuschlagen, an welches sich die meisten deutschen Sänger damals gewöhnt hatten, weil sie dieses Lied mehr oder weniger als ein zärtliches Liebeslied interpretierten.» – Nein – wenn die Antwort bedeuten will, daß Wagner das Problem als eine Art Streit zwischen gewissenhaften und selbstlosen Dirigenten und böartigen, egoistischen Sängern sah. Nicht nur in Dresden, sondern während seiner ganzen Karriere sah Wagner im Sänger ebenso sehr ein Opfer der Umstände wie im Dirigenten. Es kam sogar vor, daß er dazu neigte, den Dirigenten und nicht den Sänger zu rügen, so zum Beispiel in einem säuerlichen Artikel, den er schrieb, als er von einer Tournee durch die deutschen Opernhäuser (1873) zurückkam. Es sei oft der Dirigent, so fand er, der Mozart als Komponisten malträtierte, und zwar mehr als alle anderen Mitglieder des Ensembles. In einer Aufführung der «Zauberflöte» war er Zeuge, wie der Dirigent insistierte, daß gewisse Noten sinnlos lange ausgehalten werden; in einer Aufführung des «Don Juan» waren die Sänger nach seiner Meinung gute Naturbegabungen, aber hilflos in den Händen eines Dirigenten, dessen erstes Anliegen zu sein schien, «zu zeigen, was die Sänger zu leisten imstande sind, sogar wenn die Tempi vollkommen falsch genommen werden».

1846 war aber Wagner selber der Dirigent. Warum konnte auch er nicht zeigen, wie man Mozart richtig interpretierte? Deshalb ja seine Frage: was ist falsch mit unseren Mozart-Aufführungen? Er hatte nämlich festgestellt, daß die Antwort vor allem die Organisation der Oper in Deutschland überhaupt betraf. Etwas war vollkommen falsch, in der Tat, wenn man bedenkt, daß ein Dirigent vom Range Wagners ja nie eine Gelegenheit erhielt, das zu unternehmen, wonach er sich sehnte: «Ein Neustudium von Mozarts Opern von Grund auf; eine Inszenierung mit Sängern, die sie nie vorher gesungen hatten – ja sogar vielleicht mit einem Orchester, das sie nie vorher gespielt hatte . . . wenn man mir nur die Chance gäbe, meiner künstlerischen Überzeugung Ausdruck zu verleihen, die ich mir im ernsthaften Studium und aus der reinsten Begeisterung für Mozart erworben habe, eine seiner Opern herauszubringen.»

Diese Chance erhielt er nie. Sechs Monate vorher hatte Wagner seinen Vorgesetzten in Dresden einen fixfertigen Plan samt schätzungsweisen Kosten für die Dresdener Oper vorgelegt. Hätte man diesen Plan zur Durchführung gebracht, und auch jenen, den Wagner zwei Jahre später für die Reorganisation des Nationaltheaters des Königreiches Sachsen vorlegte, so hätte Dresden wohl die Stadt werden können, die Mozart hätte erleben können, wie Wagner ihn sah. Natürlich

wurde keiner der Pläne angenommen. und dies war es, was aus Wagner, dem Reformers, einen Revolutionär machte.

Von Mozart wandte er sich aber nicht ab. Er war kaum ein Jahr in Zürich, nach seiner Flucht aus Dresden, als er schon mit den Vorbereitungen zu «Don Juan» begann, über den Bülow einen Bericht hinterließ. Bülows Charakterisierung Wagners während dieser Epoche ist sicher nicht übertrieben: es war tatsächlich eine selbstlose Handlung: nicht nur besorgte Wagner die Arbeit eines Arrangeurs und eines Kopisten neben dem Dirigieren – er verbrachte auch Tage und Nächte damit, die «unkorrekten Orchesterpartituren zu korrigieren», was in einem gut organisierten Theaterwesen bestimmt nicht der Dirigent tun sollte. Zum Dank für alle Mühe erhielt Wagner dann eine Zuhörerschaft, die – nach Bülow – «langweilig, verständnislos und undankbar» war.

Es war einfach so, daß Zürich Anno 1850 nicht der Platz für die Realisierung von Wagners Anliegen war, eine wirklich authentische Aufführung irgend eines klassischen Meisters zu bringen. Ganz abgesehen vom Publikum, so waren auch die Sänger und Instrumentalisten nicht von der Qualität, die er benötigte. Dies zeigte sich wiederum 1856, als sich Wagner bereit erklärte, trotz schlechter Gesundheit und trotz vielen Enttäuschungen, die er hinter sich hatte, das «Requiem» aufzuführen, wenn man ihm gewisse Bedingungen in bezug auf Chor, Orchester und Auditorium bewillige. Diese Bedingungen wurden ihm nicht erfüllt, ebenso wenig wie alle anderen, die er je einem Theater stellte. Wagner fing langsam an zu begreifen, daß ihm nur ein Wunder helfen könne.

Und es war in der Tat ein Wunder für ihn, als er Anno 1864 von König Ludwig beauftragt wurde, sein eigenes Programm als Künstler auszuführen. Der Teil des Auftrages, der zur Errichtung eines eigenen Theaters in Bayreuth führte, hatte für ihn die größten Konsequenzen; ein anderer Teil des Auftrages aber, den viele inzwischen vergessen haben, war derjenige, über den Wagner im Frühjahr 1865 einen Rapport an den König schrieb, nämlich «Über die Errichtung einer deutschen Musikschule in München». Dies sollte nach seinen Plänen eine Schule werden, in der ein Standard für die beste Interpretation klassischer Werke festgesetzt werden sollte. Einschließlich Mozart, natürlich. Was Wagner auch immer über Mozart gesagt hatte, das war von einer solchen Kraft und Klarheit, daß er sich in seinem späteren Aufsatz über «Die Kunst des Dirigierens», immer wieder selbst zitieren konnte. Und wieder, wie in seinem Aufsatz über «Künstler und Kritiker», legte er die Betonung auf die Konsequenzen der vielen fehlenden Partiturbezeichnungen Mozarts. Was man unter dem Namen Mozarts zu hören bekomme, schrieb Wagner, sei Zeugnis genug «für die Heuchelei im Kult des Klassizismus», der damals bestand. Anstelle der «lebendigen, schwingenden Musik», die man unter Mozarts eigener Führung gehört hätte, erhalte man «seelenlose Notennmusik und nichts anderes». Und all dies geschah im Namen der Pietät gegenüber dem Buchstaben, ohne den Geist hinter den unvollkommenen Niederschriften von Mozarts wahren Absichten in Betracht zu ziehen, als die man die damals

erhältlichen Partituren bezeichnen mußte. Die neue Schule sollte beispielhaft wirken dafür, wie man den Buchstaben in Geist verwandeln kann.

Natürlich blieb auch diese Musikschule nur ein Projekt: nach Wagners Flucht aus München wurde es bald klar, daß sie nie gegründet werden würde. Aber angenommen, sie wäre gegründet worden und es wäre ihr gelungen, einen Standard für die Mozartinterpretation zu errichten – wer hätte garantieren können, daß die dort entstandene lebendige Tradition sich nicht bald wieder verloren hätte in späteren Generationen? So vollkommen verloren gegangen wäre, wie der wunderbare Edelstein der Fabel, die Wagner in einem anderen prachtvollen Essai über «Der Virtuose und der Künstler» im Jahre 1841 erzählte; so vollkommen verloren, wie die beiden Bergleute – der eine aus Salzburg, der andere aus Bonn – von denen jeder den Edelstein wieder fand, dann aber selber verloren ging in den Irrgängen der Grube für jene, die später kamen.

Kolodin deutet an, daß, sofern der Einfluß Wagners dazu verholfen habe, eine solche Garantie zu geben, die durch seine Bedeutung als Komponist, die sich auch auf die Dirigierkunst und speziell auf die Mozartinterpretationen auswirkte, gegeben sei. Nach meiner Meinung müßte aber doch die Betonung auf Wagner als Dirigent von Mozartopern gelegt werden. Und auch dann ist die Antwort noch nicht vollständig. Zu den Titeln «Wagner als Komponist» und «Wagner als Dirigent» muß ein dritter Titel hinzugefügt werden, der beides enthält und doch Raum hat für mehr. Es ist der Titel, den ihm Bülow als 18jähriger in einem Brief an seine Mutter verlieh: Ich muß oft sagen: Ich danke Dir, Gott, daß ich fähig bin, die Mission Wagners, des Apostels, zu verstehen.»

Und Mozart wird diese Art von lebendiger, vibrierender Wiedergabe seiner Werke zuteil werden, so lange – aber nur so lange – es noch solche Apostel gibt, wie es Wagner war; so lange – aber nur so lange – als es Künstler gibt, die so an Mozart glauben können, wie Wagner es tat, und die wie er bereit sind, in der Wiedergabe seiner Werke «das warme lebendige Gefühl für die Kunst, die echtste Form von Pietät, die sich in vollkommener Selbstlosigkeit darbietet» walten zu lassen. Der junge Bülow, an der Schwelle seiner eigenen Karriere, seines eigenen «Apostolates» stehend, war Zeuge gewesen, als Wagner dies für Mozart tat, den er in seinem Credo von 1841 zwischen Gott und Beethoven gesetzt hatte.

(Übersetzt von L. Z.)

ARTHUR W. MARGET

Zu Wagnerschen Frühwerken

Die «Faust-Ouvertüre»

Richard Wagners Schaffen äußert sich besonders charakteristisch im symphonischen Aufbau seiner Werke, wie dies Alfred Lorenz dargelegt hat. Allerdings wäre diese Tatsache Gemeingut, würden Wagners Schriften öfter gelesen. So steht in der Abhandlung «Über die Anwendung der Musik auf das Drama» (1879) zu lesen:

«Es muß die neue Form der dramatischen Musik, um . . . als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie . . . über das ganze Drama sich erstreckt». Daß auch die «Leitmotive» durchaus als Themen eines symphonischen Werkes verstanden sein wollen, geht aus dem unmittelbar anschließenden Satz hervor: «Diese Einheit gibt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden.»

Auch in biographischer Hinsicht ist diese Beziehung Wagners zur Symphonie interessant, da ja seine bedeutendsten Schaffensabschnitte durch symphonische Werke eingeleitet wurden. So eröffnet seine einzige vollendete Symphonie (C-dur, 1832) die Reihe seiner selbständigen Jugendwerke; mit ihr schloß er den Unterricht beim Thomaskantor Weinlig ab. Mit seiner «Faust-Ouvertüre» (zuerst als 1. Satz einer Faust-Symphonie gedacht, 1839/40) tritt er in die Folge jener Werke ein, die immer weniger fremde Einflüsse erkennen lassen, wie sie im «Rienzi» noch spürbar sind. In ähnlichen Zusammenhang kann die Album-Sonate für Mathilde Wesendonk (1853) gestellt werden, die den Reifewerken vorangeht.

Wagner errichtete also den Bau seiner Werke, indem er von rein-musikalischen Werten ausging. Und so wie seine dramatischen Werke, obwohl sie unverwechselbar und in sich abgeschlossen sind, durch feine Fäden verbunden, ein Ganzes bilden, so sind auch die drei obgenannten Werke mit den Dramen verkettet. Am interessantesten, schon durch ihre Stellung, ist wohl die «Faust-Ouvertüre». Während die Symphonie einem Zusammenfügen der Stile jener Meister, die Wagner während seiner Lehrzeit beschäftigten (Mozart, Beethoven), gleichkommt, während die «Album-Sonate» in die Zukunft (Ring) weist, so ist die Faust-Ouvertüre Rückblick und Ausblick zugleich. In diesem Werk, in dem der Meister sich zum ersten Mal völlig gefunden hat, finden sich noch Anklänge an die scharfen Rhythmen des «Rienzi», mit dessen Ausführung Wagner noch beschäftigt war, als er die Ouvertüre niederschrieb. Er überarbeitete das Werk später und gab es 1855 heraus. Anklänge an «Tristan», vor allem was die Instrumentation betrifft, sind unüberhörbar. Wie sehr Wagner bereits während der Arbeit am «Rienzi» vom Stoff des «Fliegenden Holländers» gepackt worden war, zeigt uns eine Vorausnahme des Sturm- und Wellenmotivs in der «Faust-Ouvertüre». Am bezeichnendsten für die Einheit des Wagnerschen Kunstschaffens scheint das die Erlösung andeutende Motiv im viert- und drittletzten Takt des Werkes, im Klang dem Schluß von Isoldens Verklärung ähnlich. Dieses Motiv findet sich in gleicher Bedeutung bereits in Wagners Jugendwerk «Die Feen» vom Jahre 1833.

In Wagners Nebenwerken empfinden wir also scharf ausgeprägt die großartige Einheit seiner Werke, und von einem Riß in Wagners Schaffen zu sprechen, wie Friedrich Nietzsche nach dem «Parsifal» es versuchte, ist absurd. Man braucht nur das «Liebesmahl der Apostel» (1843), wieder ein Nebenwerk, in dem die «Parsifal»-Stimmung, die Gemessenheit der Glaubensmotive, ja das Parsifal-

Motiv sowie Nebensächlichkeiten (wie Anweisung «Stimmen aus der Höhe») aus dem letzten Bühnenwerk vorausgenommen sind, anzuführen, um die Unhaltbarkeit der Behauptungen Nietzsches einzusehen.

Der Wille zur Einheit, der, offenbar in Wagner tief verwurzelt, das Verhältnis der Werke untereinander bestimmt, brachte ihn auch zur Ausbildung einer symphonischen Gestaltung seiner Werke, denn damit erzielte er eine geschlossene, einheitliche Form und damit verbunden eine großartige Wirkung, wie sie zu erreichen mit den Formen der alten Oper ihm nicht möglich sein konnte.

WALTER KELLER

«Rienzi» an der Scala Milano

Die zweitletzte Neuinszenierung der Spielzeit 1963/64 an der Scala (14. Juni 1964) war Wagners Frühwerk «Rienzi» gewidmet. Diese Inszenierung bietet Gelegenheit, ein paar Bemerkungen zur Oper selbst und zur Kürzungspraxis der Bühnen anzubringen.

Niemand wird von einer Theaterleitung verlangen wollen, «Rienzi» strichlos aufzuführen (obwohl Richard Strauß dies in Weimar 1891 mit Erfolg bewerkstelligte); dazu ist diese Oper zu lang (die Uraufführung 1842 dauerte sechs Stunden) und zweitens kein Werk, in dem jeder Takt unantastbar wäre, wie dies in des Meisters späteren Dramen der Fall ist. Sehr viel Opernhafes, das allerdings immer in der Handlung begründet ist, taucht in «Rienzi» noch auf. Solche Stellen unauffällig zu kürzen, ist sicher notwendig; unklug ist es aber, soviel zu streichen, daß die Handlung nicht mehr verständlich wird und die Charaktere der Personen unklar oder gar verfälscht werden.

Von solchen Mängeln war nun die Mailänder Aufführung, die nur drei Stunden dauerte, nicht frei. Daß «Rienzi» in italienischer Sprache gegeben wurde, ist verständlich; einmal ist die Verbindung zwischen Sprache und Musik noch sehr locker und zum zweiten hätte «Rienzi» einen besseren Übersetzer als Arrigo Boito kaum finden können. Daß die Rolle des Adriano, ursprünglich für Mezzosopran geschrieben, einem Tenor anvertraut wurde, ist bestimmt ein großer Vorteil für die Glaubwürdigkeit dieser Figur.

Nun aber zu den Kürzungen: Im Terzett und im Duett des 1. Aktes ließen sich zwar einige Striche noch durchaus vertreten. Im 2. Akt empfand man jedoch das Fehlen der Wiederholung des Chors der Friedensboten, eine der besten Eingebungen der Partitur, schmerzlich; ferner störte die Unterdrückung jenes Teils des Zusammenstoßes zwischen Adriano und seinem Vater, der die Gründe für Adrianos ständiges Schwanken zwischen der Stellung, die ihn seine Herkunft, und der, die ihn sein Herz einnehmen heißt, dargelegt. Leider fehlte auch die Pantomime und der Tanz der Frauen; es wurde nur der etwas grobe (allerdings vorzüglich ausgeführte) Waffentanz geboten. Das war ärgerlich, denn die Versinnbildlichung der ganzen Handlung des «Rienzi» in der Pantomime ist doch sicherlich das

originellste der ganzen Festmusik. Daß Adriano den Dolchstoß Orsinis nach Rienzis Brust entgegen Wagners Vorschrift auffangen kann, paßt eigentlich wenig zum Charakter dieser Gestalt; so viel Entschlossenheit ist dem stets unsicheren Jüngling kaum zuzutrauen. Auch das Weglassen von Ceccos Phrase «Du wirst bereun!» nach der Begnadigung der Nobili durch Rienzi und deren «Treueschwur» klärt die Handlung nicht; ohne diese warnende Stimme der politischen Vernunft wirkt der Abfall des Volkes im 4. Akt unvorbereitet und allzu plötzlich; er macht nun den Eindruck eines Effektes ohne Ursache. Im 3. Akt mit der umfangreichen Schlachtszene vermißte man kaum etwas, im 4. Akt dagegen wurde Rienzis Charakter ganz verfälscht; fehlte schon ein Teil seiner Ansprache an die Verschwörer, so sinkt er nach dem Fluch der Kirche vor Irene unvermittelt zu Boden; ohne das herrliche «Irene, du? – Noch gibt's ein Rom!» und ohne sein Aufrichten bei seiner Schwester fällt der Vorhang unter den Klängen des düsteren Chors der Mönche über dem gefällten Helden. So wird sein kraftvolles Auftreten gegen das Volk im 5. Akt in dem man nur seine schöne Cavatine «Ich liebte glühend meine hohe Braut» vermißte, kaum glaubhaft.

Die Regie von Herbert Graf glänzte vor allem in der Behandlung der Chorszenen. Das Volk von Rom ist ja neben dem Titelhelden der eigentliche Träger der Handlung und Rienzis Partner, später sein Widersacher. Dieses Volk wusste Graf sehr natürlich, differenziert und doch eindrucklich spielen zu lassen. Anfangs setzte sich das Volk noch aus Einzelpersonen zusammen, erst mit dem Fortgang der Handlung wurden diese unter dem Druck der Ereignisse zu einer Masse verdichtet. Dieser Vorgang erreichte seinen Höhepunkt im 3. Akt während der Schlacht, wo die Auseinandersetzung zwischen Adriano und Irene langsam in den betenden, bangenden und schließlich triumphierenden Chören unterging, eine eindrucksvolle Szene, in der die Spannung und deren Lösung allein durch das Auftreten und die geschickte Anordnung der Volksmassen und deren Spiel packend zum Ausdruck gebracht wurde. Ein effektvoller Einfall war es, Rienzis Zug zum Kapitol vor einem wandelnden Hintergrund vor unsern Augen abspielen zu lassen; die Illusion eines dahinziehenden Heeres mit geleitendem Volk war vollständig und überraschend.

Die Regie hatte allerdings das Glück, sich auf eindrucksvolle Bühnenbilder von Nicola Benois stützen zu können. Der stimmungsvolle, farblich an Rembrandt gemahnende, oft in barocker Pracht und Großzügigkeit prangende Hintergrund brachte die entschwundene Größe Roms vorzüglich zum Ausdruck. Realistisch waren Brand und Einsturz des Kapitols dargestellt; hier brach tatsächlich mehr als nur ein Gebäude, nämlich eine Idee zusammen. Die geschmackvollen Kostüme paßten ausgezeichnet in diesen Rahmen.

Anstelle des vorgesehenen Hermann Scherchen fungierte Antonio Tonini als Dirigent. Er erwies sich als sehr anpassungsfähiger Maestro. In Giuseppe di Stefano stand ein Rienzi auf der Bühne, der den Anforderungen dieser Rolle voll gerecht wurde. Einen guten Eindruck empfing man auch vom Adriano des Gian-

franco Cecchele, der dieser schwankenden Gestalt stimmlich eine große Festigkeit lieh. Zu ihm gesellte sich Raina Kabaiwanska, die sich der Rolle der Irene annahm, ohne sich, wozu diese Partie leicht verführt, zu schrillen Tönen verleiten zu lassen. Der Chor, auf und hinter der Bühne stark besetzt, leistete Vorzügliches.

WALTER KELLER

Wechsel im Wagner-Museum

Die Betreuerin des Wagner-Museums trat in den Ruhestand



Am 15. September verließ Frau Ellen Beerli, seit über dreißig Jahren Leiterin des Wagner-Museums auf Tribschen, die Stätte ihres Wirkens, die ihr weit mehr als nur Arbeitsstätte war, ja fast zum Lebensinhalt wurde. Seit seiner Eröffnung im Jahre 1933 waltete Frau Beerli als guter Geist an der Richard Wagner zu Ehren errichteten Gedenkstätte, und ungezählt sind die illustren und anonymen Gäste – 1963, das Jahr des 150. Geburtstages Wagners, brachte den Rekordbesuch von 9000 Personen – die sie in diesen langen Jahren durch die einstmals von Wagner bewohnten Räume führte. Zu Anfang seines Bestehens verzeichnete der Museumskatalog 137 Objekte, heute ist der Ausstellungsschatz auf 365 Num-

mern angewachsen; aber es gibt keinen Gegenstand, keine Partitur, kein Bildnis, keinen Brief, über den die Museumsleiterin nichts zu erzählen wüßte. Schon bald nach ihrem Amtsantritt auf Tribschen gab sie sich nicht mehr damit zufrieden, den Besuchern lediglich den Katalog in die Hand zu drücken, sondern unternahm es auf eigene Faust – angeregt durch das Interesse und die Fragen Wißbegieriger – die Besucher von Raum zu Raum zu geleiten und ihnen anhand der pietätvoll zusammengetragenen Erinnerungsstücke die Hausgeschichte des einstigen Landgutes Tribschen, Wagners Familiengeschichte, die wichtigsten Ereignisse seiner Tribschener Jahre und alles Wissenswerte über die Persönlichkeit des großen Komponisten und die Menschen seiner Umgebung mitzuteilen. Sie weiß genau Bescheid über die räumliche Einteilung des Hauses zu Wagners Lebzeiten, kennt die genauen Geburtsdaten seiner in Tribschen geborenen Kinder Eva und Siegfried, entwirft ein Charakterbild von Wagners zweiter Frau Cosima und den genauen Verlauf seiner «Freundschafts-Kurve» mit dem Philosophen Nietzsche. Sie kann exakt die

oft wechselnden Standorte des im Arbeitszimmer aufgestellten Erard-Flügels angeben, den Wagner auf vielen Reisen mitgenommen hat. Kurz, Frau Beerli ist beinahe ein «wandelndes» Wagner-Lexikon. Sie verdankt ihre Kenntnisse, die sie mit dem Besuch von Wagner-Opernaufführungen in ihrer Heimatstadt Zürich im Laufe ihrer Jugendzeit zu sammeln begann, dem fleißigen Studium vieler Wagner-Biographien und auch vor allem dem persönlichen Kontakt mit verschiedenen Mitgliedern der Familie Wagner – Tochter, Schwiegertochter und Enkel des Meisters – die während der drei Jahrzehnte immer wieder zu längeren Besuchen auf Tribschen weilten. Seit jenem denkwürdigen, von Toscanini geleiteten Konzert, das in Anwesenheit von 1200 Zuhörern unter den Bäumen des Tribschenparks stattfand, haben sich viele Berühmtheiten in das von Frau Beerli verwaltete Gästebuch eingeschrieben, vor allem große Dirigenten und Musiker wie Furtwängler, Bruno Walter, Richard Strauß, Sir Thomas Beecham und andere, die von weither kamen, wie der Musikprofessor aus Tokio, der sämtliche Texte Wagners ins Japanische übersetzte. Mit vielen Museumsbesuchern hat Frau Beerli den Kontakt aufrecht erhalten – an Weihnachten und Neujahr hat sie oft gegen zweihundert Grüße aus aller Welt zu beantworten – und gar mancher tauchte im Laufe der Jahre wieder auf und freute sich, die treue Verwalterin der Wagner-Gedenkstätte noch auf ihrem Posten zu treffen. Natürlich habe es unter den Besuchern nicht nur «Wallfahrer», nicht nur fanatische Wagnerianer gegeben, meinte Frau Beerli, sie selbst habe schließlich trotz aller Wagnerverehrung auch andere Komponisten sehr gerne. Bei ihren Führungen versuchte Frau Beerli stets, ein möglichst objektives Bild des Menschen und Komponisten zu entwerfen, und machte jemand allzu kritische oder gar gehässige Bemerkungen über den Meister, so wußte sie immer etwas zu seiner Verteidigung anzuführen.

Im August wurde Frau Beerli 77 Jahre alt, und dennoch ist der Begriff «Ruhestand» – an den sie sich nun langsam gewöhnen muß – kaum mit der geistig noch lebhaften, auch auf den Beinen noch rüstigen Frau in Einklang zu bringen. In den letzten Monaten führte sie ihre Nachfolgerin in den Museumsbetrieb ein, und im September hat sie ihr Domizil – sie wohnte auch während dreißig Jahren auf Tribschen – nach dem Hochhaus der neuen Alterssiedlung der Bürgergemeinde verlegt. Der Abschied von Tribschen wäre weit schmerzlicher für sie gewesen, hätte nicht ihre neue Wohnung im 13. Stockwerk des Ostflügels eine ebenso attraktive, noch umfassendere Aussicht auf See und Berge wie der einstmalige Wohnsitz Wagners. Ihren Plänen nach wird es Frau Beerli nicht langweilig werden. Sie wird sich vorerst ergiebig ausruhen (sie hat seit 31 Jahren keine Ferien mehr gemacht), dann will sie auf Reisen gehen: zuerst nach Paris, das sie seit 1911 nicht mehr besuchte, dann nach Südfrankreich und dann . . . «ich habe Einladungen bis nach Honolulu» sagt sie, und es wäre ihr durchaus zuzutrauen, daß sie auch noch solche Reiseabenteuer unternehmen würde. Wenn sie sich aber durch Ausruhen und Reisen wieder «um einige Jahre verjüngt» hat, möchte Frau Beerli gerne wieder etwas Nützliches tun, und sie hat sich bereits beim Roten Kreuz für Nachtwachen

und als Krankenpflegerin, ihr früherer Beruf, angemeldet. Und in der verbleibenden Freizeit will sie all jene noch ungelesenen Wagner-Bücher studieren, für die sie während ihrer Tribtschen-Jahre nicht die nötige Muße gefunden hat. Unsere guten Wünsche begleiten sie!

EVA ROELLI

Frau Gertrud Kappeler — die neue Kustodin



«Ich glaube, Luzern dazu beglückwünschen zu dürfen, in Tribtschen diese junge, sehr sympathische Kraft wirken zu sehen.» So schrieb uns Adolf Zinsstag, unser noch immer rüstiges und um Tribtschen besorgtes Mitglied. Bedarf es einer besseren Empfehlung als die Worte des von Haus aus kritischen Baslers? Die neue Kustodin ist in Schwyz heimatberechtigt, in Luzern aufgewachsen und Mutter eines neunjährigen Töchterchens. Ihr ausgeprägter Hang zu Büchern und zur Musik bildet die ideale Grundlage für die Tätigkeit in einem Museum. Hier dürfen sich selbstverständlich auch ihre Sprachkenntnisse entfalten. Am wichtigsten erscheint uns jedoch ihre echte Begeisterung für die Villa Tribtschen und

die dort untergebrachten Sammlungen der Wagneriana und der alten Musikinstrumente. Mit Feuereifer stürzte sich Frau Kappeler gleich nach ihrem Amtsantritt auf sämtliche erreichbare Wagner-Literatur. Uns schrieb sie: «Es wird mir eine große Freude sein, im herrlichen Wagner-Haus zu arbeiten. Ich weiß, ich werde immer mit großem Interesse und Pflichtgefühl mein Bestes tun. Ich bin sehr glücklich, daß Ihre Wahl auf mich fiel.»

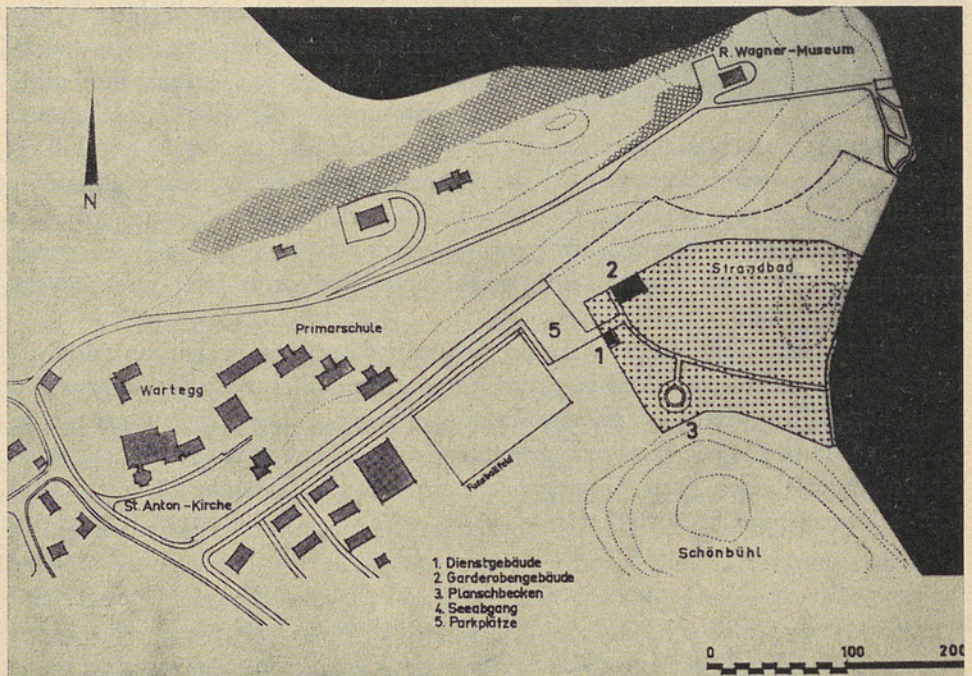
Die Frage der Nachfolge für Frau Beerli bereitete der Museumsleitung eine Zeitlang Sorgen. Um so größer ist heute die Genugtuung, daß es trotz Konjunktur und Fünf-Tage-Woche gelungen ist, eine Persönlichkeit zu finden, die unsere schöne Gedenkstätte mit idealer Gesinnung hüten wird. Museumsleitung und Museumsgesellschaft entbieten Frau Kappeler ihre aufrichtigen Wünsche für die Tätigkeit in ihrem neuen Wirkungskreis!

ROBERT KAUFMANN

Orientierung über das geplante Tribtschen-Strandbad in Luzern

In der Mai-Nummer dieses Jahres orientierten wir unsere Leser über den Plan der luzernischen Behörden, auf Tribtschen ein Strandbad zu erstellen. In der Zwischenzeit fand auf Einladung des städtischen Baudirektors Dr. Hans Ronca ein Augenschein auf Tribtschen statt, an welchem neben Vertretern des an der geplanten Badeanlagen interessierten Quartiervereins auch zwei Vorstandsmitglieder unserer Gesellschaft (Dr. Othmar Fries und Dr. Robert Kaufmann) teilnahmen. Es kamen beide Standpunkte zu Worte. Stadtrat Dr. Ronca zeigte Verständnis für das kulturelle Anliegen der Wagner-Freunde, wies aber andererseits auf den überaus starken Bevölkerungszuwachs im Tribtschengebiet und auf den baldigen Wegfall der Freibadanlagen auf dem Areal der im Bau befindlichen neuen Kantonsschule hin. Der Stadtrat, welcher sich ebenfalls an Ort und Stelle über das Projekt orientieren ließ, erachte die Einwirkung des Strandbadbetriebes auf das Museum als geringfügig und gebe zu bedenken, daß die effektive Benützung der Badeanlage nur während wenigen Wochen eines Jahres in Betracht falle.

In der Erkenntnis, daß Politik die Kunst des Möglichen ist und im Bestreben, in gut schweizerischer Art das Interesse aller Volkskreise im Auge zu behalten, suchte der Vorstand nach einem Vorschlag, der auf einen vertretbaren Kompromiß hinauslief. In einer Eingabe vom 26. Juni 1964 wurde der Stadtrat gebeten, zugunsten der Gesellschaft Richard-Wagner-Museum Tribtschen und zulasten des



Zentralbibliothek Zürich



ZM02653287

