Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 9

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.02.2026

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

UMSCHAU

SCHWEIZER URAUFFÜHRUNGEN

Die Tatsache an und für sich ist erfreulich: Schweizer Bühnen bringen in dieser Spielzeit Bühnenwerke junger, zum Teil noch unbekannter Schweizer Autoren zur Uraufführung. Das *Theater am Neumarkt* in Zürich machte den Anfang mit der «elegischen Posse» *Höhenluft* von *Walter Vogt*, das *Stadttheater Bern* stellte das «dramatische Collage» *Der Eremit* von *Peter Zeindler* zur Diskussion. Und selbst die kleine *Innerstadtbühne* in Aarau wartet schon in ihrer zweiten Spielzeit mit einer Uraufführung auf, mit dem Schauspiel *Maßnahmen gegen Tazkis* von *Eduard Steiner*. Fast wichtiger noch als die Kritik selbst, die in jedem dieser Fälle Vorzüge und Schwächen abzuwägen hatte und — wie ich im Widerspruch zu dem debütierenden Dramatiker Vogt festhalten möchte — sich ihrer Aufgabe durchaus gewachsen zeigte, ist die Atmosphäre, in der sich die Premieren vollzogen. Wie war das Echo? Wie nahm man es auf, mit Versuchen konfrontiert zu werden? Vor mir liegt, als Beispiel, eine Basler Kritik über die Berner Uraufführung: «Der große Abend, die Entdeckung — daraus ist wenig bis nichts geworden.» So beginnt die Rezension, die im übrigen sehr sorgfältig überprüft, was denn nun hier geboten und welche Möglichkeiten allenfalls erschlossen wurden. Aber der Anfang ist charakteristisch. So ähnlich tönte es auch in Zürich, vielleicht im ganzen noch um eine Tonlage höher: keine Entdeckung, große Enttäuschung, «ein Begräbnis erster Klasse». Kein Zweifel, hier sind allzu hoch gesteckte Erwartungen enttäuscht worden, hier kam fast so etwas wie das Gefühl auf, man sei durch überspannte Ansprüche zum besten gehalten worden. Kurz, ich spreche von der bösen Unsitte, Uraufführungen junger Autoren zum vornherein als Ereignisse der schweizerischen oder gar der europäischen Theatergeschichte aufzuziehen.

Eben das nämlich sollte man nicht tun. Die Theaterleitungen sollten alles daran setzen, daß eine Uraufführung auf nichts sonst als darauf hinausläuft, einen Autor und sein Werk «zur Diskussion zu stellen». Die Kritik und selbstverständlich auch das Publikum müßten sich daran gewöhnen, diese Diskussion ein- oder zweimal pro Spielzeit freimütig durchzuführen. Von Entdeckung und großem Abend zu sprechen, ist wahrhaftig immer noch Zeit genug, falls sich so etwas ereignen sollte. Gerade die kleineren Bühnen sind berufen, hier Pionierarbeit zu leisten, und es schiene mir völlig verfehlt, es zum Beispiel *Felix Rellstab* übel zu nehmen, daß er *Höhenluft* herausgebracht hat, obgleich ich entschieden der Meinung bin, die Chancen dieses Textes, durch szenische Verwirklichung Leben zu gewinnen, seien auch gar zu gering. Was Walter Vogt gewollt hat, läßt sich immerhin ahnen, und er hat es — weil er sich mißverstanden glaubte — in einer Podiums-Diskussion überdies erläutert: er wollte «das Unüberblickbare und Gespenstische in den medizinischen Prozessen» darstellen, er wollte ganz bewußt sprachliche Klischees verwenden, um ihre Absurdität zu demaskieren. Besonders originell kann man diese Absichten wohl nicht nennen. Es kommt hinzu, daß die Handlung im Sanatorium Guardaval ohne massive Anleihen bei erfolgreichen Dramatikern der Gegenwart nicht auskommt, und selbst wenn man das alles, weil es ja schließlich ein Erstling und Versuch ist, einmal gelten lassen möchte, so bleibt festzustellen, daß Vogts Veranstaltungen mit Elementen der dramatischen Moderne auf der Bühne nicht besonders talentiert wirken. Ich könnte mir denken, daß Rellstabs Regie die offensichtlichen Schwächen des Versuchs eher unterstrich als verdeckte. Ginge es wirklich darum, daß ein angehender Dramatiker aus seinen Fehlern lernt, so müßte man das sogar begrüßen . . .

Warum dann aber einen Autor vor der Uraufführung als die kommende Größe hochspielen? Warum alle diese Demonstrationen der Selbstsicherheit, die dem erklär-

ten Ziel zuwiderlaufen, man wolle die Chance eines kleinen Theaters ausnützen und Stücke zur Diskussion stellen? Was wir brauchen, das ist die etwas nüchterne, der Bescheidenheit nicht feindliche Arbeitsatmosphäre. Die mutigen Theaterleiter und die Kritiker, die ihre Arbeit verfolgen, müssen sich gemeinsam um diese Atmosphäre bemühen, damit sie auch das Publikum ergreift, das seinen Theaterbesuch in Fällen wie diesem ebenfalls als eine Probe auf seine Offenheit und seine Reaktionsfähigkeit verstehen müßte.

Es war mir bis zur Niederschrift dieser Überlegungen nicht möglich, die Berner Uraufführung des Bühnenstücks *Der Eremit* von *Peter Zeindler* zu besuchen. Es scheint aber, daß hier vor allem neuartige Möglichkeiten der Inszenierung im Mittelpunkt der Diskussion stehen. Der junge Autor hat, dem Urteil der Kritik nach zu schließen, mit seinem Werk Anstoß dazu gegeben, eine neue Form des Theaters oder doch eine «Erneuerung des schweizerischen Bühnenschaffens» anzustreben. Kurze Szenen, Einblendungen, Montage und Schnitt, Überlagerung historischer Vorgänge durch optische und sprachliche Assoziationen, die unsere Gegenwart betreffen, charakterisieren seine dramatische Technik, die er denn auch als «Collage» bezeichnet. Die szenische Form, die der Regisseur *Emil Stöhr* in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner *Ary Oechslin* dafür gefunden hat, ist als neue Möglichkeit theatralischer Darstellung auf Interesse gestoßen.

Gewiß ist es unumgänglich, daß in einem Fall wie diesem die ganze Apparatur einer großen Bühne, eines Stadttheaters, in Bewegung gesetzt wird. Aber es wird in der Regel doch vor allem die Aufgabe kleiner Theater sein, den Debütanten unter den Autoren an die Hand zu gehen. Ein Beispiel dieser Art bietet die Aarauer *Innerstadtbühne* mit dem Schauspiel *Maßnahmen gegen Tazkis* von *Eduard Steiner*, einem Neuling unter den Schweizer Autoren. Ich kann auch in diesem Fall nicht als Theaterkritiker sprechen: am Versuch, in Aarau ein Kellertheater aufzubauen, das sorgfältig gewählte und in Hinsicht auf Ensemble und Inszenierung anspruchsvoll gestaltete Aufführungen erarbeitet, bin ich beteiligt. Wir finden, wenn ein Autor mit seinem ersten Stück den Weg über eine Bühne dieser Art wähle, so sei das am Ende keine schlechte Idee. Zwar wird er da nicht gerade vors Fernsehen geschleppt, und die «Pressekonferenzen» haben noch den Zug zum Familiären. Man spricht freimütig über das, was im Theater geschieht, was gelungen ist und was mißlungen. Die Atmosphäre ist nicht gestört durch hochgeschraubte Erwartungen und Enttäuschungen darüber, daß «der große Abend» ausgeblieben sei.

Aber ganz so unbeachtet, meine ich, dürfte eigentlich dieser Versuch doch nicht bleiben. Es ist gut und heilsam, wenn ein Autor sein erstes Stück vor einem Publikum erproben kann und dabei vor dem Publizitätsrummel abgeschirmt ist, der die fruchtbare Auseinandersetzung nur erschwert. Aber diejenigen, denen die Förderung des dramatischen Nachwuchses am Herzen liegt, die Theaterleute und die Kenner, sollten von der Möglichkeit Gebrauch machen, sich das Stück eines Schweizer Autors auch dann anzusehen, wenn es — was durchaus in Ordnung ist — nicht im Zentrum des schweizerischen Theaterschaffens, sondern an dessen Peripherie aufgeführt wird.

Anton Krättli

ZU DEN DONAUESCHINGER MUSIKTAGEN 1966

Für den 22./23. Oktober lud die Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen zum siebzehntenmal seit dem Zweiten Weltkrieg ein zu den «Donaueschinger Musiktagen für zeitgenössische Tonkunst». Die künstlerische Organisation lag wie gewohnt in den Händen von Heinrich Strobel, dem Chef der Musikabteilung am Südwestfunk Baden-

Baden. Das Programm umfaßte drei Veranstaltungen: ein Kammerkonzert, eine Chor-Matinee, ein Orchesterkonzert. Von den zwölf Kompositionen erklangen acht als Auftragswerke in Uraufführung.

Wie in früheren Jahren wurde auch diesmal Internationalität angestrebt. So waren bei den präsentierten Komponisten vertreten: ein Koreaner, ein Amerikaner, ein Tscheche, ein Pole, ein Schwede, ein Spanier, ein Holländer, ein Franzose, ein Schweizer, ein Deutscher und zwei Italiener. Internationale Programme, internationale Solisten — kein Wunder, wenn dieses süddeutsche Fürstendörfchen wieder für zwei Tage im Jahr auch von einem internationalen Publikum bevölkert wurde.

Jürg Wyttenbachs «Anrufungen und Ausbruch» für Holz- und Blechbläser hatten gewissermaßen als Startstück der Veranstaltungen keinen leichten Stand. Der Titel spielt — wie es in der instruktiven Programmnotiz heißt — «auf zwei generelle Klangeigenschaften der Blasinstrumente an. In dem Wort ‹Anrufung› faßt er jenen Charakter zusammen, der auch als ‹Beschwörung› und in einem weiter gezogenen Gedankenkreis als ‹liturgisch› im allgemeinsten Sinn zu verstehen wäre. ‹Ausbruch› dagegen meint die zupackenden, dramatischen Eigenschaften des Bläserklangs. Dieser Gegensatz bestimmt die Unterschiede in der Faktur der einzelnen Abschnitte». Fünfteilig, kontrastierend, expressiv, besticht diese Komposition durch die Differenzierung im Koloristischen. Es zeugt für die Sensibilität dieses Musikers, daß er jegliche Kraftprotzerei — welche dieses Instrumentarium seit je suggeriert hat — meidet. Was diesem Stück an dynamischer Schlagkraft abgehen mag, macht es wett durch kammermusikalische Durchsichtigkeit. Klangvariabilität steht vor Klangmassigkeit. Nicht umsonst sprach man von «schweizerischer Präzisionsarbeit».

Marek Kopelent hat für seine «Rozjimani» (Kontemplation) eine «möglichst übersichtliche, klare Form angestrebt. Die Instrumentation verzichtet auf Effekte. Der Verlauf des Werkes ist ruhig, ungebrochen und ohne Kontraste: ein sukzessives Anwachsen und Abklingen, das in Stille mündet». Aus zartesten Geigenseufzern erwachsend, ertastet sich dieses Kammerorchesterstück bogenformartig die verschiedenen Instrumental-Timbres und wagt sich nur zu sekundhaft-kontrollierten Dynamik-Ausbrüchen. Es ist ein Stück der Stille, das durch Zurückhaltung und Schlichtheit einnimmt und sich damit — «ein Abbild meiner gegenwärtigen Ästhetik und Lebensanschauung» — im vornherein jeden äußerlichen Erfolg verbietet.

Günther Beckers «Correspondances» ist «ein konzertantes Stück, für Instrumente der Klarinettenfamilie (ein Spieler) und Kammerorchester: einem ‹Tutti› stehen verschiedene ‹Concertati› gegenüber, in denen die Klarinette beziehungsweise das Saxophon die Funktion eines konzertierenden Soloinstruments übernimmt. Die in der Makroform exponierten klanglichen Ereignisse sind auf Entsprechungen angelegt. Darüber hinaus Entsprechung im dialogisierenden Wechselspiel; Entsprechung im kadenzierenden Solo; Entsprechung im Miteinander, Neben- und Nacheinander der instrumentalen Ablösung; Entsprechung in den Formungskategorien und bogenhaft-verzahnten Teilen; Entsprechung im komplexen Feld, in Struktur und Textur, in kleinsten Formgliedern . . . ». Entsprechung über Entsprechung — doch davon war so wenig zu *hören*. Zwar rühmt sich der Komponist: «Mein Gestaltungsprinzip ist plastisch. Im Komponierten soll der nachvollziehende Hörer den Zeit/Raum in den permanent verwandelten Archetypen erleben. Daraus ergibt sich alles andere: organische Verbindung von Typus und Raum, Schichtung verschiedener Raumzonen und deren Gegensatz von Ruhe und Bewegung, Wahl der Farben und Verteilung von Licht und Schatten — weiter: die Relation zwischen einzelnen Teilen: Aufeinanderfolge, Komparation, Gleichordnung, Antithese, Einführung des Unerwarteten, Trennung von Verbundenem, Konjunktion, Verbindung von Getrenntem, Partikel. Dabei geht es mir um Knappheit der Darstellung, Präzisierung, Überschaubarkeit, Klarheit!» So weit, so gut — doch hätte der Komponist vielleicht die Ausführung seiner Verbal-Pläne

einem Musiker überlassen sollen, denn in der vorliegenden Realisierung wirken «Correspondances» eklektisch, diffus, überdehnt, ohne zu einem faßbaren Spannungsbogen zusammenzufinden. *Hans Lemser* wurde den vier Instrumentalparts ein tüchtiger Bläser, Klopfer, Puster, vermochte aber dem Stück trotzdem nicht den Eindruck einer impertinent-anspruchsstrotzenden Bastelei zu nehmen.

In der Matinee zeigte sich das *NCRV Vocaal-Ensemble Hilversum* unter *Marinus Voorberg* als gegenwärtig wohl fähigster A-cappella-Chorkörper. «De Profundis», nach dem 130. Psalm, ist *Schönbergs* letzte vollendete Komposition vom Juni 1950. Sie bildet das Mittelstück eines Triptychons von Chorwerken, die der Komponist dem Staate Israel widmen wollte. Der responsoriale Charakter wird unterstrichen durch die Gleichzeitigkeit von gesungenem und gesprochenem Text. Homophon-polyphon durchdrungen, steigert es sich expressiv-gespannt zu drahthafter Plastizität und nimmt in ihrer programmatischen Sprödigkeit die Entwicklung der Chormusik in den sechziger Jahren voraus. Der lange Applaus galt wohl weniger gerade diesem — hier hebräisch gesungenen — Stück musikalischer Introversion als *dem* Meister der modernen Musik.

In *Krzysztof Pendereckis* «Stabat Mater», aus dessen sensationeller Lukas-Passion, werden Elemente der Gregorianik und der mittelalterlichen Chorpolyphonie mit Dodekaphonie und spätimpressionistischen Clusters verbunden. Aus den zehn Strophen des Jacopone da Todi zugeschriebenen Textes hat der Komponist die Auswahl so getroffen, daß inhaltlich alle vier Schichten berücksichtigt werden: Schilderung der Leiden Mariä unter dem Kreuz, die Empfindungen des mitfühlenden Betrachters, Gebet zur Gottesmutter, Anrufung Christi mit der Bitte um ewige Seligkeit. Dabei stützen sich Wort-Ton-Symbolismen auf die Tradition: so die immer engere rhythmische Verzahnung der Worte bei «in tanto supplicio», die Schichtung zur chromatischen Totale bei «Christe», ein strahlender D-Dur-Akkord beim abschließenden «Gloria». Wenn einmal, dann ist hier die Synthese der heteronomsten Stilschichten zum Kunstwerk gelungen. Das Publikum steigerte sich in Jubel: Penderecki ist nicht nur einer der allerbegabtesten Komponisten der Avantgarde, sondern auch einer der ganz wenigen Sakralmusiker der letzten zweihundert Jahre.

Fausto Razzis «Die helle Stimme» ist der erste Teil einer fünfteiligen Kantate. Auf einen Text aus dem St. Trudperter Hohenlied des 12. Jahrhunderts strebt es Textverständlichkeit dadurch an, daß «die in den einzelnen Stimmen aufgesplitterten Worte und Silben wieder zu Linien zusammenschließen», wobei «jeder textliche Kontrapunkt» dadurch vermieden wird, daß «jede Stimme sich dem klanglichen Gewebe angliedert, indem es sich in die vom übrigen Chor gesungene Silbe sozusagen einschleust». Nicht ohne madrigalesken Wohlklang und expressive Schnörkel, fehlt dem Stück, zumal einzeln losgelöst dargeboten, unter geradezu programmatischem Mangel an Dramatik der Spannungsbogen.

Joep Straeßer führt in seinem «Herfst der Muziek» auf Texte des holländischen Maler-Dichters Lucebert die Aleatorik in den Chorklang ein: nur ungefähr angegebene Tonhöhen, Übergang von der freien Deklamation zum rhythmisierten Sprechen, willkürlich eingebaute Dreiklangsformen. Die einzelnen Glieder dieses fünfteiligen Zyklus sind in sich und gegeneinander kontrastierend durchstrukturiert, so daß die angestrebte Bogenform auch vom Hörer mitvollzogen werden kann. Spielerisch-elegant-textunverständlich, streben sie musikalische Absurdität an und werden so zu einem späten Nachzügler des klanglichen Dadaismus.

Olivier Messiaens «Cinq Rechants», vor bald zwanzig Jahren entstanden, verbinden Rondo- und Variationsformung. Wie es sich für diesen Komponisten beinahe gehört, kokettiert auch dieses Stück mit dem Mixen verschiedenster Stilschichten: französische Troubadourgesänge, peruanische Folklore, indische Rhythmen. Den Text dieses fünfsätzigen Liebesgesanges hat der Komponist selber verfaßt: dabei verwendet er nicht nur das Französische, sondern auch das selbsterfundene Idiom einer «imaginären pseudo-

indianischen Sprache». Die Ausdrucksmöglichkeiten dieser klangübersichtlichen und formknappen Stücke deuten heutige Entwicklungen bereits an: Flüstern, Schreien, Lautmalerei, Vokalise. Preziös-verspielt, geben sie einen Grundzug von Messiaens Musik wieder: es ist der französische Esprit, der einem von Machauts Motetten bis Boulez' Klangblasen entgegenschwingt.

Das Orchesterkonzert war der äußere Höhepunkt der Donaueschinger Veranstaltungen. *Isang Yuns* «Reak» will ostasiatische Hofmusik mit okzidentaler Avantgarde verschmelzen. Peitschenknallen, Trommelschläge, Beckenrauschen, Violinenglissandi, Oboenseufzer evozieren einen Klangteppich von impressionistischer Farbigkeit. Trotz des zeremoniellen Charakters einer rituellen Feiermusik, auf die der koreanische Titel hinweist, kann sich auch ein westliches Ohr an der überquellenden Phantastik dieser Tonmagie berauschen. Gerade bei diesem Stück bestätigte sich das in moderner Musik vielerfahrene Südwestfunk-Orchester unter Ernest Bour seinen Ruf durch Präzision, Souplesse und Klangfülle, denn es spielte es mit der Selbstverständlichkeit wie einen Debussy oder Strauss.

Vittorio Fellegaras «Cantata» für zwei Frauenstimmen und Orchester klammert sich an Giacomo Leopardis «Infinito»-Gedicht. Die Konzeption führt dahin, daß «der poetische Vers aufgefasert und auf die zwei Sopranostimmen verteilt wird. Dabei geht die Zergliederung des Textes, die aber immer darauf zielt, die geheimsten Schichten der Wortbedeutung zu enthüllen, bis zur Aufspaltung in phonetische Werte». Doch die intendierte Textausdeutung vermag sich nicht im Klangmaterial auszuformen. Statik und Gleichförmigkeit vermengen Vokales und Instrumentales zu einem unakzentuiert-spannungslosen Einerlei. *Michiko Hirayama* und *Liliana Poli* entledigten sich, meist zu extremer Höhe gezwungen, ihrer undankbaren Aufgaben als intonationssichere Sopranistinnen.

Bo Nilsson, 1956 als 19jähriger in Darmstadt von Adorno als «große Begabung» gepriesen, hat sich inzwischen zum Allround-Musiker bei Avantgarde, Film, Fernsehen und Schlager entwickelt. Seine «Litanei über das verlorene Schlagzeug» ist Maskenmusik gemischt aus Raffinesse und Derbheit. Unter dem Auftragszwang, ein Stück ohne Batterie zu schreiben, wurden die verschiedenen Schlageffekte durch Streich- und Blasinstrumente paraphrasiert. Hindemithsche Marschrhythmen, Henzesche Geigenkantilenen, Bachsche Choralphrasen gliedern sich formklar zu einer vierteiligen Kurzkomposition, in der Ironie und Versagung sich in Stravinskyscher Spielerei vermengen. Es war eine Provokation ans Donaueschinger Publikum. Trotzdem erschollen für einmal weder Pfiffe noch Buhrufe: vielleicht deshalb, weil der Komponist nicht anwesend war und so nicht persönlich Widerspruch erzeugte.

In *Luis de Pablos* «Iniciativas» — «Pierre Boulez zum Zeichen der Freundschaft und Bewunderung gewidmet» — übersteigt der Aufwand den Effekt. Xylophongeklirr, Harfengezupfe, Klaviergerassel werden ornamentalisierend den lastenden Klangbändern übergeblendet. Ein Zug zu verbissener Gewalttätigkeit vermag nicht den der lähmenden Statik aufzuwiegen. Obwohl über die Möglichkeiten des großen Orchesterapparats in geradezu mediterraner Koloristik verfügt wird, fesselt die Komposition nur in Details und wirkt im Ablauf — schlicht ausgedrückt — zu lang.

Wiederum hat Donaueschingen seine Rolle als Forum der musikalischen Avantgarde erfüllt. Die wenigen Höhepunkte haben Aussicht, sich in Wiederholungen als mehr denn bloße Musikfest-Musik zu erweisen; Schönberg und Penderecki haben ihre Proben bereits bestanden. Experiment und Versager gehören zum Nährboden jeder avantgardistischen Veranstaltung: sie müssen hingenommen werden als Maßstab dafür, daß nicht ängstlich nur Gewißheit und Sicherheit anvisiert wurden. Wenn Donaueschingen weiterhin bereit ist, sich dem Wagnis zu öffnen, wird es auch in Zukunft der Mittelpunkt einer debattierfreudigen musikalischen Jugend bleiben.

Rolf Urs Ringger