

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 49 (1969-1970)
Heft: 9: Marktwirtschaft heute

Rubrik: Kulturelle 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: 02.04.2026

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

DER PREIS KANN IHM NICHTS ANTUN

Zur diesjährigen Verleihung des Literatur-Nobel-Preises

Wie lange ist es her, seit wir Molloy begegneten, jenem Menschenwrack, das, mit einem Rad, dann mit Krücken und schliesslich auf dem Bauch kriechend, immer kürzere Wegstrecken hinter sich brachte – für nichts? «Roman» stand auf dem Umschlag, und das verhöhnnte so ziemlich alles, was bis anhin so geheissen hatte. «Molloy», «Malone meurt», «L'Innommable», dazwischen einmal «Godot», das war zu jener Zeit ein Skandal. Auch namhafte und sensible Kritiker haben, teils mit absurden Argumenten, von denen «bluff» noch das mildeste war, dagegen gewütet.

Heute sind viele von ihnen bekehrt. Und doch, fast möchte man, sie wären es nicht; fast möchte man, dass der Zorn dauerte. Denn er hatte in gewissem Sinne recht. Diese lallende Stimme, die in bohrender Monotonie immer das zu sagen versucht, was zu sagen nicht möglich ist, rührt an die niedrigsten, elendesten Möglichkeiten des Menschseins. Nie hat Verlorenheit in einer entleerten Welt so beklemmende Züge angenommen. Beckett sagt genau das, was wir nicht hören, nicht wahrhaben wollen und mit zahllosen Tricks ins Schweigen abschieben. Statt uns zu wehren, feiern wir ihn jetzt, und man kann sich fragen, ob dies nicht noch einmal ein Trick sei, um zu überhören, indem man mit Lorbeer kaschiert.

Es ist indessen nicht mehr zu ändern: der Skandal ist verbraucht; die befremdende Sprache ist – nicht zuletzt durch viele Imitationen – eingeübt; das Bestürzende ist

vertrauter geworden, der Ton fast eine Gewohnheit. Das heutige Bildungsbürgertum hat einen erschreckend grossen Magen. Beckett, der Aussenseiter, das nirgends einzureihende Phänomen, ist heute schon ein Klassiker. Ein Stück von ihm in den Spielplan aufzunehmen, ist so wenig originell wie ein Strindberg oder Pirandello. Überall wird er in die Diskussion geworfen; ein sicheres Image, besonders für die, welche ihn nie lasen, eine Autorität, auf die man sich berufen kann.

Eine Autorität auch, derer man so sicher ist, dass man sie für vieles zum Sündenbock machen kann. In weitesten Kreisen ist es heute verpönt, ein derart für alle sozialen Forderungen untaugliches Werk vorzuweisen. All das menschliche Strandgut in Becketts Welt hat längst nichts mehr mit dem durch eine Klasse verschuldeten Elend einer anderen Klasse zu tun. Es sind Figuren von jenseits jeder Klasse, von ausserhalb der Gesellschaft. Menschliche Not tout court, so allgemein und umfassend, «wie es ist», wenn man tief genug hineinblickt.

Man versteht, was die Engagierten so verstimmt: dass hier ein Werk ganz und gar unbürgerlich ist und doch für keinerlei antibürgerliche Sache ausgeschlachtet werden kann.

Dies alles aber ist schon seit Jahren so; der Nobelpreis ist schon lange fällig; er kann Beckett nichts mehr anhaben.

*

Und doch hat diese Ehrung etwas Erschreckendes. Nicht nur, indem sie uns vor Augen hält, dass dieses vagabundierende, widersprüchliche und hermetische Werk – von dem wir meinten, es entziehe sich allen Qualifikationen – schon so sehr profiliert und gesichert ist, dass es sich in einer Rangordnung einstufen lässt. Erschreckend ist auch die Vorstellung der öffentlichen Feier mit ihrem gesellschaftlichen Drum und Dran. Gerade zu diesem zurückhaltenden scheuen Autor will sie am wenigsten passen. Nie stellt er sich zur Schau, nie trägt er bei zur Interpretation seiner Arbeiten, nie lässt er sich bei Premieren seiner selbstinszenierten Stücke aus den Kulissen klatschen; immer taucht er unter, lässt sein privates Leben im Dunkel und gibt nur sein Werk her. Und auch dieses selbst ist das denkbar ungeeignetste. Man denke sich Molloy oder den Blumentopf torso von «L’Innommable», Winnie oder Krapp zu einer offiziellen Feier berufen. Gewiss, was sie treiben, erinnert nicht selten an ein Zeremonial – schäbig bei Krapp, tragikomisch bei Winnie –, stets aber vollzieht sich das in geradezu peinlicher Intimität.

Wir kommen also nicht darum herum. Gemessen an seiner Relevanz gehört Beckett der Preis schon seit Jahren; und doch steht alles, was breite Öffentlichkeit heisst, in krasssem Missverhältnis gerade zu diesem Werk. Wie soll ein an die Klartexte und das Tempo der Massenmedien gewohntes Publikum sich durch diese Texte durchkämpfen, die sich mit Hypothesen und Gegenhypothesen voranschleppen und mit Aussagen, die sich ständig selber wieder aufheben, weil das, was zu sagen wäre, sich eben nicht sagen lässt? Es könnte wohl nur aufgrund von Missverständnissen geschehen.

In der Tat, wenn Godot ein Pseudonym für Gott meint, dann ist das etwas ganz anderes, hat naheliegende Bedeutung, denn wer von uns hätte nicht schon umsonst auf Gottes Hilfe gewartet? Oder Molloy ein endzeitlicher Odysseus? Das verleihe diesem auf den Hund gekommenen Vagabunden eine ganz andere Würde. Jedoch, gerade diese Würde – die Würde des Sym-

bolischen oder Mythischen – hat Beckett seinen Figuren mit unheimlicher Konsequenz versagt.

Die schwedische Akademie tat nichts, um solche Missverständnisse wegzuräumen; im Gegenteil. Beckett, sagte sie, erhalte den Preis für eine Dichtung, «die in neuen Formen des Romans und des Dramas aus der Verlassenheit des modernen Menschen ihre künstlerische Überhöhung erreicht». Fast möchte man sagen, ihr akademischer Jargon habe ihr einen Streich gespielt. Die «neuen Formen», denen der Preis gilt, bestehen nämlich zuallererst in dem skandalösen Umstand, dass sie nichts überhöhen. Dass sie dem ewigen Versuch der Kunst, die Welt bedeutsam zu machen, damit sie bewohnbar würde, direkt zuwiderlaufen. Man höre einmal zu, wie die Dialoge oder Monologe in Beckett-Stücken hinabsinken können zu törichtem Geschwätz, das schliesslich in einem blossen Wort-Lallen versiegt, und denke dabei noch an Überhöhung.

Jedoch, wir sagten es schon, die Akademie, welche diese Landstreicher, Mülleimerbewohner und senile Wracks ein wenig erheben wollte, steht nicht allein da. Viel Tinte ist, namentlich in nichtfranzösischen Gebieten, geflossen, um Becketts Figuren ins Symbolische zu interpretieren. Damit aber trifft man stets am Eigentlichen vorbei, verliert den Blick für das ganz Genaue, Konkrete seiner widersprüchlichen Aussagen. Becketts Texte bestehen aus paradoxen Notierungen einer Faktizität, die sehr weit innen im Irrationalen verborgen liegt. So entstehen Metaphern, die sich nicht auflösen lassen, weil sie nur das meinen, was sie sind. Wir haben es mit einer Parabeldichtung zu tun, an deren Anfang vor allem Kafka und Maeterlinck zu nennen wären und die Beckett in zunehmender Verknappung ihrem Ende entgegenschreibt.

Aus historischer Distanz wird es sich einmal genauer überblicken lassen. Einstweilen wuchern die Missverständnisse, und Beckett trägt nichts dazu bei, irgend etwas richtigzustellen. Im Gegenteil; man hat das Gefühl, sie helfen ihm, sich un-

sichtbar zu machen. Und so ist es wohl auch mit dem Preis. Beckett macht sich nicht die Mühe, ihm spektakulär abzulehnen, noch die, bei der Feier zuzugewesen. Anderswo, hinter dem Drum und Dran der Feierlichkeiten und dem Litera-

turbetrieb noch besser verborgen, arbeitet er weiter in seiner Einsamkeit, die er ihrerseits nie feierlich werden lässt: der Preis kann ihm nichts anhaben.

Gerda Zeltner

LITERATURPREISFRAGEN

Literaturpreise pflegen neuerdings in der Schweiz Wellen der Empörung zu werfen. Das haben vor drei Jahren die Zürcher erfahren, heute sind die Berner an der Reihe. Es ist, als ob helvetische Nüchternheit, gepaart mit APO-Kritiklust, sich gegen alles auflehne, was auch nur den Anschein der Feierlichkeit habe. Dabei kommen diesmal die Angriffe auf die Verantwortlichen in schöner Eintracht von links und von rechts zugleich. Da darf man sich vielleicht in Bern sagen, man sei, da man offenbar keiner Seite nach dem Munde rede, mit der Literaturförderung doch auf dem rechten Weg!

Der Hinweis auf ein paar Tatsachen und ein paar grundsätzliche Überlegungen sind auf jeden Fall noch heute am Platz.

Der Preis komme für Dürrenmatt «zu spät» und sei Beweis für die Langsamkeit und Phantasielosigkeit der Berner, das war, schon vor der Verleihung, der Tenor der Pressekommentare. Diese Kritik beruht auf der eigenartigen Annahme, dass Dürrenmatt in Bern bisher völlig übersehen worden sei. Immerhin hat er seit 1953 insgesamt sechs literarische Auszeichnungen von seinem Heimatkanton erhalten und sie auch angenommen. Dass diese Auszeichnungen mit lächerlich kleinen Summen verbunden waren, hat diejenigen, welche für die Literaturförderung verantwortlich sind, nicht weniger gestört als die Autoren. Deshalb hat die Literaturkommission in ihrer heutigen Zusammensetzung nach Plänen ihres Präsidenten Professor Paul Hofer eine neue Konzeption ausgearbeitet, in welcher die Verleihung eines «grossen Preises» nur den einen Pol darstellt. Nicht weniger Gewicht soll der (natürlich weniger spekta-

kulären) Förderung des literarischen Schaffens jüngerer und noch nicht arrivierter Autoren durch Stipendien und eventuell durch Werkpublikation zukommen. Nun die neue Form da ist, wünscht man offenbar die alte, seinerzeit heftig kritisierte Schablone zurück!

Oder hatte man stillschweigend vorausgesetzt, dass man einen Dürrenmatt zum vornherein aus dem Kreis der Anwärter auf einen grossen Preis ausschliessen müsse – einfach weil er berühmt und reich ist? Kein Zweifel: der Staat Bern wäre noch härter getadelt worden, hätte er dergestalt seinen nicht immer botmässigen Sohn verleugnet!

Nicht aus der Welt zu schaffen ist bei alledem die grundsätzliche Fragwürdigkeit, dass ein Literaturpreis, dass jeder Preis, der nicht ein Stipendium ist, die Auszeichnung des Schriftstellers mit Geld koppelt. Geld ist gewissermassen die Sprache, in welcher wir unsere Bewunderung äussern, wir bedienen uns, wohl oder übel, des Jargons der Konsumgesellschaft. Zugegeben: eine arme Sprache. Aber lässt sie sich ersetzen? Orden sind uns lächerlich geworden, Auszeichnungen ohne Geldwert haben höchstens dann noch einen Sinn, wenn sie historisch abgestützt sind, sie sind nicht neu zu schaffen, schon gar nicht in der Provinz. Und da jedermann zwar vorgibt, das Geld zu verachten, aber jedermann es doch gern haben möchte, reagiert das Publikum – das sich dann Steuerzahler nennt – auf eine Preisverleihung weit empfindlicher und kritischer, als dies beispielsweise bei einem Ehrendoktorat je der Fall ist. Die Fragwürdigkeit wäre also nur durch einen radikalen Verzicht auf Literaturpreise aus

der Welt zu schaffen – eine Möglichkeit, für die man sich durchaus offen halten muss.

Des Geldes zwar ist Dürrenmatt leicht ledig geworden. Dass ein berühmter Autor seinen Preis weitergibt, ist nichts Ungewöhnliches. Einmalig aber dürfte es sein, dass er es sich leisten kann, seine eigene Kulturpolitik zu treiben, zu signalisieren, in welcher Richtung er die Entwicklung Berns antreiben möchte. Dass diese Linie nicht die offizielle und sanktionierte ist, versteht sich von selbst und wird mit den Namen Sergius Golowin, Paul Ignaz Vogel und Arthur Villard deutlich genug markiert. Das Ganze ein Dürrenmattscher Einfall, mit grotesken Zügen und im Grotesken des Ernstes nicht entbehrend, moralisches Anliegen und Jux zugleich und die Proportionen zwischen beidem nicht leicht abzuschätzen.

Nicht weniger erstaunlich als der Theatrecoup Dürrenmatts ist übrigens die Reaktion der Presse. Abgesehen von einzelnen sachlichen Darstellungen wurde unisono die Weitergabe des Preises als gezielter Affront und nicht etwa als eine provozierende und skurrile Form des bernischen Engagements gesehen (eine Interpretation, die durchaus auch möglich ist) – und die Reaktion des «Establishments» als offener Skandal dargestellt. Wie immer aber Dürrenmatts Handlungsweise zu verstehen ist: ein Skandal hat nicht stattgefunden. Das «Establishment», um für einmal im Jargon der modernen *terribles simplificateurs* zu bleiben, gab sich ruhig und gelassen. Aber offenbar will man in weiten Kreisen diese Ruhe nicht, sondern wünscht den Zusam-

menprall, den Bruch, und zieht das Ganze wenigstens als Papierskandal auf.

Aber das «Establishment» tut gut, dennoch bei seiner Gelassenheit zu bleiben. Kein Zweifel: die heutigen Lessings (falls es sie gibt) können ihre «Samuel Henzis» fertig schreiben, ohne durch die Intervention der gnädigen Herren Berns daran gehindert zu werden. Wenn der heutige Staat sich mit Literatur überhaupt einlässt – sich einlässt nach künstlerischen und nicht nach weltanschaulichen Kriterien, nach Massgabe des literarischen Wertes und nicht nach der bürgerlichen Eingepasstheit des Schriftstellers, dann muss er damit rechnen, sich gelegentlich selbst in Frage gestellt zu sehen. Er muss stark genug sein, das zu ertragen, denn der Geist der Unruhe und Kritik ist ein notwendiges Ferment in unserer Gesellschaft.

Allerdings: es ist nicht nur notwendig, sondern es gehört auch zum Stil, um nicht zu sagen zur Mode unserer Zeit. Wie in höfischen Zeiten das Herrscherlob und überschwenglicher Dank von seiten des Dichters an der Tagesordnung waren, so heute Kritik und Opposition. Dieser Sitte sind auch jene unterworfen, ja gerade sie, die sich von jeder zeitlichen Gebundenheit frei wähnen. Der kritische Zeitgenosse aber tut gut daran, genau zu unterscheiden, wo die heutige Unruhe und Kritik Ernst ist, wo blosses Kostüm. Keine Jury der Welt und auch kein Pressekommentar kann ihm dies schwierige Geschäft abnehmen.

Elsbeth Pulver

ZUM TODE VON HUGO PFISTER

In Hugo Pfister ist am 31. Oktober ein Musiker in der Mitte seiner Schaffenskraft abgerufen worden. Seine Entwicklung verlief, obwohl er als Mensch frei und offen stand, teilweise im Verborgenen. 1914 in Zürich geboren, zeigte er sich in seinen

Studienzeiten im Lehrerseminar und in seiner zehnjährigen Lehramtszeit als ein vielseitig künstlerisch Interessierter, der sich einmal mehr zur Musik, ein andermal eher zur Malerei oder zum Schreiben, zur Poesie der visuellen und sprachlichen

Künste hingezogen fühlte. Und doch war er deutlich kein Ephebe, der sich schwärmerisch in die Künste flüchten möchte; eine anscheinend gesunde, ja sportliche Natur verband sich in ihm mit einem ausgesprochenen Wirklichkeitssinn, der an ihn als an einen künstlerisch orientierten Realisten denken liess. Seiner Vermählung mit einer sich vollständig auf seine Gaben einstellenden Frau verdankte er, dem ein starker Drang zur Weiterbildung innewohnte, eine Familie mit vier Söhnen. Als Klavierlehrer am Lehrerseminar Küsnacht – der Zürcher Klavierpädagoge Czeslaw Marek war sein verehrter Mentor in seiner eigenen Ausbildung – nahm er sich so verlässlich und interessiert nicht nur der pädagogischen, sondern auch der administrativen Fragen an, dass ihm die Leitung einer Zweigschule offeriert wurde. Damals aber fiel die Entscheidung, die durch ein ziemlich plötzliches Aufwallen schöpferischer Kräfte erzwungen wurde. Hugo Pfisters Drang zur Ausweitung seiner musikalischen Erfahrungen und zur aktiven Komposition liess ihn um einen Urlaub nachsuchen, den er in den Jahren 1956 und 1957 in Paris verbrachte und der mit dem Ausbruch einer Hochzeit des Komponierens zusammenfiel. Einige wenige Kammermusikwerke vor diesem Datum liess er später gelten – sein eigentliches Oeuvre ist seit 1957 entstanden, also etwa seit seinem dreiundvierzigsten Lebensjahr. 1959 war das erste Jahr mehrerer grosser Werke (Orchesterballade und Fantaisie concertante), 1961 folgte die Augsburger Serenade, für eine Feier der Deutschen Mozartgesellschaft in Augsburg komponiert, 1962 die Sonata per due trombe, archi e timpani, 1963 das Ägäische Tagebuch und 1964 die Partita per orchestra sinfonica – Hugo Pfister war nun im Besitz eines Energienstroms, der aus seinem ungemein aktiven Leben direkt in seine Musik hinüberzufließen schien und in ihr dasselbe Wohlbefinden, die gleiche überlegene Klarheit und die gleiche ahnungsreiche Sensitivität zu schaffen vermochte, die einen in der Begegnung mit dem Menschen beeindruckte.

Es gehört zu Pfisters keiner zeitgenös-

sischen Doktrin verschriebenen und doch in sich gefestigten Musik, dass sie gegenüber der Vergangenheit aller Zeiten offensteht – im Ottobeuren-Quintett für fünf Bläser bezieht er sich auf einen Tonsatz des 15. Jahrhunderts, – zugleich aber durch die Erfahrungen aller Musik dieses Jahrhunderts vergleichend und kritisch hindurchgegangen ist. Die Linie seiner Kompositionen von 1964 an, über die *Mobili a tre*, das Duo concertante, das Bläserquintett über ein polyphones Fragment aus Ottobeuren, die *Five Sketches for percussion and orchestra* zum Harfentrio «Ikebana», 1968 uraufgeführt, ist die Linie einer stetig steigenden Konzentration und einer ausnahmslosen Übereinstimmung zwischen Absicht und Ziel. Erfahrungen, die er während Jahrzehnten in der Musik und teilweise auch in andern Künsten gemacht hatte, sind nun in eine überaus farbige, ohne Zwang kohärente, zugleich raffinierte und in ihrer scheinbaren Einfachheit allen Liebhabern zugängliche Musik eingegangen. Aus diesen Qualitäten leitet sich auch die Tatsache ab, dass seit Jahren Hugo Pfister einer der eigenständigsten und darum gesuchtesten Komponisten für Hörspiele in der Schweiz und in Deutschland war. Ob es sich um eine Studiomusik oder um ein konzertantes Stück für Solobratsche, Solocello und Orchester (wie im Duo concertante), um ein Werk für sinfonisches Orchester oder eine kleine kammermusikalische Besetzung handelt: immer stimmt die musikalische Erfindung restlos mit den Klangmitteln und mit den äussern Gegebenheiten des Werks überein. Hugo Pfisters Kunst verkörpert eine heute nicht weitverbreitete Übereinstimmung zwischen Können und Müssen, Innen- und Aussenwelt, die ihre wohltuenden Wirkungen auf verschiedenen Ebenen ausüben kann. Eine nicht zu ersetzende Stimme in der Schweizer Musik ist mit seinem Hinschied erloschen; die Pflege seiner Werke in der Zukunft sollte ihre Bedeutung einem grössern Hörerkreis deutlich machen.

Andres Briner

Anscheinend ist Zürich momentan wieder eine Theaterstadt: man diskutiert die Ereignisse, ist empört oder bekümmert, skeptisch oder enttäuscht – und einige wollen darin schon einen Erfolg der neuen Leitung des Schauspielhauses sehen. Ich bin der vielleicht altmodischen Meinung, Rang und Wert eines Theaters bemessen sich nicht nach dem mehr oder weniger grossen Stimmengewirr im Foyer, auf den Redaktionen und in den Versammlungssälen, sondern nach dem, was auf der Bühne verwirklicht wird. Niemand kann im Ernst behaupten, die Inszenierungen des Spielzeitbeginns hätten in künstlerischer Hinsicht Ausserordentliches gebracht. Wir warten noch immer auf das Signal, auf das Zeichen dafür, dass die neuen Wege zu neuen Höhen szenischer Kunst führen könnten.

Zwei neue Beispiele sind aufschlussreich. Die Direktion hat vor noch nicht langer Zeit angekündigt, die Inszenierung des Lustspiels «*Die Mitschuldigen*» sei in eine Sackgasse geraten und darum abgesetzt worden. Jetzt steht das Stück dennoch auf dem Spielplan; Peter Löffler, der dritte Regisseur in der Leidensgeschichte dieser Aufführung, wird nicht für sich in Anspruch nehmen wollen, das Stück ohne jeden Rückgriff auf bereits geleistete Vorarbeit inszeniert zu haben. Was jetzt über die Bretter geht und das Publikum teils erfreut, teils besänftigt, trägt die Spuren einer Theaterarbeit, die den Konzepten und Thesen verfallen, in der Beherrschung des reinen Metiers dagegen mittelmässig ist. Nur schon die Idee, das zierlich in Alexandrinern dahertänzelnde Jugendwerk Goethes, das ein wenig an der bürgerlichen Fassade kratzt, als gesellschaftskritisches Theater anzubieten, deutet auf beklagenswerte Befangenheit. Alcest, der vornehme Liebhaber des Wirtstochterleins, soll in der Aufführung des Schauspielhauses als aufgeblasener Geck entlarvt werden. Söller dagegen, der Taugenichts, Spieler und Dieb, der haltlose Ehemann der Schönen, wird menschlich aufgewertet. Wahrschein-

lich soll der Zuschauer den Eindruck haben, es sei weit mehr die Macht der Verhältnisse als sein schlechter Charakter, was ihn auf Abwege bringt. Nun wohl, man kann am Ende auch diese Interpretation versuchen. Aber in Löfflers Inszenierung ist Söller ein kleiner Mephistopheles aus Marzipan: bitter in seinen Reflexionen, süss in seinem kindlichen Leichtsinn und weich vor Angst, er könnte entdeckt werden. Die Figur, mag sie meinerwegen im Regiekonzept noch so entschieden mit Funktionen bedacht sein, überzeugt als Bühnenfigur so gut wie gar nicht, und das liegt am allerwenigsten am Darsteller.

Falls man Goethe zum Bundesgenossen im Angriff auf die «bürgerliche Sozietät» machen wollte, ist nicht recht einzusehen, warum dann die Figur des Alcest als Parodie auf den jungen Dichter aufgezogen wurde: sollte da etwa ein idealisiertes Goethe-Bild zerstört werden? Wollte man den Dichterjüngling, den man in den Träumen höherer Töchter jeglichen Alters vermutet, von seinem Sockel herunterholen? Vielleicht wollte man auch das. Aber vielleicht ging es nur darum, mit einem Frühwerk des Klassikers zu spielen, «Play Goethe» nicht wahr (wie Peter Steins «Bremer Tasso», der in Zürich gezeigt wurde) – aber das müsste man eben können.

Die Schauspieler, die dem Regisseur zur Verfügung stehen, sind gut bis hervorragend, und durchaus bewundernswürdig ist, wie sie mit dem Alexandriner zurechtkommen. Kein Zweifel, mit Margrit Ensinger, Hans-Helmut Dickow, wahrscheinlich auch mit Jodoc Seipel und Günter Lampe auf der Bühne liesse sich eine Verwirklichung des Werkleins denken, das zwischen Konvention und kritischer Verweigerung die Waage hält. Ja es liesse sich sogar denken, dass man durchaus eine parodistische Möglichkeit realisiert und meinerwegen also den Alcest mit Gockelschritten, geziert in Bewegung und Haltung, gekleidet und frisiert wie der Studiosus Goethe über die Szene gehen lässt. Günter Lampe, der mit

der Gestalt des Alcest so verfährt, hat daraus freilich noch nicht die rundum stimmende Kunstfigur herausgearbeitet; man spürt Nahtstellen, man sieht die Anstrengung. Viel schlimmer und für die Inszenierung geradezu verheerend aber ist es, dass die andern Figuren stilistisch nicht zu einem Alcest dieser Art stimmen. Besonders Söller und der Wirt wären ihrerseits entsprechend zu stilisieren gewesen, und das um so mehr, als im einen die Elemente eines Harlekin, im andern die eines Pantalone mit Händen zu greifen sind. Die Wurzeln dieses frühen Talentbeweises des jungen Goethe sind – weit mehr als in der Erfahrung brüchiger gesellschaftlicher Verhältnisse – in Molière und in der Commedia dell'Arte zu suchen. Wer vom Theater her und mit dem Theater denkt, müsste das spüren, spätestens wenn sein gesellschaftskritisches Regiekonzept auf der Bühne nicht zu funktionieren beginnt. Auf der Bühne erst zeigt sich, was eine Methode taugt. Die grossen Regisseure und Theater-talente sind samt und sonders Pragmatiker, was neuerdings an den Betrachtungen des englischen Revolutionärs der Szene und Meisterregisseurs Peter Brook abzulesen ist. Der Pragmatiker bleibt nicht in den Konzepten stecken; er beherrscht die Sprache der Bühne und weiss sich immer dann von den Hilfskonstruktionen zu lösen, wenn die Eigengesetzlichkeit dieser Sprache, ihre Grammatik und ihre Syntax, ihr Wortschatz und ihr Rhythmus Befreiung verlangen. Davon aber ist in der Inszenierung der «Mitschuldigen» und eigentlich in allen Aufführungen des Schauspielhauses seit Beginn der neuen Spielzeit kaum eine Spur zu bemerken. Die Thesen und Konzepte dominieren.

*

Gravierender, weil es sich um die Schweizer Erstaufführung des Dramas «Hochzeit» von *Elias Canetti* handelt, ist das Versagen des Regisseurs Max P. Amann. Und diesmal wird man sich nicht auf unterschiedliche Auffassungen herausreden können; diesmal enthüllt sich – vor einem

allerdings ungeheuer schwer auf der Bühne zu realisierenden Werk – handwerkliches Unvermögen. So verdienstvoll es sein mag, sich an schwierige und risikoreiche Aufgaben zu wagen, so bedauerlich ist es, dass man sich in diesem ausserordentlichen Fall nicht eines Inszenators versichert hat, der Erfahrung, Sinn für szenische Entsprechungen, für Rhythmus und den grossen Bogen hat und ausserdem imstande ist, das alles mit einem grossen Ensemble zu realisieren.

Canettis «Hochzeit» ist 1932 entstanden. Das Stück, das sich in ein Vorspiel aus szenischen Miniaturen und ein grosses Sit-tengemälde gliedert, ist stark in der Analyse der Kräfte, die eine degenerierte, äusserlich propere Gesellschaft beherrschen: die Gier nach materiellem und sexuellem Besitz wird aufgezeigt an den Bewohnern eines Hauses an der Gütigkeitsstrasse. Im Parterre stirbt die Frau des Hausbesorgers Kokosch. Der Mann liest dazu laut in der Bibel, – um Arzt und Krankenhaus zu sparen. Das Fräulein Anita empfängt in der Wohnung nebenan ihren Verehrer. In einem andern Teil des Hauses wohnt der Spekulant Max, der zusammen mit einer bejahrten Geschäftsfrau Pläne ausheckt, wie man in den Besitz der Liegenschaft gelangen könnte. Der Gymnasialprofessor Thut eröffnet seiner Frau, wie er es anstellen will, die Enkelin der Hausbesitzerin Gilz bei der alten Dame auszusteichen und ein Testament zugunsten seines noch in den Windeln liegenden Sohnes zu erschleichen. Canetti stellt alle diese Typen in geschlossenen Szenen dar; Aspekte heuchlerischer Freundlichkeit bereiten auf den Hauptteil vor, die «Hochzeit» im Kreise der Familie Segenreich, die den ersten Stock bewohnt. Was im Vorspiel thematisch exponiert wurde, erfährt hier Durchführung und grässliches Finale: das Haus, Sinnbild der höchst egoistischen Wünsche seiner Bewohner, stürzt zusammen. Es erweist sich, dass an der Gütigkeitsstrasse und im Kreise der Segenreichs weder Güte noch Segen ist.

Die Fabel ist einfach, fast banal. Die Kunst Canettis bewährt sich in der eindringlichen sprachlichen Gestaltung. Im

Dialog, der realistisch, scheinbar unbeteiligt vom Autor aufgezeichnet ist, bricht Dämonisches auf. Die Katastrophe, die zunächst bloss als Gesellschaftsspiel erdacht und willkürlich erzwungen scheint, erweist sich als unheimliche Konsequenz: die Welt dieser Menschen stürzt ein, weil nichts da ist, worauf sie gegründet und worin sie verstrebt wäre. In genauen Entsprechungen müsste sich das auch in der Inszenierung zeigen, indem sich das Finale aus dem entwickelt, was im Vorspiel angelegt ist.

Die Inszenierung des Schauspielhauses verzichtet darauf, das Haus auf der Bühne aufzubauen und einstürzen zu lassen. Dieser Vorgang ist sehr geschickt auf «Signale» reduziert: der Leuchter schwankt, der Boden hält nicht mehr, Möbel stürzen und Putz fällt herunter. Karl Kneidl erreicht mit seinem Bühnenbild vollkommen, was die szenische Darstellung braucht. Auch die Schauspieler, die in dem personenreichen Drama auftreten, agieren im allgemeinen sicher, im Vorspiel gar mit Auszeichnung. Dennoch mündet, was verheissungsvoll begann, in Verlegenheit und Peinlichkeit. Max P. Amann nimmt Zuflucht zu expressionistischen Arrangements von Gruppen, und mehr und mehr verliert sich das grosse Gemälde der «Hochzeit» in mühsam aneinandergereihte Einzelszenen. Die räumliche Anlage, die Figuren, auch eine ausgezeichnete Bühnenmusik von Peter Fischer, die den Wiener Walzer abgründig-klirrend verfremdet, wären Voraussetzungen, wie man sie sich besser eigentlich nicht denken könnte. Die Aufführung scheitert daran, dass ihr Dirigent die Partitur aus den Augen verlor. Die Verzahnung, die sprachliche Konsequenz, die Demaskierung der «akustischen Masken», die Canetti in einem abgründigen Totentanz vorführt, das alles geht unter in einem einzigen unbeholfenen Spektakel.

In der Erinnerung bleiben einzelne Figuren: Heinrich Gretler als Kokosch, Melanie Horeschovsky als die Gilz, Hannes Siegl als Gymnasialprofessor, Edgar Wiesemann als Apotheker, Evelyn Bruderer als das vierzehnjährige Mariechen.

Canettis «Hochzeit» hätte eine bessere Aufführung verdient.

*

Inzwischen ist das Theater im deutschschweizerischen Raum zum Gesprächsthema erster Ordnung vorgerückt. Der Eklat, mit dem sich *Friedrich Dürrenmatt* aus seiner Basler Mitdirektion zurückzog, die Rede auch, die er anlässlich der Entgegennahme des Berner Literaturpreises hielt (und deren theaterpolitischen Hauptpartien man bislang unter dem Eindruck spektakulärerer Abschnitte viel zu wenig Beachtung geschenkt hat), sodann natürlich vor allem die Vorgänge rund um das Schauspielhaus Zürich werden eifrig diskutiert. In der Zeitung «Die Tat» hat *Erwin Jaeckle* begonnen, die Chronik der «Zürcher Traumaturgie» zu schreiben. Im Gemeindeparlament von Zürich musste der Stadtpräsident besorgte Fragen beantworten, die sich naturgemäss auch auf die Einspielergebnisse richteten. Im Zürcher Schriftstellerverein sprachen *Arthur Häny* und *Marcel Gero*, der eine zu der Frage, was wir Schweizer von unseren Theatern erwarten, der andere zum Problem der nicht durchaus erfreulichen Beziehungen zwischen Dramatikern und Theatern. Die Schauspielunion Zürich veranstaltete im Volkshaus einen Diskussionsabend mit dem Thema «Das Schauspielhaus gestern, heute, morgen». Direktor Löffler wiederholte bei diesem Anlass seine These, es gehe nicht um Kontinuität, sondern um Neubeginn; Theater sei keine Stätte der Erholung und Zerstreuung.

Wir müssen, glaube ich, den Mut haben, grundsätzlich Experiment und Neubeginn zu begrüssen und nicht vorzeitig abzulehnen, was auf dem Theater versucht wird. Wenn es darum geht, neue Möglichkeiten der szenischen Sprache, auch durchaus eine radikal von klassischen, realistischen und expressionistischen Mustern abweichende Methode der Theaterarbeit auszuprobieren, so ist jedenfalls der Versuch jeder Aufmerksamkeit wert. Nur, ganz so neu sind die Schlagworte ja nicht, so

wenig wie kollektive Regie und anderes, was in Zürich für neu ausgegeben wird. Und uns bleibt ohnedem die Pflicht, die Teilresultate – die einzelnen Inszenierungen – daraufhin zu beurteilen, wie sie denn nun funktionieren. Wir sollten den Mut haben, als Zuschauer im Theater alle die hochinteressanten Theorien von Brecht bis Artaud und wie sie alle heissen völlig zu vergessen. Es geht nicht darum zu wissen, wie etwas gemeint ist und was Autor und Regisseur mit der oder jener Methode bezwecken. Es geht schlicht darum, was sie erreichen. Niemals werde ich dabei die Phonstärke des Lärms, die lauffeuerartige Verbreitung von «Theatersensationen», die durch nichts leichter und billiger zu erreichen sind als durch inszenierte Provokationen, schon für Beweise der Kraft und des Könnens nehmen. Der Bruch mit der Tradition ist noch nicht Neubeginn, höchstens eine Voraussetzung dafür. Aber nicht einmal das ist sicher.

Friedrich Dürrenmatt hat die Idee aufgeworfen, zwischen den grossen Bühnen unseres Landes sollte ein regelmässiger Austausch stattfinden. Einerseits könnten dadurch die Premierenzahlen der einzelnen Theater reduziert und damit die künstlerische Arbeit intensiviert werden. Andererseits ergäbe sich aus solchem Austausch eine stimulierende Rivalität. Das Publikum, das die Möglichkeit zum Vergleich hat, ist weniger leicht zu bluffen. Ich sähe zu Dürrenmatts Idee Ergänzungen: nicht nur die grossen Theater sollten im Sinne einer gemeinsam gesehenen deutschschweizerischen Theaterkultur zusammenarbeiten, sondern vertikal hinab auch die mittleren und die kleineren Bühnen. Warum spezialisiert sich nicht ein leistungsfähiges Studio-

theater auf das Ausprobieren junger Bühnenaufbauten? Warum werden solche Versuche nicht in einer Atmosphäre und in Dimensionen durchgespielt, die den Misserfolg nicht gleich zur allbekanntesten Katastrophe machen (und den Erfolg freilich nicht auch schon zur Sensation)? Warum spielt nicht ein Kommunikationssystem in die Breite und in die Tiefe? Es wäre in diesem System für alle Platz, für die bewährten Meister der Theaterarbeit wie für die Rebellen und Revolutionäre. Man müsste sich nur darauf einigen, dass die Ergebnisse allein zählen, die Inszenierungen, die Qualität haben.

Dergleichen Spekulationen müssen Zukunftsmusik bleiben, solange es der Ehrgeiz unserer Theaterdirektoren ist, spektakuläre Ur- und Erstaufführungen zu haben und einer Bühne vorzustehen, die am lautesten von sich reden macht, am besten bis weit in die bundesrepublikanischen Theaterredaktionen hinein. Bewiesen wird mit diesen Publizitätstests am allerwenigsten. Der Entwicklung unseres Theaterlebens sind sie möglicherweise sogar schädlich.

Ich bin abgeschweift, weil mir scheint, der Theaterdonner von Zürich müsste den Kräften, denen es nicht einfach um Restauration und Restitution geht, aber auch nicht bloss um Konzepte, Thesen und Tabula rasa, sondern um wirklichen Neubeginn, ein Signal zur Sammlung sein. Der Kampf sollte sich nicht gegen Gesinnungen richten, sondern gegen Mittelmässigkeiten und Stümpereien, die sich allerdings gern mit Ideologien tarnen. Offenheit und Toleranz müssen sich mit der unerbittlichen Forderung nach höchster künstlerischer Leistung verbinden.

Lorenzo

DONAUESCHINGER MUSIKTAGE 1969

Vor einigen Jahren veranstaltete Heinrich Strobel, der Programmverantwortliche für die Donaueschinger Musiktage, eine Podiumsdiskussion unter dem Motto «Wie soll das weitergehen?». Gemeint war die Musik-

entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg.

Weitergegangen ist es – allen Unkenrufen zum Trotz – sowohl mit der neuen Musik als auch mit den Donaueschinger Musiktagen. Vor allem in diesem Jahr

zeigte sich der Marktflecken an der Donauquelle musikalisch besonders anziehend. Man ist nun doch von den bereits zur Routine abgesunkenen drei Uraufführungskonzerten mit Kompositionsaufträgen des Südwestfunks abgerückt und gliedert die Programme vielgestaltiger. Das meint: man hat eingesehen, dass die Entwicklung der Musik im letzten Jahrzehnt nicht nur linear-progressiv verlaufen ist, sondern in divergierenden, sich manchmal sogar ausschliessenden Strömen. Dabei wird die Unterscheidung stets schwieriger zwischen Haupt- und Nebenentwicklungen – ja: oftmals lässt sich – nach einem Henze-Ausspruch vor bald zehn Jahren – nicht einmal festlegen, was denn eigentlich «vorne» ist.

Die diesjährigen Donaueschinger Musiktage erfassten ein breites Spektrum der musikalischen – und auch der audio-visuellen – Entwicklung: vier Orchesterkompositionen nach verschiedenster Herkunft, zwei Musik-Filme, ein Konzert der Swingle Singers, eine Wiederbegegnung mit zwei bereits zu Klassikern der Moderne gestempelten Komponisten.

Pierre Boulez ist nach Jahren nach Donaueschingen zurückgekommen, um die deutsche Erstaufführung seiner «*Domaines pour clarinette et quelques instruments*» zu dirigieren. Aus einem Solostück für Klarinette herausgewachsen, gibt es sich nun als Konzertante, bei der die farblich kontrastierenden Instrumentalgruppen gegeneinander kontrapunktiert werden. Klarinettenkaskaden mit Trillern, Blechakkordik in stakkatierter Sprödeheit, Streicherlineaturen von Webernscher Disparatheit, Kontrabass-Xylophon-Duettieren als Assonanzen an seinen «*Marteau sans maître*»: der Avantgardist der Fünfziger Jahre ist – trotz des verwirrend-verklausulierten Kommentars im Programmheft – im akustischen Effekt hinter seine Frühwerke zurückgegangen. Beherrscht, gepflegt, überdeutlich pädagogisch und mit einem Zug ins Präzise, hat sich Boulez damit ein tönendes Denkmal zu Lebzeiten gesetzt. Das Publikum wurde nach beinahe einer halben Stunde unruhig und erging sich in Buhs

und Pfiffen. Höflicher Applaus blieb nur für Walter Boeykens versiert-überlegene Solistenleistung.

Luciano Berios «*Sinfonia*» ist – zu Recht – der Ruhm eines Meisterwerks vorangegangen. Unter der luzid-eleganten Darstellung durch Ernest Bour mit dem Südwestfunk-Sinfonieorchester und den Swingle Singers wurde diese Uraufführung der fünfsätzigen Version zum Erfolgsstück der Donaueschinger Musiktage. *Sinfonia* im etymologischen Sinn von «Zusammenklängen» lässt nicht nur Vokal- und Instrumentalstimmen gleichwertig sich durchdringen, sondern auch verschiedene Stil- und Zeitschichten von Worten und Klängen. Da werden «*Le cru et le cuit*» von Claude Lévi-Strauss, «*The Unnamable*» von Samuel Beckett, Joyce, Martin Luther King, Sätze von Harvard-Studenten, Parolen des Pariser Mai-Aufstandes, Gespräche mit Freunden des Komponisten zitiert. Der Mittelsatz evoziert umstandslos Musikgeschichte, indem auf dem Untergrund des dritten Satzes aus Mahlers «*Auferstehungs-Sinfonie*» zitathafte Anleihen von Bach, Strauss, Debussy, Berg, Beethoven, Strawinsky, Boulez, Stockhausen, Berio selber und anderen eingesprengt werden. Was vor bald siebzig Jahren in den Klangwelten von Mahler und Ives erstmals zum Programm wurde, ist bei Berio zum schockierend-amüsierenden Gipfel geführt: Musik als Transformierung, Umdeutung, Collage, Abfallsammlung. Das begeisterte Publikum umjubelte – was in Donaueschingen nur selten geschieht – den Komponisten.

Die Argentinierin *Hilda Dianda* eröffnete das Uraufführungskonzert. Zu ihrem «*Ludus 1*» wurde sie «durch die Begegnung mit einem Nashorn in einer deutschen Stadt» angeregt. Diesen Umstand verleugnet das Stück in keinem Moment. Trotz der hell-spitzen Farbigkeit von Vibraphon, Harfe, Xylophon und Klavier, welche geäderartig die zart kolorierten Klangflächen durchziehen, herrscht die Impression des Zähflüssig-Trägen vor. Erst der Schluss mit Glockenspiel und hohen Streichern lichtet dieses zwanzigminütige Klang-

tableau zu einer momenthaften Ätherik von beinahe jungfräulicher Zerbrechlichkeit auf.

Mit des Rumänen *Anatol Vieru* «Sonnenuhr» zeigte sich das originellste und auch umstrittenste Uraufführungswerk. Die Pianissimo-Statik eines diffus-irisierenden Klangteppichs stellt – nach des Komponisten Kommentar – «den Gang der Sonne» dar. In dieses «Perpetuo» an der Grenze zum klanglichen Stillstand sind «Ephemeriden» eingestreut: zwölf aleatorische Einschübe von Schlagzeug und Blech, die als Merkzeichen «wie die Wolken in der reglosen Unendlichkeit des Himmels sind». Diese Meditation über den «Charakter der Unbeweglichkeit» ist die Musik eines Naturmystikers, welche das Klangspektrum des letzten Jahrzehnts zu einem Illustrationismus von praller Anschaulichkeit bündelt. Das Publikum reagierte geteilt: die einen stießen sich an der zum Nervenkitzel gesteigerten Unendlichkeit, die anderen am platten Naturalismus von Autohupen und Kettenrasseln. Vierus «Sonnenuhr» hat eine genialische Konzeption.

Weit einsilbig-monotoner ist «Pianissimo» des Deutsch-Russen *Alfred Schnittke*. Lineares Geäder flicht sich sukzessive in schummrige Streicherwände, so dass durch die koloristische Anreicherung ein orchestrales Crescendo entsteht. Als zwölfgliedrige Variationenkette – die aber gehörmäßig als solche nicht nachvollzogen werden kann – gleicht das Stück einer dumpfen Masse, welche einen kurzen Höhepunkt der C-Skala anstrebt, aber gleich wieder zum diffusen Geräusch zurückfällt. Schwierig zu entscheiden, ob diese Fehlleistung an der graphischen Vorlage oder an der instrumentalen Umsetzung lag.

Geradezu plakativ-applaustreibend ist dagegen «Ixamatl» von *Manuel Enriquez*. Angeregt durch Hieroglyphen, Kodizes und Gedichte seiner Vorfahren, hat dieser Mexikaner aus der Eingeborenen-sprache die Phoneme zu Silben einer rhythmischen Prosa geformt und als Anregung für Artikulation und Spielarten dieses Orchesterstücks verwendet. Obwohl experimentell im Anspruch, wirkt der Höreindruck unge-

formt-simpel. Drei Tutti-Schläge, welche «Ixamatl» gestenreich abzuschließen hatten, erinnerten eher an einen Operettenschluss als an ein spekulatives Klangexperiment.

Mauricio Kagels zwei Musik-Filme «Duo» und «Halleluja» dürften dem Donaueschinger Publikum durchs westdeutsche Fernsehen bekannt gewesen sein. Sie wirkten als Retrospektive für die Entwicklung des Audio-Visuellen und als Aussicht für künftiges Musiktheater. Sind in «Duo» nicht mehr darstellende Spieler die Hauptmotive, sondern der gezupfte Ton der Instrumente aus der Gitarrenfamilie, so werden in «Halleluja» gleich eine verulkte wissenschaftliche Einführung in die Lehre der Stimmbildung und ihre Psychotherapeutik, Ausschnitte aus dem Tageslauf des Hamburger Organisten Gerd Zacher sowie die Collage mit Requisiten und Dekorationen aus mehr als zwanzig Opern zu einem Gemisch aus Wirklichkeit und Phantastik vermengt.

Ein Sonderkonzert der *Swingle Singers* beendete die Donaueschinger Musiktage. Dieses «Ensemble Vocal Jazz de Paris» brachte bekannt-populäre Konzertstücke des 19. Jahrhunderts in der notengetreuen Umsetzung ins Vokale. Da war Schumann neben Mendelssohn, «Der Markt von Limoges» aus Mussorgskys «Bilder einer Ausstellung» neben dem Scherzo aus Beethovens «Frühlingssonate». Zu bewundern bleibt die gesangstechnische und stilistische Wendigkeit. Doch die Swingle Singers hielten nicht, was das vorwiegend jugendliche Publikum von ihrem Schallplattenrum her erwartet hatte. In allen Stimmlagen fehlte es an Präsenz und Präzision. Der berückende Orchesterklang von Ravels «Pavane pour une infante défunte» blieb in dieser Umsetzung hinter der Vorlage zurück. Der Eindruck des Uniform-Manieristischen klebte sowohl an Klaviersätzen wie an Streichquartettklängen. Das Potpourri der Swingle Singers konnte beinahe programmatisch für die Vielfalt dieser Musiktage genommen werden, nicht aber für die Qualität.

Rolf Urs Ringger