Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 9

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: 15.12.2025

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

JOHANNES URZIDIL ZUM GEDENKEN

In seiner Rede über Literatur als schöpferische Verantwortung sagte er, von Tag zu Tag vermindere sich die Zahl der Menschen, deren persönliche Erinnerung weit genug zurückreiche, um sich jene Phase des deutschen Schrifttums gegenwärtig zu halten, in der man noch jedes Jahr gespannt darauf gewartet habe, was die bedeutenden Schriftsteller und Dichter deutscher Sprache aus allen ihren Räumen ihrem Publikum an grundsätzlichen Werten der Literatur zu vermitteln hätten. Und er sprach, den Blick auf dieses sein literarisches Planetarium mit seinen Gestirnen erster Grösse gerichtet, wehmütig-verschmitzt von den Sternschnuppen der literarischen Gegenwart. Nun, darüber hätte man mit ihm streiten können. Ich weiss gewiss, dass er auch da tolerant war, wo er nicht folgen mochte. Nur hat er – man denke: ein Freund Kafkas, ein Zeuge der grossen Literaturepoche Prags – seine Überzeugungen, seine Prinzipien und seine schöpferische Verantwortung jederzeit mit Nachdruck geltend gemacht. Und freilich auch mit Charme. Er hatte den Humor des Weisen, die Herzlichkeit des in sich selbst gefestigten Menschen. Mit Johannes Urzidil, der anfangs November in Rom starb, ist einer der letzten, der letzte Repräsentant vielleicht einer Epoche ins Grab gesunken, die schon Geschichte ist, obgleich sie noch lebt und auch nach seinem Tod weiterleben wird. Ich habe seine Stimme noch im Ohr, seinen Prager Akzent, seine kräftig modellierende Sprechweise. Er konnte erzählen, seine Romane und Geschichten (es erscheinen nächstes Jahr noch neue von ihm) haben den langen Atem des Epikers. Wer ihm begegnete, dem ging auf, was ein Erzähler eigentlich sei.

Johannes Urzidil ist 1896 geboren, besuchte in Prag das Gymnasium, galt in seinen literarischen Anfängen als ein Expressionist und kannte bald einmal alle Welt, soweit sie literarisch bedeutend war. Kafka und Werfel, Max Brod gehörten zu seinem Umgang. 1939, das heisst mit fünfundvierzig Jahren, nahm er – wie er in seiner unnachahmlichen Art sagt – «aus triftigen ideologischen und persönlichen Gründen Zuflucht in England». Die Emigration führte das Ehepaar Urzidil nach New York. Über die Art, wie er die neue Lage meisterte, empfinde ich grösste Hochachtung. Er hat später oft davon erzählt, heiter, weise, geradezu genüsslich auch in der Schilderung, wie ein Prager sich in Amerika zurechtfand. Den Lebensunterhalt verdiente er zuerst mit Lederarbeiten. Auch schrieb er für tschechische Emigrantenblätter. 1946 wurde er amerikanischer Bürger.

Der Ruhm, der zweite seines Lebens, kam spät. Die Erinnerung an Prag und die Trennung von seinem Lebensgrund gaben ihm die Kraft, die in seine Bücher eingegangen ist. Immer wieder hat er die Stadt und die Landschaft beschworen, am schönsten vielleicht in «Die verlorene Geliebte» und im «Prager Triptychon», in vielen Erzählungen und Studien, von denen diejenigen über Kafka und seinen Kreis zu den schönsten gehören. Es war, wie wenn ein lange aufgestauter Quell zu fliessen begonnen hätte. Der grosse Roman «Halleluja» erschien, ein episches Bild des Nachkriegsamerika, gesehen mit den Augen des Prager Emigranten, der in seiner zweiten Heimat Fuss gefasst hat. Es erschienen die zahlreichen Erzählungen, von denen diese Zeitschrift die eine oder andere als Vorabdruck bringen durfte. Ein Blick auf sein Werk wird verweilen auch auf seinen literaturhistorischen Arbeiten, vor allem auf dem grossen Buch «Goethe in

Böhmen», das auf frühe Studien zurückgeht und eine umfassende Darstellung der insgesamt siebzehn Aufenthalte Goethes in Böhmen genannt werden darf.

Den «Schweizer Monatsheften» war Johannes Urzidil seit den kritischen Tagen, an denen er und seine Frau die Reise ins Ungewisse antreten mussten, treu verbunden. Er nahm teil an dem, was wir brachten, und er trat hin und wieder auch als Mitarbeiter auf.

Johannes Urzidil ist 1957 – mit über sechzig Jahren – mit dem Charles-Veillon-Preis ausgezeichnet worden. 1964 erhielt er den Literaturpreis der Stadt Köln und den Grossen österreichischen Staatspreis, 1966 den Andreas-Gryphius-Preis. Es ist aufschlussreich, die Laudationes dieser Preisübergaben zu studieren. Österreich verlieh seinen Preis «dem im geistigen Habitus legitimen Repräsentanten des alten Österreich», und Fritz Martini, der den Gryphius-Preis überreichte, sprach von dem Dichter, der sich «die Kraft zum Lachen bewahrte, jenen Humor des Geistes, der dem echten Erzähler zugehört und eine Grazie mitteilt, die Form bedeutet». So bleibt er mir in Erinnerung: als ein grosser, fülliger, dem Leben in Herzlichkeit und Heiterkeit zugewandter Mann, als ein Zeuge und Nachfahre schon fast sagenhafter Zeiten, aber jederzeit offen für das «Glück der Gegenwart» (wie er seinen Essay über Goethes Amerikabild betitelt hat). In seinen Geschichten, in seinen schalkhaften und lebendigen Erinnerungen, die er für uns alle aufgezeichnet hat, lebt er fort.

A. K.

THEATER DER DEUTSCHEN SCHWEIZ

Lebendiges Theater strotzt von Gegenwärtigkeit. Es pflegt keine Traditionen, es trägt keine alten Zöpfe, es ist selbstverständlich immer auch auf neue und neuste Moden ausgerichtet. Ihm seine Gegenwartsbindung anzukreiden, ist die allergrösste Ungerechtigkeit. Denn Gegenwärtigkeit ist seine wichtigste Eigenschaft: in ihr erfüllt es sich oder versagt. Leider gibt es Kräfte, die auch zum Theater gehören und es trotzdem zurückbinden. Vorgefasste Meinungen, langjährige Erfahrungen, dann natürlich die Sorge um die Institution als solche können sich in dieser Weise auswirken. Man scheut den Versuch, man meidet nach Möglichkeit das Abenteuer des wirklich produktiven Theaters, und man erreicht am Ende nur, dass es dahinsiecht, an Besucherschwund und wachsendem Malaise leidend.

Ich sage das nicht mit Bezug auf jüngste Theaterkrisen. Es wäre in jedem einzelnen Fall zu untersuchen, wie sie entstanden. Der Theaterforschung bietet sich momentan genug einschlägiges Material; man kann nur hoffen, dass es genutzt werde. Was insbesondere die Lage des Theaters auf dem Gebiet der deutschen Schweiz betrifft, so wäre zu prüfen, ob wir nicht von veralteten Vorstellungen ausgehen, zum Beispiel der Vorstellung von Stadt und Land oder Metropole und Provinz. Der Trend der Bevölkerung aus der Stadt hinaus aufs «Land», die Bildung von neuen, wachsenden Agglomerationen von Basel rheinaufwärts, im Limmattal, im Mittelland zwischen Bern und Zürich sind theaterpolitisch nicht zu parieren, indem man an der Vorstellung des zentralen «Stadttheaters» festhält. Zum mindesten müsste sie ergänzt werden. Dass in den letzten zehn Jahren spontan zahlreiche Kleintheater entstanden sind, ist ein Beweis für die Existenz ganz neuer Bedürfnisse. Mir sind Beispiele bekannt, die zeigen, dass die Partisanen der Theaterarbeit auf den Kellerbühnen an Boden gewonnen haben zur gleichen Zeit, da die grossen Häuser trotz Besucherorganisation und Abonnementssystem vor der Tatsache schwindender Besucherzahlen stehen.

Auch im Hinblick auf die Produktionsbedingungen lassen sich hier Versuche beobachten, die zukunftsträchtig sind. Die

Kleintheater sind in der Regel nicht in der Lage, ein Ensemble zu halten. Für ihre Eigenproduktionen verpflichten sie daher den Regisseur, den Bühnenbildner und die Schauspieler im Stückvertrag und bilden damit eine «Produktionsgruppe», zu der gegebenenfalls selbstverständlich auch der Autor, der dramaturgische Berater und weitere Mitarbeiter gehören. Warum muss das in einer Atmosphäre der Improvisation, warum – auch in Hinsicht auf die Behandlung durch die Presse – im Schatten geschehen? Möglicherweise ist hier ein Reservoir. Möglicherweise lassen sich hier Darsteller und junge Autoren erproben. Aber die Voraussetzung dafür, dass alle diese interessanten Versuche für das Theater der deutschen Schweiz nutzbar werden können, besteht darin, dass man über Schranken der Rivalität und des Prestiges hinaus zu einer umfassenden und differenzierten Betrachtungsweise vorstösst. Es sind Formen der Zusammenarbeit grosser Bühnen mit Kleintheatern denkbar. Das «Theater Schweiz», von dem Friedrich Dürrenmatt vor einem Jahr in seiner Rede zur Entgegennahme des Berner Literaturpreises sprach, müsste verstanden werden als ein Ganzes, das Schauspieler- und Publikumsinformation, abgestufte Grade der Verantwortung und der Wirkung, verschiedenartige Produktionsweisen und eine den neuen Verhältnissen entsprechende überregionale Organisation umfasst.

Ein erster Versuch, Theaterprobleme der deutschen Schweiz im Kreise von Theaterschaffenden, Kritikern und Vertretern der Öffentlichkeit zu diskutieren, machte Ende Oktober die «Aargauische Kulturstiftung Pro Argovia» mit einem Gespräch im *Stapferhaus auf Schloss Lenzburg*. Die Fülle der Fragen war zu gross, als dass sie in den zwei Tagen hätte bewältigt werden können. Auch bleibt festzustellen, dass die Gesprächsrunde nicht repräsentativ genug war, um auch schon Einsichten oder Ergebnisse in die Tat umzusetzen. Es fehlten insbesondere, obgleich sie eingeladen waren, die Vertreter der grossen Bühnen. Zu hoffen wäre, dass es gelinge, eine permanente schweizerische Theaterkonferenz zu schaffen, gebildet aus Theaterschaffenden aller Stufen und Vertretern der Öffentlichkeit. Die Teilnehmer am Lenzburger Gespräch haben diesen Wunsch an die Pro Helvetia gerichtet, weil sie davon überzeugt sind, dass sich hier eine dringliche kulturpolitische Aufgabe stellt. Wenn man sich beim ersten Versuch auf das Theater der deutschen Schweiz beschränkte, so versteht sich von selbst, dass eine Konferenz in verbindlicherem Rahmen auch die Welschschweiz und die italienische Schweiz mit einbeziehen müsste.

Als vordringlich, also für eine erste Traktandenliste vorzumerken, erwiesen sich neben den bereits skizzierten Fragen Probleme der inneren Struktur. Kein Zweifel, einer der Hauptgründe für die Pannen und Fehlentwicklungen der jüngsten Zeit ist in der Diskrepanz von «Kompetenz» und «Verwaltung» zu suchen. Die Formulierung entstammt dem Plan «Theater im Kanton Zürich» und bezieht sich auf den Umstand, dass die Gremien, die über die Wahl des Theaterdirektors sowie über die Theaterpolitik zu bestimmen haben, über die Entwicklungen und Strömungen im zeitgenössischen Theaterschaffen, über Stücke und künstlerische Bedeutung meist nur mangelhaft oder gar nicht informiert, mithin nicht kompetent sind. «Theater im Kanton Zürich», ein Vorschlag, den eine Arbeitsgruppe, bestehend aus Theaterfachleuten, ausgearbeitet hat, enthält Gedanken und Forderungen, die sich einer Diskussion überregionaler und interkantonaler Theaterfragen zugrunde legen lassen. Insbesondere ist der Vorschlag, einen paritätisch zusammengesetzten «Beirat» zu schaffen, in dem die Rechtsträger der verschiedenen Theater, die Theaterschaffenden verschiedener Stufen und offenbar auch die Sachverständigen ausserhalb dieser Gruppen (Kritiker, Verleger etc.) vertreten wären, als Modell zur Überwindung der Diskrepanz von Kompetenz und Verwaltung zu prüfen. Während des Lenzburger Gesprächs wurden ernst zu nehmende Bedenken gegen dieses Gebilde geäussert, dem ausserordentlich weitgehende Kom-

petenzen zugedacht sind. Aber dass ein Versuch in der angedeuteten Richtung gewagt werden sollte, dass zum mindesten der hier anvisierte Weg weiter verfolgt werden müsste, war unbestritten. Sodann wurde, übrigens durch Beispiele aus den Pariser Vorstädten illustriert, die Notwendigkeit einer Dezentralisation festgestellt. Produktion auf Aussenstation (Produktionsgruppen), Inszenierungsaustausch (der eine Reduktion der Premierenzahl ermöglicht) und die Einrichtung eines Tourneebetriebs waren die Vorschläge, die in diesem Zusammenhang erörtert wurden.

Zu meinen, wenn die richtigen Leute am richtigen Platz eingesetzt seien, brauche man für das Theater nicht mehr zu bangen, ist sicher falsch. Und trügerisch wäre, zum Beispiel bei einer Aufhellung über dem Zürcher Schauspielhaus schon zu glauben, die Schatten der Krise seien gebannt. Was hier, aus teilweise auch theaterfremden Gründen, schon alle Merkmale des Zerfalls angenommen hat, ist andernorts, und aus ähnlichen Gründen, eine schleichende Krise. Reformen sind unerlässlich: in der inneren Struktur der Theater, in der Beziehung zwischen Bühne und Publikum und im Verhältnis von Theater und Gesellschaft, aber auch im Blick auf die gesamtschweizerische Theaterpolitik. Den neuen Realitäten gilt es Rechnung zu tragen. Und damit das überhaupt möglich ist, sollten diese Realitäten zunächst einmal zur Kenntnis genommen und inventarisiert werden. Es scheint mir ein gutes Zeichen, dass – während der Bühnenverband, die grossen Bühnen, die «etablierten» Theaterorganisationen fernblieben – an der Tagung auf Schloss Lenzburg die Eidgenössische Kommission Clottu in der Person des Vizepräsidenten und des Sekretärs vertreten war: es ist die Kommission, die im Auftrag des Departements des Innern ein schweizerisches «Kulturinventar» zu erstellen hat. Diese Aufgabe kann in der Tat nicht gelöst werden, indem man sich darauf beschränkt, die bestehenden kulturellen Organisationen zu zählen. Die lebendigen, produktiven Kräfte sind – glücklicherweise – so phantasielos und so diszipliniert nicht, dass sie sich an den ausgetretenen Dienstweg halten. Jeder, der sich um eine enge Fühlung mit diesen Kräften bemüht, weiss das. Und er weiss auch, dass von Zeit zu Zeit eine Überprüfung und je nachdem auch eine Veränderung bestehender Organisationen und Institutionen unerlässlich ist, wenn sie die Fühlung mit der lebendigen Wirklichkeit nicht verlieren sollen.

Darum ist dem Vorschlag, eine permanente schweizerische Theaterkonferenz zu schaffen, gebührende Resonanz und baldige Verwirklichung zu wünschen.

Lorenzo

DONAUESCHINGER MUSIKTAGE FÜR ZEITGENÖSSISCHE TONKUNST

In Donaueschingen noch von «Musik» und «Tonkunst» zu sprechen, ist gerade in diesem Jahr entweder zur Beschränktheit oder zur Farce geworden. Die Entwicklung der Musik übers Akustische hinaus setzte die Akzente ebenso auf Optisches, Filmisches, Happening, Meditation. Auch in Donaueschingen wurde offenbar: Musik als Klangwelt und Komposition als Opus sind erschüttert. Gleichwohl wurde auch in diesem Jahr nicht nur ein Aspekt heutiger Produktion gezeigt. Die sechs Veranstaltungen nahmen gerade durch die Breite und Vielfalt des Angebots für sich ein: vom Klassiker der Avantgarde zur Mixed Media, vom Darbietungs-Werk zum Mitmache-Stück.

Die abschliessende Soiree gehörte Alfons und Aloys Kontarsky, Mantra, zwei gelblichen Scheinwerfern und dem elektronischen Klangumformer MODUL 69 B. *Karlheinz Stockhausens* Weg nach Indien führt über eine sechzigminütige Klaviermusik, die so monoton wie monströs ist.

Mantras – die magischen Tonformeln als Verbindung zwischen dem Menschen und dem Überbewussten – gerinnen hier zu ostinaten Klang- und Rhythmuszellen von penetranter und einschläfernder Gewalt. Zwischendurch erwachen die Pianisten aus meditierendem Schlaf und schlagen mit Stäbchen auf Glöckchen. Das «heilige Wort» – von dem das Programmheft zu berichten weiss – scheint dann über sie gekommen zu sein, wenn sie sich nach dreiviertel Stunden erheben und sich gegenseitig anzischen. Doch alsobald sinken sie auf ihren Weg zum Überbewussten zurück und überlassen sich den quasiorientalischen Klangnetzen. Aber Stockhausens «Mantra für zwei Pianisten» kennt auch lapidare Gliederungen und tastenvirtuoses Aufrauschen kurz vor dem Ende, wie es Liszt und Rachmaninoff nicht brillanter und applausfördernder hätten beabsichtigen können. Diese Vernunftehe von indischem Weltgeist und abendländischer Artistik schien das Publikum zu versöhnen. Was keine Musik von solchem Anspruch und solcher Dauer vermocht hätte: man verharrte in widerspruchsloser Andacht.

Zum Mitmachen ermunterte dagegen schon nach kurzer Zeit *Wolfgang Dauners* «Fünf Musiker, ein Chor, drei Verstärker, sechs Boxen, drei Hallgeräte, drei drahtlose und andere Mikrophone, zwei Potentiometer, Plattenspieler, Tonband, optische Geräte, verschiedene Instrumente». Nicht auf Komponisten und Notation angewiesen, kann jeder zum Akteur werden. Über Saal und Podium schweifende Scheinwerfer eröffnen das Spektakel. Mit ironischen Zwischenrufen wie «Bravo!», «Wiederholung», «wunderbar» schaltet sich rasch das Publikum ein. Bald wird unklar, was im Regieplan vorgesehen ist und was diesen stört. In dem mit Strumpfmasken durch den Saal treibenden Chor hüpft und schnauft Publikum mit. Plasticmarmeln spicken vom Podium herab. Verhüllte Akteure erstehen als Dracula in rotem Umhang, der nach kurzem im Publikum nach belustigtem Hin- und Herziehen zerfetzt wird: ein Junge in der sechsten Reihe legt sich ein Stück als Stola um. «Schluss!» und «Weitermachen!» wechseln durch den Saal. Nach allgemeiner Verwirrung bringt rasche Ermüdung die Aktionen zum Abbruch. Schabernack, wie ein Rezensent meinte? Vielleicht – jedenfalls aber Beweis, wie es da unsinnig wird, dafür einen Komponisten verantwortlich zu machen und diesem vorher einen Auftrag zu erteilen.

Der Werkbegriff wird auch vom «Jazz der Seventies» vollends liquidiert. *Manfred Schoofs* «Ode» soll kompositorisch gebundene und freie Teile verschmelzen. *Peter Brötzmanns* «Drunken in the morning sunrise» erweitert den Klangbereich mit Obertönen, Luftstrom und Klappengeräuschen. *Alexander von Schlippenbachs* «Globe Unity 70» setzt vollends zum Angriff auf Musikerohren an, indem in die penetrant andauernden Fortissimo-Orgien der Tutti-Formation nur selten ein Solo von Flöte, Kontrabass, Schlagzeug, Posaune eingelegt wird. *Sun Ra* und sein «Intergalactic Research Arkestra» verkünden «Dinge von einer anderen Welt», wobei vor farbprojiziertem Hintergrund eine Kostüme vorführende Tänzerin stereotyp übers Podium schlenkert und psychodelische Weisheiten verkündet.

Bei solch losgelassenem Multi-Media wirkte *Roman Haubenstock-Ramatis* «Madrigal» für Chor a cappella wie ein Stück aus alten Werk-Zeiten. Aus Geräusch und Silben erstehend, steigert es sich mit Textcollagen zu espressiven Gesangslineaturen. Knapp, übersichtlich, gegliedert, erreicht es aber erst am Schluss klangliche Homophonie und semantische Textverständlichkeit mit «Dona nobis pacem». Wenn dieses Stück zwar schon eklektisch von einer Tradition junger Chormusik zehrt: gleichwohl war es mit dem flauen Publikumsapplaus unterbewertet.

Mit Buh-Orgien wurde *Luis de Pablos* «Heterogeneo» quittiert. Es demonstriert sich selber, indem es Zeit- und Stilschichten vermengt. Klangmaterialien, die miniaturhaft der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts entnommen sind, werden durch neukomponierte Gewebe der Hammondorgel umspielt. Textstellen aus Zoo-

logie, Geographie, Wirtschaftstechnik blähen die Collage um eine weitere Dimension. Das Verfahren erinnert an Berio; das Ergebnis steht aber in der Ausformung weit hinter dessen «Sinfonia» zurück.

Unwidersprochen kam *Heinz Holligers* «Pneuma» an. Vom «weissen Rauschen» ausgehend, wird die Skala von natürlichen und durch Instrumente modulierten Atemgeräuschen bis zum komplexen Klang ausgemessen. Auf der Leitzahl vier aufgebaut, vereinen sich Blasinstrumente, Schlagzeug, Klaviersaiten, elektronische Orgel zur Darstellung einer Riesenlunge. Bildhafte Assoziation und musikalische Formgliederung ergeben ein fünfzehnminütiges Orchesterstück von tastend-bestimmter Originalität.

Carlos Roqué Alsinas «Überwindung» für vier Solisten und grosses Orchester soll ein Selbstporträt dieses knapp dreissigjährigen Argentiniers sein. Jedenfalls hatte Vinko Globokar einen beklatschten Auftritt von hinten durchs Publikum mit dem Alphorn und scheute sich auch nicht, nachher Kuhglocken zu bedienen und mit diesen Bälle zu schieben auf dem Podium. Das Publikum muhte dazu.

Mauricio Kagels Bericht «Ludwig van» war dem bundesdeutschen Publikum schon durchs Fernsehen bekannt. Dieser Gang vom Bonner Bahnhof über Beethovens Geburtshaus und Werner Höfers «Frühschoppen» zum Zoo-Inventar benutzt Abfälle, Unrat, Verschlissenes. Es ist Beethovens Musik, Erbe, Tradition, wie sie unter der Chromglanzoberfläche vegetieren. Mit Begriffen wie Geschmack, Würde lässt sich da nicht operieren. Wenn eine Chorprobe zu «Seid umschlungen, Millionen» mit Affenpopos und Elefantenauswurf illustriert wird, mögen Elly Ney-Verehrer lamentieren, doch damit sind nicht – wie eine Kritikerin unkte – «Aristoteles, Erasmus, Kant geleugnet», sondern es wird der Versuch unternommen, verkrustetes Kulturunbewusstsein zu dechiffrieren – etwa in der Darstellung der Grammobar, im Interview mit dem «letzten echten Nachkommen Beethovens», in der Kurvendarstellung von Interpretationsenergetik beim Klavierspielen.

Pierre Boulez' «Telemarteau» riecht nach Schulfunkfilm. Barrie Gavin hat in einer Koproduktion des Südwestfunks mit der BBC London «Le marteau sans Maître» aus den frühen Fünfzigerjahren nun zum filmischen Vorzeigeexempel getrimmt. Der Zug des Didaktischen repetiert die musikalischen Strukturen. Nicht nur in den zwischen die einzelnen Sätze eingelegten Kommentaren des Komponisten, die dadurch gerade den mehrfach zyklisch verschränkten Zusammenhang unterbrechen, sondern auch in den Überblendungstechniken nach instrumentalen Gesichtspunkten von Vorder- und Hintergrund. Doch auch wo er nur reproduziert, was in der Partitur schon überdeutlich ist, besticht «Telemarteau» durch Präzision, Abwechslung, Informationsgehalt.

Donaueschingen – einst durch konsequente Programmdispositionen von anderen Festivals für zeitgenössische Musik abgehoben – zeigt immer mehr Planlosigkeit. Das brauchte nicht unbedingt ein Nachteil zu sein. Doch sollte der Wille zur Vielseitigkeit nicht Deckmantel werden, um auch noch den schieren Dilettantismus zu entschuldigen. Zwar kann man von Multilateralität sprechen: Musikfilme neben New Jazz, Pendereckis im Programmheft zwar vorgesehene, aber vom Komponisten nicht gelieferte «Actions» neben Strawinskys in memoriam Heinrich Strobel aufgeführte «Symphonies d'instruments à vent». Es lauert aber Gefahr, dass berühmte Namen als Aushängeschilder bemüht werden, um fehlende Konzeptionen zu verdecken. Seine wichtigste Funktion hat sich Donaueschingen wie seit Jahren nicht mehr versagt: die Präsentation oder gar Entdeckung noch unbekannter Talente. Der Ansturm auf die Kasse war zwar gross wie noch nie; die Absage des fürstlichen Empfangs sollte als Reverenz ans Anti-Establishment verstanden sein. Doch äusserliche Prosperität und kleinliche Anbiederung dürften keinen Ersatz abgeben für zielbewusste und instinktsichere Planung.

Rolf Urs Ringger