

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **50 (1970-1971)**

Heft 3

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kulturelle Umschau

FLUCH DER LÄCHERLICHKEIT – ANALYSE DER MACHT

Marginalie zu Frank Wedekind und eine Uraufführung

So schlecht, wie sie zu Zeiten gemacht wurde, kann die Zürcher Theaterkritik gar nicht sein: dass dem Sittengemälde «*Musik*» von Frank Wedekind im *Schauspielhaus* eine vollkommen verfehlt, eine unglaublich instinktlose Inszenierung widerfuhr, hat sie prompt festgestellt und überzeugend begründet. Zwar ist Frank Wedekind nicht gerade ein leichter Brocken. Ihn zu inszenieren und seine Rollen zu spielen, geht über das elementare Handwerk des Regisseurs und Schauspielers weit hinaus, weil seine Handlung, seine Figuren und sein Dialog in den Regionen tragischer Lächerlichkeit angesiedelt sind. Es ist jedoch ein Jammer ohnegleichen, dass in Ullrich Haupts Zürcher Regieversuch auch noch die kleinste Spur fehlt, die wenigstens die Richtung auf jene Regionen anzeigt. Wolfgang Stendar, der den Lindekuh spielt, und augenblicksweise stärker noch Margrit Ensinger als Else, versuchen es auf eigene Faust. Aber der Inszenierung fehlt die Tonart, und Einzelaktionen vermögen nichts gegen die verfehlt Anlage des Ganzen. Da sitzt man denn verlegen und peinlich berührt vor der Kitschgeschichte der Musikschülerin aus der Schweiz. Klara Hünnerwadel, die in München Privatunterricht im Singen nimmt und mit dem verheirateten Professor ein Verhältnis hat, das nicht ohne Folgen bleibt, ist wahrlich nicht die Heroine eines Schicksalsdramas, wie man in Zürich durch Beatrice Nordens undifferenzierte Darstellung anzunehmen gezwungen wird. Den ganzen kurzen Abend lang kommt nie jenes Spiel auf, das Clownerie mit Tödlichkeit, Lächerlichkeit mit äusserster Tragik verbindet. Unvergleichlich hat es Thomas Mann beschrieben

in dem Aufsatz, in dem er eine Szene aus dem «Marquis von Keith» schildert. Er bezieht sich auf eine Aufführung im Münchener Schauspielhaus mit Wedekind in der Rolle des Keith, er erinnert an Wedekinds Art zu spielen: «nicht Kunst, nicht Schauspielerei, sondern eine beklemmende Wirklichkeit..., atemlos, linkisch, schamhaft-emphatisch und erschütternd lächerlich», und er fügt hinzu: «wie seine Seele». Die zwei oder drei Zeilen enthalten mehr Verständnis des Wesens dieses seltsamen und bedeutenden Dramatikers als Ullrich Haupts gesamte Inszenierung von «Musik».

Gewiss, Frank Wedekind hatte es schon mit seinen Zeitgenossen schwer, und wenn Thomas Mann 1914, als sein kleiner Aufsatz zum erstenmal erschien, den zweitletzten Abschnitt mit dem Sätzchen schloss: «Wer es fassen kann, der fasse es», so wusste er wohl, dass ihrer nur wenige sein würden, die es damals fassten. Aber inzwischen müssten doch das Verständnis, der Sinn und das Gespür für die groteske Tragikomik gewachsen sein. Da ist Brecht, da ist das Theater des Absurden, da ist Dürrenmatt, da ist vor allem eine Theaterlandschaft, in der Frank Wedekinds glasharte Diktion und sein Tanz auf dem hohen Seil so fremd und unverständlich nicht mehr sein können. Ich frage mich, was der Grund seiner immer wieder zu beobachtenden Schwierigkeiten sein könnte. Man versteht ihn nicht oder missversteht ihn. Er sei der Panerotiker des Dramas, heisst es zum Beispiel, und tatsächlich lassen sich Argumente für diese Bezeichnung finden. Nur, die entscheidende, die charakteristische Seite seiner Kunst wird damit gerade nicht

berührt. Dass er von allem Anfang an gewissermassen schief in der Literaturgeschichte lag, den Expressionismus zur Zeit des Naturalismus schon vorwegnahm, vorausdeutete auf Entwicklungen des Theaters, die noch längst nicht reif waren – das verfolgt ihn offenbar noch heute. Die Exzentrik seines Stils, die drastisch verzeichneten Gestalten und Situationen waren für ihn die Mittel, mit denen er vor vorausgeahnten Katastrophen warnte. Er meinte es ernst, wenn er seine Figuren der tödlichen Einsamkeit des Lächerlichen aussetzte. Aber Ironie, vollends übersteigerte und verdrehte Ironie, ist dem Missverständnis ganz besonders auf dem Theater ausgesetzt. Daran muss es liegen, dass Wedekinds Nachruhm noch immer ein Streit ist.

Gibt es andere Zugänge zu ihm? Im vergangenen Jahr noch gab *Tilly Wedekind*, die Witwe des Dramatikers und Bänkelsängers, unter dem selbstbewussten Titel «*Lulu – die Rolle meines Lebens*» ihre Memoiren heraus (Scherz für Rütten und Loening Verlag, München, Bern, Wien 1969). Dieses Frühjahr ist sie im hohen Alter von vierundachtzig Jahren gestorben. Sie hat ihren Gatten um mehr als fünfzig Jahre überlebt, war freilich auch viel jünger als er, der sich mehr als einmal darüber geärgert haben soll, wenn etwa der Hotelportier der Meinung war, es handle sich bei dem Paar um Vater und Tochter. Dergleichen Anekdoten erzählt Tilly Wedekind aus ihrem Leben mit dem Dichter. Auch dass er ohne Grund, wie sie versichert, schrecklich eifersüchtig war. Sie berichtet von den Gastspielen, in denen sie gemeinsam auftraten, sie berichtet von Theaterdirektoren und Schauspielerkollegen. Das Personenverzeichnis reicht von Lou Andreas-Salomé bis Carl Zuckmayer und von Gottfried Benn (mit dem Wedekinds Witwe zu Zeiten sehr befreundet war) bis Adele Sandrock. Aber es bleibt bei den Namen und bei den Titeln der Stücke, die Skandale auslösten. Die Atmosphäre der Zeit, ihr Geist, die unverkennbare, charakteristische Art der Menschen, die an Tilly Wedekind vorüberzogen oder eine Wegstrecke mit ihr zurücklegten, entziehen sich ihrer

Beschwörung. Vielleicht liegt das nur daran, dass sie kein schriftstellerisches Talent hatte. Sie war als Schauspielerin, sie war nach allem, was man von ihr weiss, als Frau verführerisch. Lulu war wohl die Rolle ihres Lebens. Die Begabung des Chronisten ging ihr ab.

Aber bedauerlich ist es doch, dass sie auch den Hauptgegenstand ihres Erinnerungsbuches, nämlich Frank Wedekind, nur in den sie betreffenden biographischen Fakten, kaum aber in seinem Wesen als Mensch und Künstler erfasst. Auch das kann, wie gesagt, vorwiegend die Folge eines Mangels an sprachlicher Vergegenwärtigung sein. Tilly Wedekinds Sprache ist allgemein, klischeehaft, Konversation und Konvention. Unmittelbar ist sie nie und vermag darum auch nicht die direkte Begegnung mit dem Phänomen Wedekind zu vermitteln. Man erfährt von der denkwürdigen geschlossenen Aufführung der «Büchse der Pandora», die Karl Kraus in Wien veranstaltete und in der die junge Tilly Newes die Lulu spielte. Es kommt zur ersten Begegnung, zum ersten Kuss. Wedekind holt Tilly Newes nach Berlin, wo sie in seinem Stück «Hidalla» die Fanny Kettler spielt. Das Stück ende, so bemerkt die Memoiren-Autorin auf ihre entwaffnende Art, «natürlich tragisch, mit dem bei Wedekind fast immer vorhandenen Unterton einer leisen grausigen Komik». Im übrigen Eifersuchtsszenen, dramatischer Sprung in die Spree, Versöhnung und Verlobung, dann Hochzeit. Die Autorin erinnert sich ihrer Toiletten, beschreibt ein Kleid, das sie sich machen liess, und erwähnt die Gesellschaft, mit der Wedekind Umgang pflegt. Mehr Einblick in Persönlichkeit und Charakter des Dichters geben beiläufige Mitteilungen: dass er, zum Beispiel, an seinen Schreibtisch einen Zettel zu heften pflegte, auf dem peinlich vermerkt war, wie die Gegenstände auf der Schreibtischplatte arrangiert zu sein hatten, damit beim Abstauben nichts durcheinander geriet. Seine Reizbarkeit und ihren Widerstand, ihren Kampf um Selbständigkeit, auch künstlerische Selbständigkeit, und seine sarkastischen, von Neid

nicht freien Reaktionen auf schauspielerische Erfolge seiner Frau verzeichnet Tilly Wedekind, ohne freilich den Dichter in seiner Tragik zu verstehen. Er scheint als ein Ärgernis empfunden worden zu sein, nicht nur in der Öffentlichkeit, in der er Anstoss erregte, sondern auch privat.

Im Programmheft des Schauspielhauses Zürich findet sich unter anderem ein Photo, das Tilly und Frank Wedekind als Lulu und Dr. Schön in «Erdgeist» zeigt: den alternden Mann mit dem mächtigen Schädel und das elfenhafte, unschuldsvolle Geschöpf, dem er verfällt. Das Bild, ein Szenenbild, sowie die Beiträge zum erwähnten Programmheft, Wedekindsche Selbstkommentare vor allem, müssten eigentlich die Missverständnisse ausräumen, die auch jetzt noch über Wedekinds Kunst bestehen. «Der Fluch der Lächerlichkeit», «Karikatur einer Heroine» (auf Klara Hünerwadel bezogen), «parodistisches Drama»: es scheint ihm bis heute nicht viel zu nützen, dass er derartige Anleitungen geschrieben und übrigens durch sein persönliches Auftreten in den eigenen Stücken – wie Augenzeugen berichten – Beispiele der Interpretation auf der Bühne gegeben hat. Es haftet ihm selber tragische Lächerlichkeit an; auch seinen Nachruhm verfolgt der Fluch, unter dem seine denkwürdigen Figuren stehen. Thomas Mann hat vom Mysterium der Abdankung gesprochen. Wer Wedekind heute inszeniert, riskiert zweifellos immer noch, dass die Aufführung daneben gerät. Nur gehört dieses Risiko zum Autor, und jede Inszenierung müsste etwas von der Gefahr spüren lassen, müsste ein Tanz auf dem hohen Seil sein, ohne Netz, eher in der Arena als unter einer Zeltkuppel, eine Elendenkirchweih, auf der sich die kläglichen Landstreicher des Lebens mit dem pompösen Faltenwurf pathetischer Rede und den Spangen messerscharfer Dialektik drapieren.

Von Zürichs jüngster Wedekind-Premiere lässt sich nicht einmal der leise Ansatz dazu vermelden.

*

Der Schwede *Lars Gustafsson*, von dem

das Schauspielhaus Zürich als Uraufführung das Stück «*Die nächtliche Huldigung*» (deutsche Übersetzung H.C. Artmann) herausgebracht hat, sagt von seinem dramatischen Erstling, er hätte nicht ohne die durchgreifenden Geschehnisse der sechziger Jahre geschrieben werden können. Man müsse «*Die nächtliche Huldigung*» vor dem «Hintergrund der totalen Veränderung der Aspekte von Macht sehen, die in einem halben Jahrzehnt die Mentalität einer ganzen Generation beeinflusste» – seiner Generation, wie er hinzufügt. Zur Verdeutlichung verweist Gustafsson auf die Studentenbewegungen in Berlin und Paris, auf Herbert Marcuses Lehre von der Unterdrückung der Gesellschaft und R.D. Laings Theorie von den psychischen Krankheiten, die in Wirklichkeit Krankheiten der Gesellschaft als Ganzes seien.

Vergegenwärtigt man sich freilich, was alles unter diesen Vorzeichen (oder vor diesem Hintergrund) sich als gesellschaftlich relevante Dramatik gebärdet hat, so unterscheidet sich Gustafssons Stück davon zu seinem Vorteil: es hat die Qualität von Kunst. Ich denke, das nimmt ihm gar nichts von seiner Kritik an verrotteten politischen Zuständen weg und entschärft es nicht als Analyse der Macht. Im Gegenteil, weil Gustafsson ein Dramatiker und nicht ein Ideologe der Revolution ist, ist seine Wirkung von der Bühne herab grösser. Sein Ernst, seine Überzeugungskraft, auch seine Zweifel (die er nicht verbirgt) machen aus seiner Szenenfolge um eine historische Episode eine unheimliche Parabel. Seine Kunst des Dialogs erzeugt Spannungsfelder, die den Zuschauer nicht passiv lassen. Ihn interessiere, so der Autor in einer Anmerkung zu seinem Stück, auch die Vieldeutigkeit bei allen drei Polen, um die die Handlung kreist: nicht allein der Bürgermeister, der unbescholtene Mann und lebenswürdige Empiriker, dessen Schuld Trägheit, Beharrungsvermögen, Bewahren der Ruhe um jeden Preis heisst; nicht allein der Karrierist und Rektor, der dem durchreisenden Prinzenpaar absichtsvoll huldigen lässt, sondern auch Rudin, der «Rebell im vorbewussten Zustand», der junge

Intellektuelle, der die gesellschaftlichen Verhältnisse negiert, ohne klare Alternativen zu sehen, steht im Bannkreis der Macht. Er ist anfällig, möglicherweise nicht weniger als die etablierten Machträger. Gustafsson billigt ausdrücklich, dass in der Zürcher Aufführung die Figur des rebellischen Aussenseiters und die Figur des Sekretärs, eines berechnenden Assistenten der Obrigkeit, vom gleichen Darsteller gespielt werden. Der Autor stellt sich selbst die Frage, ob nicht denkbar wäre, dass aus dem Sekretär ein Rudin, aus Rudin ein Sekretär hätte werden können. Darin zeigt sich seine Unbefangenheit, darin die Unmittelbarkeit seines Ansatzes. Mit Marcuse und den Studentenunruhen im Hintergrund ist das eine originale Leistung. Es kommt hinzu, dass Gustafsson einen kalten, trockenen Dialog zu schreiben weiss, meist in knappen, kurzen Sätzen oder Satzfragmenten, die jedoch fest verstrebt sind. Man muss gut aufpassen, um diesem Dialog zu folgen. Die Zürcher Aufführung war zudem im Ton fast zu schwach, es dominierte ein Vorsichhinsprechen der Darsteller. Glücklicherweise hat man den vollen Text im Programmheft zur Hand.

Worum geht es? In einer ehemals republikanischen Stadt herrscht seit fünfzehn Jahren die Reaktion. Der Bürgermeister hat sich arrangiert: einst hielt er Reden über die Freiheit, jetzt sorgt er dafür, dass Ruhe und Ordnung nicht gestört werden. Solche Störung aber ist zu befürchten, weil das Prinzenpaar zur Nacht durch die Kleinstadt zu reisen gedenkt. Der Rektor des Gymnasiums lässt seine Gymnasiasten eine selbst verfasste Hymne einstudieren, mit der sie den königlichen Wagen empfangen sollen. Lässt sich die nächtliche Huldigung verhindern, ohne dass sich der Bürgermeister in ein schiefes Licht setzt? Es gibt da Rudin, den verbummelten Studenten, das Jugendgenie, das jetzt gammelt und in Skandalblättchen schreibt. Auch Rudin plant eine nächtliche Huldigung: sie soll das Zelebrieren der Macht parodieren, sie soll – dargebracht von den Armen, Erniedrigten, Unterprivilegierten der Stadt – die schöne Ruhe und die saubere Ordnung

als das entlarven, was sie sind: Fassaden. Der Plan wäre für den Bürgermeister ein Vorwand, jegliche Huldigung zu verbieten, womit nichts mehr die Ruhe stören und das Prinzenpaar unbemerkt durchreisen könnte. Aber der Rektor hat – ehrgeizig und karrieresüchtig – seine Absicht bei Hofe bereits durchsickern lassen. Unterbliebe der Empfang mit Gesang, so wäre das ein unhöflicher Akt, mehr noch: ein Affront. Es bleibt nichts übrig, als Rudin unschädlich zu machen, ihn zu beseitigen. Dennoch kommt es bei der Durchreise des Prinzenpaars zu Unruhen, weil die zerlumpten Verbündeten und Freunde Rudins das festliche Bild stören.

Die Fabel selbst ist so schlagend nicht wie die Wirkung einzelner Szenen, die Gustafsson daraus gewonnen hat. *Carl M. Weber* hat das Stück abstrahierend und streng inszeniert, *Karl Kneidl* dazu ein konsequentes Bühnenbild geschaffen. Gustav Knuth und Hannes Siegl sind in den Rollen der beiden gegensätzlichen «Etablierten» zu bewundern, der eine jovial und jeder Zoll ein «braver Mann», der andere unheimlich in seiner berechnenden Zurückhaltung. Günter Lampe spielt sowohl den Sekretär wie den Rudin. Als Sekretär gelingt ihm die Studie eines subalternen Dieners der Macht, der Lunte gerochen hat; als Rudin überzeugt er nicht gleich stark, weil hier romantisierende, von Selbstmitleid nicht freie Züge das Bild des «eklektischen Anarchisten» verwischen. Besondere Auszeichnung verdienen Ingold Wildenauer und Diethelm Stix, die als zwei Assessoren das Gespräch über den Aussenseiter zu einer der stärksten Szenen des Abends ausgestalten. Das Premierenpublikum reagierte zurückhaltend, nahm eigentlich nur mit Begeisterung davon Kenntnis, dass einmal wieder Gustav Knuth auf der Bühne stand. Aber diese Uraufführung ist nicht darum, sondern wegen der Entdeckung des Dramatikers Lars Gustafsson und wegen der klaren und adäquaten Inszenierung ein Ruhmesblatt für das Schauspielhaus.

Lorenzo

Heinz Holliger (geboren 1939) gehört zu den profiliertesten Musikern der jungen Schweizer Generation. Als Oboist genießt er schon seit einem Jahrzehnt internationale Anerkennung und gilt als Spitzenmeister seines Instruments. Als Komponist ist er nach Lehrjahren bei Pierre Boulez vor allem mit Instrumentalkompositionen hervorgetreten. Nun hat er sich erstmals als Bühnenmusiker vorgestellt. Mit seiner Premiere zeigte er sich so vielseitig wie problematisch.

Offensichtlich ist dieser «Versuch eines Ausbruchs für zwei Menschen und zwei Marionetten» im Hinblick auf das im Juni in Basel stattfindende Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) zur Uraufführung gekommen. Denn der zwischen 1963 und 1965 vertonte «Magische Tänzer» brauchte in unserer selbst noch tintenfeuchte Partituren verzehrenden Zeit doch immerhin ein Jahr, bis er vor die Öffentlichkeit kam.

Offensichtlich trug diese Bühnendichtung als nobelste Empfehlung die Textautorschaft der Nelly Sachs. Denn hartnäckig wird ihren szenischen Dichtungen nachgesagt, dass sie «die ganze Zeit, mit allen ihren Greueln, in Bilder einfangen, die alles, Grauen, aber auch Liebe, der Seele unvergesslich machen».

Offensichtlich ist diese Mischung aus Kultspiel, poetischem Theater, Beckett und Nô mit höchstem Anspruch bewerkstelligt worden. Denn ein vorausgehendes Radiointerview mit dem Regisseur und das aufklärerische Programmheft liessen ein aussergewöhnliches Ereignis erwarten.

Zweifellos sind in dieses Opus, das sich «auf die äusserst morschen Bretter des Musiktheaters» – so der Komponist – wagt, gewaltige und gewaltsame Investitionen geleistet worden: Labyrinthische Bezugsgeflechte zwischen Wörtern, Sätzen, Positionen, jüdische Zahlenkabbalistik, alogische Raum-Zeit-Beziehungen, die Leitmotivideen mit Instrumentalkombinationen und Strukturtypen, eine in Fächer-

form eingesetzte Allintervallreihe, Krebsgestalten in Tonhöhe und Rhythmus.

Material, Bezüge, Elemente sind so dicht, polyvalent, nach vor- und rückwärts verknüpft, dass sie ein Ereignis des musikalischen Theaters seit langem hätten werden können. Um die neue Verbindung von Wort, Ton, Bewegung bemüht sich das instrumentale Theater seit über einem Jahrzehnt. Doch kann dies nicht realisiert werden an einem Stoff, der in seiner «Geschichtshaftigkeit» nun einmal nach rückwärts gewandt ist.

Es ist – nach einem Brief der Nelly Sachs an Alfred Andersch – das Schicksal von Vaclav Nijinsky: der einst weltberühmte Tänzer, nun alt, verzehrt, seit Jahrzehnten im Irrsinn dahindämmernd, wird bedrängt von der Erscheinung seiner kometenhaften Jugendzeit. Aber gerade eine solche Extremsituation kann nicht – wie es in der Absicht der Autoren lag – als prototypisch für den alternden, nicht mehr produzierenden Künstler genommen werden.

Die Vorlage lässt zwar – nach Nelly Sachs' Worten – Raum frei für den «langen Atem von Musik und Gebärde». Was denn auch ausgiebig erfüllt wurde: einerseits von Holligers subtil strukturierter, zwischen gläsernen Lyrismen und dramatischer Attacke pendelnder und an Boulez' Klangchiffren des «Pli selon pli» geschulter Tonsprache, welche so minuziös das einzelne Wort ausleuchtet wie weitgespannte strukturelle Zusammenhänge hörbar ausmodelliert; andererseits von Heinz Samms als der magische Tänzer sowohl symbolische Expressivität wie genüssliche Tanzschönheit eben à la dahinschwindende Belle-Epoque ausformende Gestik.

Doch weder «Wort, Mimus, Musik» – aus einem Brief der Autorin an den Komponisten – gelingt der «Ausbruch aus dem Privaten ins Universum». Denn es ist und bleibt ein Sterben in Schönheit, Irrelevanz und Inkonsequenz. Nämlich: was soll die Aufteilung der vier Personen: David,

Marina, Mitbewohnerin, magischer Tänzer auf Belcanto, Sprechton, Agieren mit Tonbandstimme, klassischer Tanz und der Effekt der Raummusik durch eine vierkanalige Stereoanlage, wenn während des Stücks – und um eine traditionalisierende Fix-Form mit vorgegebenem Anfang, Entwicklung und Ende handelt es sich da – auch nicht einmal das Prinzip der Guckkastenoptik durchbrochen wird. Fast scheint es, dass Nelly Sachs' 1959 erstmals im «Hortulus» veröffentlichter Text durch einen weniger ambitionierten Musiker adäquater umgesetzt hätte werden können.

Wolfgang Mai erreichte in der zweiten Szene mit den sich drehenden Spiegeln den Höhepunkt imaginativer Bühnenbildnerie. Erich Holligers Regie verzichtete auf die im Sprachtext geforderten symbolübergeschwängerten Projektionen. Dorothy Dorrow brillierte einmal mehr mit ihrer virtuoson Stimmakrobatik. Hans Zender waltete am Dirigentenpult aufopferungswillig.

Weniger problembehaftet, aber auch einflächiger zeigte sich die Schweizer Erstaufführung von *Isang Yuns* «Der Traum des Liu-Tung». Dieser 1965 im Auftrag der Berliner Festwochen komponierte Einakter stützt sich auf ein chinesisches Lehrstück des 14. Jahrhunderts von Ma Chi-Yuan. In diesen vier Traumbildern mit einem Vor- und Nachspiel geht Liu-Tung durch ein Traum-Leben mit Liebe, Betrug,

Verrat, Mord und anerkennt schliesslich die Weisheitslehre des Tao.

Dieser fernöstlichen Entrücktheit des Stoffes korrespondiert auf leicht irisierend inkongruente Weise des Komponisten Sprache in ihrer Mischung aus ostasiatischer Musik und westlicher Avantgarde. Da vermengen sich chinesische Gesangslinien mit ihrer Umspielung der Einzeltöne und den dynamischen Binnendifferenzierungen und die westlichen Elemente von Debussys Impressionismen bis zu Ligetis Klangstatik. Klanglicher Schwerpunkt – zum mindesten für westliche Ohren – bleiben dabei die scharf ziselierten, vom Sprechton zum Belcanto reichenden Gesangsparte, während das Orchester eher die Funktion einer wenn auch farbigen, aber doch eher undifferenzierten und wenig gegliederten Untermalung hat.

Als Liu-Tung überzeugte Hans Riediker in der überaus sachlichen, beinahe spröde untertreibenden Inszenierung von Erich Holliger. Das Publikum erwärmte sich offensichtlich nicht spontan für diese westlichem Empfinden fremde Fabel, spendete aber dem anwesenden Komponisten – der bekanntlich 1967 aus Berlin entführt und von der südkoreanischen Regierung wegen Spionage für Nordkorea zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt wurde, nun aber seit kurzem wieder in Berlin frei lebt – langen Applaus als prononcierte Sympathiekundgebung.

Rolf Urs Ringger

INTERNATIONALES BACHFEST SCHAFFHAUSEN

Als nach Kriegsschluss in Schaffhausen einige initiative Kunstfreunde und Musiker zusammentrafen, unter ihnen Walther Reinhart, Linus Birchler, Stadtpräsident Walther Bringolf, wurden die Möglichkeiten erörtert, über die Grenzen hinweg auf kulturellem Gebiet neue Fäden zu knüpfen,

Mithelfer zu sein beim Wiederaufbau abendländischer Kultur. Die Idee entstand zur Gründung einer Internationalen Bachgesellschaft, die sich sofort die Aufgabe stellte, ein internationales Bachfest in Schaffhausen durchzuführen. Schon 1946 wurde dies möglich und der Erfolg war so

gross, dass vom 3. bis 10. Mai 1970 zum zehnten Mal das Wagnis eingegangen werden konnte, eine kleine Stadt für eine Woche zur musikalischen Feststadt zu erklären.

Am Sonntag, den 3. Mai, wurde das Bachfest traditionsgemäss im Kreuzsaal des Museums Allerheiligen durch den Stadtpräsidenten, Dr. Felix Schwank, feierlich eröffnet. Zu begrüssen waren zahlreiche Vertreter eidgenössischer und kantonaler Behörden, Vertreter der Industrie sowie prominente ausländische Gäste. Die Festansprache wurde von Prof. Dr. W. Neumann gehalten, der als Direktor des Bach-Archivs in Leipzig wertvolle Hinweise über wichtige Daten in Bachs Leben und Schaffen geben konnte. Die Begrüssung und der hochinteressante Vortrag wurden umrahmt von sorgfältig einstudierten Darbietungen des *Schaffhauser Trios*, M. Moser (Violine), K. Tanner-Egyedi (Cello), R. Wolfensberger (Cembalo).

Wie in früheren Jahren liessen es sich die Veranstalter auch diesmal angelegen sein, dem Konzertbesucher einen möglichst umfassenden Einblick in das Schaffen Bachs zu vermitteln. Mit der Bezeichnung «international» übernahmen sie auch die Verpflichtung, neben einheimischen Kräften Orchester, Chöre und Solisten aus der ganzen Schweiz und verschiedenen europäischen Ländern heranzuziehen. So waren drei Festkonzerte dem Chorschaffen Bachs eingeräumt, wobei jedesmal eine andere Chor- und Orchestervereinigung mit der Durchführung betraut worden war. Wie in früheren Jahren übernahmen der *Männer- und Frauenchor Schaffhausen* unter der Leitung von Johannes Zentner den ersten Abend. Bei der Aufführung der ungekürzten, in zwei zeitlich etwas getrennten Teilen gebotenen *Matthäuspassion* fanden sie die gewohnt zuverlässige Mithilfe durch das der Stadt Schaffhausen ja eng verbundene *Stadt-Orchester Winterthur* mit seinen auch in den solistischen Partien vortrefflich spielenden Musikern. Mit den Solisten Elisabeth Speiser, Herta Töpfer, Ernst Häfliger, Arthur Loosli, Kurt Widmer ergab sich

nicht nur ein sehr ausgewogenes, lebendiges Musizieren, sondern eine Wiedergabe, die es durchaus rechtfertigte, einheimische Kräfte eingesetzt zu haben.

Als schöne Verpflichtung erachtet es die Bachgesellschaft, jeweils einen *Kantatenabend* zu veranstalten, um diese «Kirchenmusiken» nach und nach vollständig bekannt werden zu lassen. Für dieses (das fünfte) Festkonzert war erstmals der *Chœur du festival de Montreux* und das *Orchestre de chambre de Lausanne* mit seinem Dirigenten, André Charlet, verpflichtet worden. Der ausgezeichnete Ruf, der Orchester und Chor vorausging, fand hier seine schönste Bestätigung; die tiefe Verbundenheit des Dirigenten mit dem Kantatenwerk Bachs war stets gegenwärtig und gab dem Hörer weit mehr als nur ein klangliches Geniessen. Auch Elisabeth Speisers beseelter Sopran und Hertha Töppers schön gerundeter Alt fügten sich harmonisch ein. Während für den leider erkrankten E. Häfliger in Klaus Huber ein Ersatz gefunden werden konnte, war auch A. Loosli durch eine Indisposition stark behindert, versuchte aber tapfer wenigstens mit halber Stimme die ihm zufallenden Arien anzudeuten.

Als drittes Chorwerk, zugleich als Abschluss, war wie immer die *Hohe Messe in h-Moll* gewählt worden; diesmal übernahm die Aufgabe der Chor *De Nederlandsche Bachvereniging*, Naarden/NL, das *Radio-Orchester Hilversum*, der Organist A. de Klerk, unter der Leitung von Charles de Wolff. Aus Holland kamen mit die beiden Solisten Elly Ameling, Sopran, und Peter van der Bilt, Bass, während wiederum H. Töpfer mitwirkte und A. Kaposy, anstelle E. Häfligers. Diese Aufführung beeindruckte durch ihre straffe Formung, durch die präzise Schulung von Chor und Orchester. Der Zuhörer früherer h-Moll-Aufführungen, besonders die unter W. Reinhart, mag wohl da und dort überrascht gewesen sein von der zum Teil anders gehandhabten Dynamik. Die ganze Aufführung bildete aber den überaus eindrücklichen und würdigen Abschluss des zehnten Bachfestes.

Im siebenten Festkonzert hatte man schon Gelegenheit gehabt, einen Teil des niederländischen Chores kennenzulernen: in der «Orgelmesse» waren ihm die Choräle überwiesen worden, die hier A. de Klerk leitete, während Charles de Wolff Solist an der Münsterorgel war. Auch hier zeigte er sich als souveräner Musiker, wenn er auch eine Registrierung bevorzugte, die nicht überall zusagte.

Wie immer fanden auch die kammermusikalischen Veranstaltungen grosses Interesse. Nicht ganz begreiflich war, weshalb die beiden *Violinabende* etwas weniger gut besucht waren. Die Solistin, *Edith Peinemann*, hat sich doch schon einen guten Ruf erworben, aber vielleicht befürchtete dieser oder jener Musikfreund doch eine gewisse Gleichartigkeit der sechs Sonaten und Partiten. Sicher werden bei solchen Konzerten nicht nur an den Interpreten hohe Ansprüche gestellt, sondern tatsächlich auch an den Hörer. Doch konnte dieser am vierten und sechsten Festabend ein geigerisches Können bewundern, das wirklich nicht alltäglich ist. Wenn sich doch gewisse Vorbehalte melden, so dort, wo die Ausdruckskraft hinter die geigentechnischen Fähigkeiten zurücktreten musste.

Von den drei übrigen Kammermusikabenden wurde derjenige mit Orchester-

werken in die St. Johannkirche verlegt. Den *Festival Strings Lucerne* wäre aber ein intimerer Rahmen angepasster gewesen. Unter der Leitung *Rudolf Baumgartners* wurde klanglich hervorragend musiziert, so die Mozartsche Bearbeitung dreier Fugen. Vor allem auch wurde das Konzert für drei Violinen und Streichorchester zu einem herrlichen Zuhören. Die Kammermusik-Matinee fand dann im angemessenem Rahmen des Stadttheaters statt und wurde zum beglückenden Ereignis, erinnern wir nur an die klangschöne Triosonate für zwei Oboen d'amore (*A. Landrot, J. Fischbacher*) und Continuo, an die reizenden Präludien für Cembalo (*H. Barbé*), an die Sonate in Es-Dur für obligates Cembalo und Querflöte (*H.-M. Linde*).

Uns und vielen Konzertbesuchern erschien das zweite Festkonzert als Höhepunkt. Es war der *Cembaloabend*, an dem *Zuzana Ruzickova* die Französische Suite in G-Dur und die Goldberg-Variationen spielte. In ihrem Spiel vereinigte sich musikalisches Empfinden, Intelligenz und technische Vollkommenheit in wahrhaft genialer Weise. Sie vermittelte uns Bach in diesen kleinen variierten Formen in seiner ganzen Grösse.

Gertrud Hess-Schudel