

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 5

PDF erstellt am: **20.09.2024**

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.

DAS WELTMUSIKFEST 1970 IN BASEL

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) wurde 1922 in Salzburg gegründet. Sie hat – mit Ausnahme einiger Kriegsjahre – jedes Jahr an einem anderen Ort ein Weltmusikfest durchgeführt. Die Schweiz war bisher dreimal Gastgeberin der IGNM: 1926 in Zürich, 1929 in Genf, 1957 in Zürich und nun vom 19. bis 26. Juni 1970 in Basel.

Mit ihren 25 Sektionsländern ist die IGNM heute eine der wenigen kulturellen Organisationen, die Kontakte zwischen Ost und West aufrechterhält. Ziel der Weltmusikfeste ist, die zeitgenössische Musik ohne Rücksichten auf ästhetische Tendenzen, nationale Zugehörigkeit, politische Einstellung der Komponisten zu fördern.

Jedes Mitgliedsland kann der internationalen Jury pro Jahr bis zu sechs Partituren vorlegen. Dabei sollen – dieses Jahr waren es im ganzen 151 Kompositionen – nicht die als die besten beurteilten Werke aufgeführt werden, sondern die besten jedes Landes, so dass wenn immer möglich jedes Sektionsland in den Programmen der Weltmusikfeste vertreten ist. Damit ist grösstmögliche Internationalität verbürgt – und diesmal fehlte denn von allen Sektionsländern nur Israel: der Präsident der IGNM betonte, dass das keine ausserkünstlerischen Gründe habe. Zwei Drittel der eingesandten Werke dürfen nicht mehr als fünf Jahre alt sein. Damit ist ein gewisser Neuigkeitsgrad gesichert. Die Hälfte der Kompositionen müssen von Musikern stammen, die bei der Niederschrift weniger als 40jährig waren. Damit ist ein bestimmter Jugend-

lichkeitswert gewährleistet. Zudem sollen Komponisten, die an einem Weltmusikfest aufgeführt worden sind, drei Jahre lang pausieren. Damit ist für grösstmögliche Abwechslung gesorgt.

Es mag beinahe als ein Wunder erscheinen, wenn bei so viel Vorschriften und Kautelen – wobei noch dazukommt, dass das Gastgeberland zum Generalprogramm ein Konzert mit einheimischen Komponisten beisteuert – auch ästhetisch vertretbare, ausgewogene, dimensionierte und vor allem interessante Programme zustandekommen. Das Basler IGNM-Fest zeigte in seinen acht Veranstaltungen ein respektables Niveau bei grösster Breitenstreuung. Wenn auch die neuesten Tendenzen zu wenig zum Zug kamen, so ermöglichte es während einer Woche einen Überblick über die wichtigen musikalischen Praktiken der letzten fünf bis zehn Jahre.

Beim Schweizer-Abend stand das wenige Tage zuvor in Winterthur uraufgeführte «Tempora» für Violine und Orchester von *Klaus Huber* im Mittelpunkt des Interesses. Dreisätzig, in traditioneller Art auf die Dualität von Solo und Orchester sich stützend, umspannt die Partitur den Bogen von der Geräuschkulisse bis zur Collage. Während Kieselsteine aufeinander schlagen, muss sich der Solist mit Terzen- und Sextenpassagen in Czardas-Pose geigen, wobei er den Gipfel an Musikantik im weitausgefächerten Zitat aus Bergs Violinkonzert erreicht. Die Diskrepanz zwischen Ausdrucksmusik und Backgroundgeriesel beschwert das Opus. Jedenfalls wollte sich das Publikum – trotz des intensiv gestaltenden Hansheinz Schne-

bergers – nicht für die Novität erwärmen: nur der Basler Huber-Kreis klatschte den Komponisten viermal hervor.

Am spektakulärsten gab sich an diesem Abend *Jürg Wyttenbachs* «Exécution ajournée». Von Paul Sacher, dem Präsidenten des Basler Weltmusikfestes und Dirigenten dieses Konzerts, als Auftragswerk bestellt, muss es sich während der Arbeit von dessen Intention so weit entfernt haben, dass die Uraufführung noch am Vorabend nicht gesichert war und der Komponist die Leitung übernahm. «Exécution ajournée» ist instrumentales Theater, bei dem der Dirigent nicht als Meister und Magier, sondern als Harlekin und Trottel erscheint. Doch die Hinrichtung wurde nicht vertagt; sie war gerade Inhalt dieses dreiviertelstündigen Iokus'. Da wurde ein Violoncello malträtiert, eine Partitur zerfetzt, der Dirigent festgebunden. Das musikalisch enttäuschte Publikum mochte einwenden, da spiele Musik eine Nebenrolle. Doch sollte es vorsätzlich nicht anders sein beim instrumentalen Theater. Zudem war das Wenige an Musik, das doch noch eingelassen wurde, so dürftig, dass wohl niemand Geschmack nach mehr bekommen haben wird. Wyttenbachs «Exécution ajournée» wurde als verspäteter Fastnachtsscherz beklatscht. Ernst nahm es nur ein Basler Jungkomponist: ihm wollte das heitere Spiel nicht gefallen; wütend schritt er zum Ausgang und schlug die Tür lautstark hinter sich zu. Zeugen bestätigten, dass das nicht Bestandteil des instrumentalen Theaters gewesen sei.

Die anderen drei Schweizer Werke hatten Retrospektivcharakter und bestätigten sich ihren Stellenwert: *Rudolf Kelterborns* abwechslungs- und farbenreiche «Miroirs», *Jacques Wildbergers* übers Vokabular der Webern-Epigonen der fünfziger Jahre verfügende und 1964 kreierte Eliot-Kantate «In my end is my beginning», *Robert Suters* handfest gezimmerte, in mancherlei Zungen redende «Sonata per orchestra».

Von den 35 Kompositionen vertrat des Finnen *Erkki Salmenhaara* erster Satz eines «Requiem profanum» für Orgel,

Klavier und Streichorchester die entlegenste Position: ein müdes, simples Tonalisieren, eine langatmige Motivhuberei, endlose Tremoli bei einem sibelius-naiven Anfang ergab den vom Komponisten angestrebten «neotonalen und neoeinfachen Stil», der nur Kopfschütteln und Gelächter bewirkte. Ebenfalls Widerspruch erregte des Dänen *Pelle Gudmundsen-Holmgreen* «Tricolore IV»: die drei Orchestergruppen verbinden sich zu einem stehenden, tonal zentrierten Klang, der unzählige Male – nur minim variiert – wiederholt wird, bis das Publikum, aufgereizt von der Stereotypie, im Rhythmus mitklatschte und das Stück in ironischem Applaus ersticken liess: Arte povera, die zum Mitmachen auffordert und das auch erträgt.

Eine programmatisch entgegengesetzte Position spielte sich in *Peter Michael Brauns* uraufgeführtem «Variété» für grosses Orchester auf: mit seinen zwölf Minuten zwar knapp gefasst, aber eingeleisig lärmig, brutal, das – nach des Komponisten Meinung – «die klangtechnischen Erfahrungen der Orchestermusik der letzten 150 Jahre auswertet und zum differenzierten Geräusch erweitert» und zugleich des Autors Ausdruck seiner «dahingehend optimistischen Haltung, dass unsere Kultur nach dem augenblicklichen Tiefpunkt wieder eine Aufwärtsentwicklung erfahren wird» beinhalten will. Auch des Amerikaners *Ramon Zupko* Kantate «la guerre» für Frauenstimme und Instrumente versprach mehr, als sie hielt: dieses Pamphlet gegen den Krieg, auf Grund von Texten von Pound, Randall Jarrell und Cummings, kommt trotz der alle Möglichkeiten der Vokalstimme einsetzenden Joan Carroll kaum über das Vokabular etwa von Boulez' «Marteau sans maître» hinaus.

Einige Werke fesselten elementar, liessen aufhorchen. *Sylvano Bussottis* «Ancora odono i colli» für Vokalsextett, welches – gewissermassen als Liebesmadrilgal nach dem Vorbild der Spätrenaissance – Texte neben anderen von Rilke, Adorno, Michelangelo, Tasso, Leonardo, Proust zur Collage fügt, dürfte zum Expressiv-Fesselndsten neuester Chormusik gehören.

Tomás Marcos «Aura» für Streichquartett mit Glocken vermag mit tonalisierenden Mitteln in Tonhöhen und Formanlage – wobei Tonika- und Dominantbeziehungen vorherrschen – eine geradezu beklemmende Eindringlichkeit zu erreichen. *Günter Kohawez*' gespannt-gestaltenreiche, Raum für bildhaft-philosophische Assoziationen schaffende «Plejaden II» verraten eine reiche Klangimagination des 30jährigen Österreicherers. *Witold Lutoslawskis* souverän disponiertes Streichquartett, welches schon an den Donaueschinger Musiktagen 1964 als Glanzlicht aufgefallen war, hat mit seinen Rückbezügen zu Bartòks Fünftem Quartett und dem Vorgriff auf aleatorische Techniken in der Zwischenzeit nichts an Frische eingebüsst. *Andrzej Dobrowolskis* dunkeltonige, bildhaft aggressive «Musik für Orchester» steht zwar ausdrucks-mässig in der Tradition der jüngsten polnischen Avantgarde, überzeugt aber durch die technische Sicherheit. Des Ungarn *Zsolt Duskó* «Altamira», welche die Wandmalereien der Grotte von Altamira durch die musikalische Struktur aufleben lassen soll, will zwar trotzdem nicht Programmmusik sein, gibt sich in seiner farbig-glitzernden Klanglichkeit mit den überschönen Chorvokalisen an Anfang und Ende mit tonalisierenden Einsprengseln als musikalischer Hedonismus.

Dazwischen gab es viel Durchschnittliches, schon Gehörtes, wenn auch unter anderem Titel und anderem Namen. Einst als Eklektizismus gewertet, folgt heute auch in der Musik der Abklatsch dem Originalen oftmals auf dem Fuss. *Makoto Shinoharas* virtuos klingende «Alternance pour percussion» verbohren sich allzuoft in Strukturklischees, die in ihrer Hartnäckigkeit dem Orff-Instrumentarium entliehen sein könnten. *Alfred Jansons* «Nocturne» für gemischten Chor, zwei Violoncelli, Harfe und Schlagzeuger ist Neo-Impressionismus mit Schlagzeuggeriesel,

Debussy-Vokalisen, Harfengeräusche auf den Nietzsche-Text «O Mensch! Gib acht!», den Mahler in seiner Dritten zeitentsprechend adäquater umgesetzt hat. Des Australiers *Ross Edwards* zweisätziges, exaltiert aggressives «String Quartet» gelangt nicht über Schönbergsche Gestik hinaus, wirkt aber trotz der stilistischen Einengung seltsamerweise stets – vor allem im vage zerflatternden langsamen zweiten Satz – abwechslungs- und überraschungsreich. Das «Quintetto a fiati» des Holländers *Rudolf Escher*, mit Jahrgang 1912 der älteste am Basler Weltmusikfest aufgeführte Komponist, ist beschränkt im Ausdruck, obwohl vielfältig in den Quellen: von Milhaud bis Schönbergs op. 26 bleibt wohl keine Stilrichtung der letzten fünfzig Jahre unberücksichtigt.

Das Basler Weltmusikfest war dem Stilpluralismus der sechziger Jahre weit offen. Überwog denn auch die Instrumentalmusik, so wurde doch nicht nach Sparten gesondert. Deshalb wurden nicht – wie das bei Musikfesten sonst meistens bereits zum Klischee geworden ist – elektronische Musik und instrumentales Theater als Sondererscheinungen behandelt. Das dürfte den Komponisten vermehrt den Hinweis geben, mit den heutigen akustischen und optischen Mitteln nicht mehr in Sparten zu arbeiten, sondern diese – auch innerhalb der Werke – zu mischen. Das fehlte beim Basler Weltmusikfest. Vielleicht wird das nächste in London bereit sein, diese Entwicklungen bereits und vermehrt aufzuzeigen – und zwar nicht nur in den gern als Experimente verharmlosten und damit von vornherein entschuldigten Arbeiten. Weltmusikfeste sollten nicht nur Rückblicke sein – obwohl ihnen die Satzungen der IGNM auch diese Funktion überbinden –, sondern sich auch auf der Schnittlinie der Zeit bewegen.

Rolf Urs Ringger

DENKPAUSE ZWISCHEN ZWEI SPIELZEITEN

Der Vorschlag, mit dem jüngere Theaterleute in Zürich für ein Theater im Kanton werben, spricht davon, dass die Krise (nicht allein die des Schauspielhauses Zürich, sondern des deutschsprachigen Theaters überhaupt) weniger im Personellen als in der Institution begründet sei. Ich bestreite das nicht. Die alte Form des Stadttheaters, auch die spezielle Rechtsform des Schauspielhauses, weisen zurück ins neunzehnte Jahrhundert. Die Gründung der Schauspielunion 1938 war eine Massnahme, die eine Notlage überbrückte, eine Konstruktion übrigens, die sich so lange bewährte, als das Ziel nicht in Frage stand. Ihre Strukturen (private Aktionäre, Firmen, öffentliche Hand, repräsentiert in einem Verwaltungsrat, der den Direktor wählt und entlässt) sind von Grund auf zu überprüfen.

Das aber kann offensichtlich nicht zwischen zwei Spielzeiten geschehen; die Denkpause, die bis zur ersten Premiere im September zur Verfügung steht, reicht gerade für Präliminarien. Ich könnte mir vorstellen, dass die Gruppe, die mit ihrem Vorschlag für ein Theater im Kanton Zürich hervorgetreten ist, in Arbeitsgespräche mit Behörden, mit Repräsentanten der alten Institution und mit zugezogenen Persönlichkeiten eintritt. Die Stadt, der hauptsächlichste Geldgeber, könnte diese neue Studiengruppe einsetzen und ihr den Auftrag erteilen, zum Beispiel innert zwei Jahren Vorschläge für eine Reform der Strukturen auszuarbeiten.

Mit Nachdruck möchte ich jedoch festhalten, dass diese Projektierungsarbeiten nicht den Nebenzweck haben dürfen, die laufende Theaterarbeit zu stören. Man soll das Heil nicht ausschliesslich von der Institution erhoffen. Eine abermalige Enttäuschung wäre unvermeidlich. Schliesslich kommt es am Ende immer noch darauf an, was man unter gegebenen Verhältnissen erreicht. Auch bei veralteten rechtlichen und organisatorischen Strukturen ist lebendiges Theater möglich. Eine an-

dere Voraussetzung ist wichtiger: die Beziehung zwischen Theater und Publikum.

Wollte man zahlreichen Kommentaren Glauben schenken, wie sie namentlich in der bundesrepublikanischen Presse zum Teil mit erstaunlicher Arroganz vorgetragen worden sind, so wäre die Zürcher Schauspielhaus-Misere Ausdruck der Diskrepanz zwischen Theaterschaffenden, die der Zeit vorausseilen, und einem bildungsbürgerlich-provinziellen Publikum. Es versteht sich, dass diese Polarisierung zugleich politisch interpretiert wird: dem progressiven Theater (der Episode Löffler) hätten konservative und reaktionäre Kreise, die das Publikum beherrschen, den Garaus gemacht. Das ist barer Unsinn, nicht weil es Strömungen dieser Art etwa nicht gäbe, sondern weil Theater gegen den Widerstand des Publikums ohnehin undenkbar ist. Es ist zwar unmöglich, Methoden und Erfolge von gestern zu wiederholen; aber es ist ebenso absurd, Theater für ein noch nicht existentes, für ein künftiges Publikum machen zu wollen. Diese merkwürdige, flüchtige und abenteuerliche Kunst ist weder von gestern noch von morgen; sie ist entweder von heute, oder sie ist nicht. Und Gegenwart des Theaters ist überhaupt nur denkbar in der einzigartigen Verwandlung einer zufälligen Ansammlung von Menschen in ein Publikum, wie sie sich zwischen dem Erlöschen der Lichter im Saal und dem Applaus am Schluss ereignet.

Alte Weisheiten, gewiss, die aber in Vergessenheit zu geraten scheinen, weil neue Weisheiten zum Dogma erhoben worden sind. Mindestens diese Erkenntnis sollte aus der Spielzeit 1969/70 in Zürich und aus den Erfahrungen von Hamburg, Berlin, Düsseldorf und anderen Theaterstädten bleiben: zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Schauspielern und Publikum müssen die Frequenzen stimmen. Das heisst nicht, das Neue, Unerprobte und Gewagte sei zum vornherein ausgeschlossen. Es heisst nur, ohne die Bereitschaft zum gemeinsamen Spiel sei

alles andere aussichtslos. Das Publikum ist wandelbar, man kann es weit führen, dahin sogar, wohin es von sich aus nie gekommen wäre. Aber man muss es annehmen und mit ihm rechnen. Der Internationalität des Theaters widerspricht diese Feststellung nicht. Wir möchten uns selbstverständlich nicht abkapseln gegen Erscheinungen, die von aussen kommen; aber es ist damit nicht gesagt, dass wir genau gleich darauf reagieren sollen, dass wir die Wertungen übernehmen müssen, die in derartigen Fällen mitgeliefert werden. Das Theater in der Schweiz lebt nur, wenn es zum Austausch offen ist. Aber zum Austausch gehört, dass man Eigenes zu geben hat, Stücke, Inszenierungen, Produktionsgruppen, die nicht in einem verwaschenen, snobistischen Allerweltsmodernismus angesiedelt sind, sondern in enger Fühlung mit ihrem Schweizer Publikum heranwachsen. Da kann entschieden noch viel getan werden. Ich denke an eine bessere und umfassendere Information über alles, was das Theater betrifft; ich denke an eine Theaterführung der offenen Tür. Zum zweiten wäre zu prüfen, was aus einer intensiveren Kooperation nicht nur der zwei oder drei grossen Bühnen, sondern der grossen Bühnen mit den Klein- und Kleinsttheatern erwachsen könnte; denn diese sind es, die ständig im direkten Gespräch mit ihrem Publikum stehen, und ausserdem bieten sich hier jungen Talenten Möglichkeiten der Bewährung in Verhältnissen, die weder durch Routine noch durch Perfektion der Technik abgeschirmt sind.

Auch die Beziehung von Autor und Theater müsste wieder überdacht werden. In der Regel vermeiden es die grossen Theater, Stücke und Autoren auszupro-

bieren, die nicht «in» sind: entweder müssen sie durch Erfolge im Ausland ausgewiesen sein oder Qualitäten aufweisen, die dem neusten Trend entsprechen. Nun muss es ja nicht unbedingt sein, dass man selber einmal einen derartigen Trend zu inaugurieren versucht; aber dass es Autoren und Stücke gibt, die eigene Wege gehen und nicht darum schon schwach zu sein brauchen, steht ausser Zweifel. Ziel-sicherer als bisher müssten die Kleinbühnen als Experimentierfeld benutzt und entsprechend beachtet werden. Zwischen ihnen und den grossen Häusern müsste eine intensivere Kommunikation ermöglicht werden.

Das sind ein paar Vorschläge, die in der Pause zwischen zwei Spielzeiten erwogen werden sollten. Sie sind realisierbar, ohne dass umfassende Reformen schon durchgeführt sind. Aber vielleicht wären sie geeignet, diese Reformen zu befördern. Wenn Friedrich Dürrenmatt in seiner Rede zur Entgegennahme des Berner Literaturpreises vom Theater Schweiz gesprochen hat, das es anzustreben gelte, so dürfte einiges von dem, was hier vorgeschlagen wurde, nicht ausser acht gelassen werden. Im übrigen meine ich, zwischen Theorien und Denkmodellen auf der einen und mehr pragmatischen Schritten auf der andern Seite müsse man sich nicht strikte entscheiden. Man kann das eine tun und braucht das andere darum nicht zu lassen. Theater ist nämlich etwas, das man macht, es ist ein Prozess. Zugreifen und Handeln sind dabei mindestens so wichtig wie die theoretische Grundlegung. Ich möchte meinen, sie hätten sogar den Vorrang.

Lorenzo