

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 47 (1967-1968)
Heft: 9

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 24.04.2025

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

UMSCHAU

Zeitschriften

WER ORDNET DIE NEUERE LITERATUR ?

Der deutschen Literatur seit 1945 fehlen praktikable Epochenamen. Der Begriff «modern» hat sich längst auch im Komparativ und Superlativ als viel zu weit erwiesen; zudem wird er häufig — nicht minder unklar — qualitativ gebraucht. So steht denn mancher Kritiker heute da wie Adam vor der Fauna des Paradieses und sucht verzweifelt nach geeigneten Kriterien.

Dem möchte *Marcel Reich-Ranicki* abhelfen. Seine Vorschläge finden sich in der Zeitschrift «Der Monat» (Oktober 1967) unter dem Titel «Deutsche Schriftsteller und deutsche Wirklichkeit». Der Aufsatz wird auch als Nachwort zu einem Buch über die Gegenwartsliteratur erscheinen.

Reich-Ranicki ist ein hurtiger Leser und raschentschloßner Rezensent. Kaum ein Buch, das Aufsehen macht, kann ihm entgehen, weil er selber zu jenen gehört, die dieses Aufsehen bewirken und deren Kritiken in den Klappentexten weiterleben. So zählt er denn als Vielerfahrener die Völker und nennt die Namen und beordert sie zu überschaubaren Kohorten. Er tut dies jedoch eher spielerisch, versuchsweise und läßt die zu erwartenden Einwände von vornherein gelten. Auch weicht er allen dogmatischen Kategorien aus und benimmt sich mehr wie einer, der seine Bibliothek ordnet und dabei überlegt, wen er wohin stellen soll.

Zunächst macht er klar, daß sich die Literatur seit dem Zweiten Weltkrieg nach Strömungen, Gruppen oder Programmen nicht hinreichend ordnen lasse. Es sei daher eine Aufteilung in Generationen vorzunehmen, und zwar so, daß man nicht die Altersgenossen, sondern jene, welche ungefähr gleichzeitig zu publizieren begonnen haben, als Einheit fasse. So bilden für ihn Autoren

wie Andersch, Böll, Celan, Eich, Gaiser, Nossack u. a. eine erste Generation, deren Gemeinsamkeiten es aufzudecken gelte. Sie alle, sagt er, ähneln sich in ihrem Verhältnis zur «bundesrepublikanischen Wirklichkeit». Sie verurteilen heftig die neue Wohlstandsgesellschaft, wenden sich mit Abscheu davon ab, wollen nicht mitmachen. Zwar tun sie dies aus unterschiedlichen Gründen, aber jeder hat seine feste Gegenposition, eine Alternative, auf die er protestierend verweist. Bei Böll sei es die Welt der kleinen und armen Leute, bei Andersch ein moralisch hochstehendes proletarisches Milieu, bei Gaiser der im Krieg versunkene Bereich eines männlich-aristokratischen Heroismus. Alle sind sie, wie ihre Helden, Enttäuschte, zeitkritische Elegiker.

Die zweite Generation begann Mitte oder Ende der fünfziger Jahre zu schreiben. Sie lehnt die moralische Ordnung ihrer Gegenwart nicht weniger heftig ab, aber sie besteht nicht mehr aus Enttäuschten, sondern aus Skeptikern, die «nie an eine Ideologie geglaubt» haben. Alles Dogmatische ist ihnen verdächtig, ja verhaßt. Sie sind engagiert, aber ohne Programm, «Moralisten ohne Kodex». Zu ihnen zählt Reich-Ranicki unter andern Ingeborg Bachmann, Enzensberger, Graß, Johnson und Walser. Wenn der Protagonist in den Werken der ersten Generation vorzüglich leidendes Opfer der Geschichte war, ist er bei diesen Autoren Beobachter, ein zweifel-süchtiges, illusionsloses Medium, in dem sich die Umwelt bricht. Oskar, der famose Trommler, mag als berühmtestes Beispiel gelten.

Damit hat der Kritiker bereits zwei Regale seiner imaginären Bücherei gefüllt und hinlänglich beschriftet. Er kommt

nun aber nicht um die Feststellung herum, daß die erste Garde trotz dem Aufmarsch einer zweiten das Schreiben nicht lassen kann. Wohin also mit den Clowns und den Liebhabern des Halbschattens? Den Ausweg bietet ein neues Kriterium, das für die ersten sechziger Jahre auf beide Gruppen zutrifft: die Helden sind neurotisch. Ob sie nun von Böll, Andersch, Schnurre, Nossack oder von Ingeborg Bachmann, Johnson, Graß entworfen sind, psychisch kränkeln sie alle. Selbst die Dramatiker zeigen plötzlich eine Vorliebe für szenische Irrenanstalten. Und Reich-Ranicki scheut sich nicht, vom Kind auf den Vater zu schließen, indem er den unverblühten Satz hinstellt: «Wenn der deutsche Schriftsteller heutzutage zum Psychotherapeuten oder zum Psychiater geht, trifft er im Wartezimmer seinen Kollegen.» Exempel führt er hier allerdings keine an, und daß der Rückschluß methodisch nicht einwandfrei ist, braucht wohl kaum betont zu werden. Beachtlicher scheint indessen die Vermutung, es könnte sich bei diesem Phänomen um eine künstlerische Fluchtreaktion handeln. Die Auseinandersetzung mit der Gegenwart wird dem Autor beträchtlich erleichtert, wenn sein Held nicht ganz zurechnungsfähig ist; denn harmlose Übelstände werden für den Neurotiker katastrophal, vor katastrophalen aber darf er sich verkriechen.

Nun stellt jedoch Reich-Ranicki bereits seit 1962 Zeichen einer Gegenbewegung fest, an der neben den bewährten auch neue Namen teilhaben. Als Hauptmerkmal kann die Hinwendung zum eindeutigen, unbezweifelbaren Faktum gelten. Das zeigt sich am augenfälligsten im Drama, wo die Schule der Absurden vom szenischen Dokument, die quälende Erhellung menschlicher Existenz von der politischen Attacke abgelöst wird. Gleichzeitig gibt sich auch die Lyrik wieder handgreiflicher; sie verläßt die hermetischen Bezirke, will lesbarer, verständlicher sein, nicht selten ebenfalls aus rhetorischen Antrieben. In der Prosa entspricht dem ein auffälliger Zug zur Selbstbeschränkung, eine fast asketische Vorliebe für das schlicht Statuierte, das

ohne Deutung sich selbst überlassen wird. Man meidet große Entwürfe und verschlungene Kompositionen; der Roman schrumpft zur Erzählung, die Erzählung zur Miniatur zusammen. «Einzelheiten» oder «Lebensläufe» sind exemplarische Titel.

Für diese Strömung, zu der er im Bereich der Prosa unter zahlreichen andern Thomas Bernhard, Peter Bichsel, Alexander Kluge und Hugo Loetscher rechnet, sucht Reich-Ranicki nun einen passenden Namen. Zwar hat Walter Höllerer bereits den Begriff «Neuer Realismus» und Martin Walser die Bezeichnung «Realismus X» vorgeschlagen, aber er zeigt sich von der schöpferischen Gewalt dieser Einfälle nicht überzeugt und schlägt seinerseits den Terminus «Literatur der kleinen Schritte» vor.

Es wird sich zeigen, ob die Benennung mehr Durchschlagskraft besitzt als die der andern. Sie ist zweifellos bildhafter, gerade dadurch aber auch enger: so genau sie auf ein Werk wie Bichsels «Jahreszeiten» zutrifft, als Charakterisierung für die Dramen von Hochhuth oder Weiß wirkt sie kaum überzeugend. Vor allem aber dürfte der Erfolg von der Frage abhängen, ob diese «dritte Phase» seit 1945, die Reich-Ranicki als Synthese der beiden ersten versteht, tatsächlich ein einheitliches Phänomen darstellt, ob wir wirklich vor der Manifestation eines neuen Stilwillens stehen. Denn es ist nicht schwer, zwischen verschiedenen Werken Ähnlichkeiten zu finden, solange man die Kriterien nach Belieben wählt und wechselt. Diesen Vorwurf aber kann man dem Verfasser unseres Aufsatzes nicht ganz ersparen. Auch wenn er bewußt pragmatisch vorgeht und sich auf keine Aussage versteift, empfindet man es doch als störend, daß er formale, inhaltliche oder psychologische Gesichtspunkte recht unbekümmert mischt. Wenn es seine einzige Absicht gewesen ist, einen anregenden Überblick zu geben und durch eine vorläufige Position das Gespräch anzutreiben, dann hat er sein Ziel sicher erreicht; zur festen Grundlage aber für die Arbeit, die an der Literatur der vergangenen

zwanzig Jahre noch zu leisten ist, kann diese Art der Sichtung wohl nur bedingt dienen.

Der Aufsatz geht nämlich von der unbeesehenen Voraussetzung aus, daß das Jahr 1945 eine radikale Zäsur darstelle, mit welcher gewissermassen eine neue literarische Zeitrechnung beginne. Man kann sich nun aber fragen, ob nicht gerade hier eine *Fable convenue* vorliegt, die zu überprüfen wäre. Darf man wirklich von einem fundamentalen Neubeginn reden, wenn die größten Anreger der Epoche (man denke an Kafka, Brecht oder Musil, an die Bedeutung Döblins für Graß, Wedekinds für Dürrenmatt, Rilkes für Celan) aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts stammen? Gewiß fühlten sich die Schriftsteller der ersten Nachkriegsjahre in eine *Terra incognita* versetzt, aus Chaos und Schrecken an ein nicht sehr wirtliches Ufer gespült, das neu zu bebauen war. Aber daraus darf nicht ohne weiteres gefolgert werden, daß ihre Werke nun gewissermaßen Urzeugungen gewesen seien. Es könnte sich wohl lohnen, einmal systematisch zu untersuchen, inwieweit die Literatur der ver-

gangenen 22 Jahre auch ein Durchbruch nach rückwärts gewesen ist, über den Zeitraum kultureller Verödung hinweg zu jenen Entwürfen, deren stilbildende Kraft in den dreißiger Jahren unterdrückt wurde.

Dabei stieße man vielleicht auf Ordnungsprinzipien, die unmittelbarer überzeugten als eine diachronische Gruppierung in Generationen und die es nicht von vornherein nötig machten, Autoren wie Thomas Mann, Heimito von Doderer oder Gottfried Benn aus der Betrachtung auszuschließen, als stellten ihre seit 1945 entstandenen Werke erratische Überreste dar. Auch ein so verwirrender Begriff wie jener der «Emigranteliteratur», der in manchen Fällen altes Unrecht auf anderer Ebene weiterführt, könnte dabei möglicherweise von selbst hinfällig werden.

Für die Schriftsteller der Gegenwart aber bedeutet ein solches Unternehmen keine Relativierung. Hinter jedem wahrhaft neuen Werk steht ein neues Selbstverständnis, und dieses wird nie mehr gefördert als in der unbestechlichen Konfrontation mit der Geschichte.

Peter von Matt

ZUR «ETHNIE FRANÇAISE»

Ein Hinweis

Was heißt «Ethnie française»? Wort und Begriff sind seit einiger Zeit in der kulturpolitischen und ganz einfach auch der politischen Diskussion vor allem solcher Länder aufgetaucht, die französischsprachige Minderheiten besitzen, also: Kanada, Belgien, die Schweiz und Italien. Versuchen wir, unbeeinflusst von den Affekten, die in diesem Zusammenhang diesseits und jenseits der Sprachgrenzen mobilisiert wurden, zu erkennen, um was es hier geht. Der kleine Larousse sagt zu «Ethnie»: *Groupement organique d'individus de même culture*. Das französisch-deutsche Wörterbuch (in unserem Fall der Sachs-Villatte) übersetzt «Ethnie» dagegen mit:

Völkerschaft, Volksgruppe. Die Nuance ist wichtig: «Kulturgruppe» (um die Definition des Larousse auf eine Formel zu bringen) und «Volksgruppe» sind nicht dasselbe. Für den Deutschschweizer verbinden sich mit dem «völkisch» interpretierten Ethnie-Begriff sehr unangenehme Reminiszenzen an die volksdeutsche Ideologie der Hitlerzeit. Für den Welschschweizer gilt das in viel geringerem Maß, obwohl auch — vor allem im Waadtland — immer wieder einzelne *Confédérés* vor dem Ethnie-Gedanken als einem staatspolitisch höchst bedenklichen Ideal warnen. Auf der andern Seite zeigt gerade die in der Definition des Larousse ausgesprochene Betonung des

kulturellen Elements der Ethnie viel mehr eine Fortsetzung ehrwürdiger, aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammender Traditionen der weltumspannenden französischen Kultur und Sprache als eine Neuauflage völkischer Ideologien.

In Tat und Wahrheit ist es wohl so, daß sich unter den Parteigängern des Ethnie-Gedankens Leute ganz verschiedener Richtung finden. Ihren Zusammenhalt besitzen sie in der gemeinsam erkannten Notwendigkeit, die französische Sprache gegen das Vordringen anderer Sprachen, sei es nun das Englische, das Flämische, das Deutsche oder das Italienische, zu schützen und für die «universalité de la langue française» zu werben. Institutionell sind die Vereinigungen, die in Frankreich, Belgien, der Westschweiz und dem italienischen Aostatal entstanden sind, seit 1963 in der «Association Européenne de l’Ethnie Française» zusammengefaßt. Die einzelnen Mitgliedsgruppen sind autonom; in der besonders aktiven belgischen Gruppe, der «Fondation Charles Plisnier», tritt das militante Element deutlicher in Erscheinung als zum Beispiel in der vom Neuenburger Bibliotheksdirektor Eric Berthoud präsierten Westschweizer Gruppe. Im Gespräch mit Herrn Berthoud hatte ich Gelegenheit festzustellen, daß von Chauvinismus hier wirklich nicht die Rede sein kann. Es sei nur nebenbei angemerkt, daß der Präsident des Schweizer Schriftstellervereins, der Walliser Maurice Zermatten, Mitglied des «Groupe romand de l’Ethnie française» ist. Daß der französische Zivilisationsmythos, wie er durch die Politik de Gaulles sichtbaren Auftrieb erhalten hat, in den Bestrebungen der Ethnie seine Rolle spielt, ist natürlich eine Tatsache. Auf der andern Seite — und das übersieht man in der Deutschschweiz fast immer — geht es vielen Mitgliedern der belgischen oder welschen «Ethnie française» gerade darum, dem kulturellen und sprachlichen Leben dieser politisch nicht zu Frankreich gehörenden Regionen gegenüber dem zentralistischen Paris deutlicher Gehör zu verleihen. Von hier aus ist zum Beispiel die Forderung zu verstehen, die

Académie Française solle sich bei der Wahl ihrer Angehörigen nicht auf französische Staatsbürger beschränken.

In solchen Fällen vertritt die «Ethnie française» ohne Zweifel föderalistische Gedanken. Föderalistisch sind auch die Grundanschauungen des Mannes, den man als den geistigen Vater der «Ethnie» bezeichnen kann, nämlich des Straßburger Professors Guy Héraud, der in seinem 1963 erschienenen Buch «L’Europe des Ethnies» schreibt: «Seule la société fédérale procure les conditions de libération et d’épanouissement complet de tous les groupes ethniques, grands ou petits, compacts ou dispersés.» Das entspricht im Grunde elementar schweizerischen Ideen. Und wenn der Belgier Maurice V. Willam letztes Jahr in Aosta am 4. Kongreß der «Association Européenne de l’Ethnie Française» betonte, es gehe der Ethnie-Bewegung wesentlich darum, die individuellen Werte der Kultur und Sprache gegenüber einer gleichmacherischen technischen Zivilisation zu bewahren, so kann man sich darüber eigentlich nur freuen.

Den vor allem von Deutschschweizer Seite erhobenen Vorwurf des Rassismus kann man, wie mir scheint, der «Ethnie française» in guten Treuen und in Kenntnis der Sache kaum machen, schon nur deshalb nicht, weil sich die Idee von besseren und geringeren Rassen mit dem immer noch universalen französischen Kulturbewußtsein überhaupt nicht verträgt. Die Gefahr des Ethnie-Gedankens für ein Land wie die Schweiz liegt meines Erachtens an einem andern Ort, nämlich in der Perspektive, die sich unserer Generation auf ein vereinigtes Europa eröffnet. Wenn bestimmte Vorstellungen der «Europe des Ethnies» konsequent zu Ende gedacht werden, sehen wir den Entwurf eines föderalistischen, auf den verschiedenen Elementen der Sprache und des Volkstums gegründeten, politisch vereinigten Europas. Die Schweiz hätte dann ihre politische Aufgabe erfüllt, und da sie keine sprachliche und kulturelle Aufgabe zu erfüllen hat, müßte sie sich auflösen. Hier spüren wohl manche sowohl Deutsch- als auch Welschschweizer ganz

instinktiv eine Bedrohung unseres Staatsgedankens, und von hier aus erklärt sich auch die radikale Ablehnung, die das Liebäugeln des separatistischen «Rassemblement jurassien» mit der Ethnie-Ideologie in weiten Kreisen unseres Landes gefunden hat. Ob Leute wie Roland Béguelin die Schweiz am liebsten in einer «Europe des Ethnies» aufgehen lassen möchten, darüber bin ich mir selber nicht ganz im klaren. Béguelin hat zu mir einmal gesagt, es sei nötig gewesen, die «Ethnie française» ins Spiel zu bringen, um die Deutschschweiz aufzurütteln und auf das Jura-Problem aufmerksam zu machen.

Aber nun einmal ganz abgesehen von solchen Überlegungen bleibt es eine Tat-

sache, daß der Ausblick auf eine «Europe des Ethnies» für jeden, der an eine Zukunft der Schweiz glauben möchte, höchst bedenklich ist. Wie wir mit diesen Bedenklichkeiten zu Rande kommen, ist eine Sache für sich. Ich möchte deshalb zum Schluß nur die ganz persönliche Bemerkung anfügen, daß die Schweiz in einem künftigen Europa wahrscheinlich nur dann ihren Platz haben wird, wenn es uns gelingt, die Schweiz als föderalistisches Modell zu regenerieren und aus der kulturellen Dialektik der verschiedenen Sprachgruppen den helvetischen Geisteskreis über die Schweiz hinaus glaubwürdig zu machen.

Manfred Gsteiger

DONAUESCHINGER MUSIKTAGE 1967

Musikfestivals in Mitteleuropa sind Legion. Doch diejenigen, die Einmaliges, Neues — eben: eigentlich Festspielhaftes — zu bieten haben, sind Seltenheit. Zu ihnen gehören die Donaueschinger Musiktage. Mögen die durchschnittlichen Niveaus von Jahr zu Jahr schwanken, mögen die einzelnen Programme oftmals auch schlecht auf- oder gegeneinander abgestimmt sein: sie enthalten doch jedesmal genügend Reiz- und Zündstoff — vorsichtige Rezensenten versuchen jeweils, sie als «Experimente» entweder zu belächeln oder zu entschuldigen —, um alljährlich ein internationales Publikum nach Donaueschingen zu locken. Dieses herbstliche Musik-Weekend bringt fertig, was heute keinem Abonnementskonzert und keiner Staraufführung mehr gelingen will: ein — zugegeben meistens jugendliches — Publikum zu aktivieren, das sich für oder gegen die Werke entscheidet, also ein künstlerisches Engagement eingeht, das sich durch Bravos oder Pfiffe äußert.

Die drei Veranstaltungen des diesjährigen Programms waren auf Gegensätze abgestellt: eine Jazz-Session, eine Chor-Soirée, ein Uraufführungs-Orchesterkonzert. Dabei reichte die Spannweite von

der östlichen Tradition zur westlichen Avantgarde, vom musikalisierten Manifest zum auflüpfertischen Kabarett. Nicht unrichtig hat ein Journalist diese Veranstaltungen überschrieben mit: Lärm, Spektakel, Musik. Daran wurden — ob wertenderweise oder nicht — Tendenzen und Absichten offenbar, denn wo Lärm aufhört und Musik beginnt, ist in diesen sechziger Jahren nicht mehr so selbstsicher zu bestimmen.

Kommentiert von Joachim E. Berendt, stand die SWF-Jazz-Session unter dem Motto des Free Jazz. Alexander von Schlippenbach brachte seine im Vorjahr an den Berliner Jazztagen uraufgeführte und nun für Donaueschingen umgearbeitete «Globe Unity 67» selber zur Zweit-Uraufführung. Es ist ein beinahe halbstündiges Fortissimo-Stück, das sich auf Improvisationsformeln abstützt. Dazu gehören: das b-a-c-h-Motiv, eine aus 24 Tönen bestehende Reihe mit Quartan, Quinten und Tritoni, Glissando-Gruppen, Ton-Perkussionen. Der Komponist markierte dabei sichtbar Formabschnitte, indem er auf Metallplatten schlug und schließlich — zwar von den Tonwogen seiner selbstentfesselten Big-Band überflutet — am Klavier wenigstens optisch brillierte.

Es bleibt eine Musik, die fasziniert und betäubt, die Manieren und Traditionen aufnimmt und zugleich Perspektiven eröffnet — nicht nur für den Jazz, sondern auch für die Neue Musik. — In «Jazz meets India» sollte demonstriert werden, wie stark sich gegenwärtig die Jazzer von außer-europäischer Musik beeinflussen — oder zumindest inspirieren — lassen. Einem indischen Trio mit Tabla, Sitar und Tambura wurde das schweizerische Irene-Schweizer-Trio mit Klavier, Kontrabaß und Schlagzeug gegenübergestellt, wobei der Tenorsaxophonist Barney Wilen und der Trompeter Manfred Schoof die Gegenwelten verbinden sollten. Es wurde eine Improvisation über indische Ragas und Talas — das sind melodische und rhythmische Reihen —, wobei sich östliche Statik und westliche Dynamik begegneten, aber kaum durchdrangen. Dabei offenbarte sich der Widerspruch zweier Welten, bei dem die Subtilität der Inder meistens von der Klanggewalt der Europäer überdröhnt wurde. Der belustigt-bösartige Kommentar sollte recht behalten: «Brigach meets Ganges», aber ohne Meeting zwischen bewußtem Kulturanspruch und entfesseltem Freiheitstriumph. — Am auffällig-enthemmtesten war — sowohl dynamisch als auch zeitlich — die Archie Shepp Group. Dabei erschien sie — seltsamerweise — zugleich am traditionellsten im Material: Moll- und Dur-Skalen, rhythmische Ostinati und harmonische Beziehungsfelder machten — zumindest kompositorisch — an der Freiheit dieses Free Jazz zweifeln. Jedenfalls wurde die Musik dieser schwarzen Angry Young Men zur Kraftprobe für Quintett — aber auch Publikum. Denn als dieses Gewaltstück in Super-Fortissimo nach einer Stunde doch einmal endete, war das Publikum zur Hälfte abgewandert.

Die Soirée brachte ein Événement für Posaunenquartett und Gemischtchor von Jan Bark, Folke Rabe und Lasse O'Mansson. Dabei ließen die Schweden «Bolos», «Pièce», «Rondos», «Nota» und «Polo-naise» ineinander übergehen, ähnlich wie sie im Wechsel von Singen, Sprechen

und Agieren den traditionellen Begriff des Chor-Stückes suspendierten. So vermengen sie Zischen, Rufen, Schreien, Pfeifen, Flüstern, Gurgeln, Schnarchen wie auch frömmelnde Choralsätze, schmalzige Glissandi und weinerliche Vibrati. Dazu — betontermaßen in Werktagstunten — laufen sie auf dem Podium umher, einer steigt davon herunter, andere leuchten mit Taschenlampen, diese legen sich zu Boden, jene spielen Ringelreihn. Es wurde eine Mischung aus Ulk, Klamauk, Kabarett und Dada. Zum Happening fehlte nur, daß sie auf die Zwischenrufe aus dem belustigten oder empörten Publikum reagierten. Doch der von Karl-Erik Andersson straff geführte «Bel-Canto-Chor» und das «Kulturwartetten» exekutierten ihr Programm bis zum abschließenden Dreiklang mit mildem Lichterlöschen. Schade, daß das Sprachengemisch unverständlich blieb, sonst wären noch mehr Zuschauer eher geflüchtet — ob erschreckt von der — vermutlichen — Obszönität der Texte oder einfach überfordert von der Neuartigkeit des Anspruchs. Denn: ob dafür oder dagegen — diese Schweden überwinden vollends den Begriff der Musik als akustisches Phänomen, indem sie zum Klanglich-Abstrakten nun das Optisch-Szenische fügen und so — ähnlich, was im instrumentalen Theater von Kagel und Schnebel angestrebt wird — zu einer avantgardistischen Ausformung des Gesamtkunstwerkes vorstoßen wollen.

Doch die Musiker — im traditionellen oder zumindest neutraditionellen Sinn — fühlten sich erst im Orchesterkonzert respektiert. Anspruch und Realisation standen diesmal auf einer Höhe wie schon seit Jahren nicht mehr. Heinrich Strobel, der langjährige Donaueschinger Programmgestalter, bewies somit eine sichere Hand — oder vielleicht auch nur verdient-unverdientes Glück. Bei den Kompositionsaufträgen war — wie stets — auf Internationalität geachtet worden: ein Spanier, ein Ungar, zwei Jugoslawen und ein Pole, während das Werk des Schweizer Hans-Ulrich Lehmann aus technischen Gründen ausfallen mußte.

Cristóbal Halffter kontrapunktiert in seinen «Lineas y Puntos» den Bläser-Klang mit dem Zweispur-Magnetophon. Dabei scheut er sich nicht vor Assoziationen an Maschinenlärm und Wasser-rauschen. Strukturen werden hinüber- und herübergenommen. Die Blechakkordik erinnert an Weberns frühe Orchesterstücke, während tonikale Dreikänge eigentlich hispanische Akzente setzen. — *György Ligetis* «Lontano» nutzt impressionistisch-verschwenderisch die Palette des Grand-Orchesters aus. Aus einem Einzelton eigentlich aufblühend, fügt sich Klangschicht auf Klangschicht in ruhig-leisentspannter Metamorphose. Kadenzstrebigkeit und Leittönigkeit vermengen sich mit Klangfarbentransformationen und Harmoniekonstellationen. Momenthaft blitzt sogar ein beinahe Brucknersches Pathos auf, aber abgeblendet-entmaterialisiert, gewissermaßen mit negativen Vorzeichen. Hätte dieser Ungar nicht bereits ein Stück dieses Titels komponiert, so müßte man es «Atmosphères» nennen. — Im *Milko Kelemens* «Composé» für zwei Klaviere und Orchestergruppen werden Akustisches und Optisches funktionell demonstriert. Damit steht das Szenische rangmäßig neben dem Klanglichen: *Alfons* und *Aloys Kontarsky*, welche die Klaviere von oben und unten, von hinten und vorne, auf der Tastatur und im Bauch traktierten, vernachlässigen auf ein Zeichen ihr Solistendasein und werden zu Sub-dirigenten mit eigenem Schlag und Maß. Auf ein Klingelzeichen verläßt ein Teil der Musiker das Podium — denn die verbleibenden werden es auch so schaffen. — *Krzysztof Pendereckis* «Capriccio per violino e orchestra» wurde als Glanzstück des Festivals erwartet und auch schon im voraus belobigt. Zu Recht: denn als Brillier-Pièce ist es bis in die Mikro-Struktur durchgebildet. Mit traditionellen Geigengriffen, -passagen, -formeln ist es als eigentliches Charakterstück rasch, leicht, beschwingt: eben ein «Capriccio». Assonanzen an Bergs Violinkonzert ver-daut es so überlegen wie das Auftrumpfen eines verderbten Walzertaktes. Die

schnurrenden Klarinetten und die quiet-schenden Saxophone evozieren komische Assoziationen, während der eröffnende Paukenwirbel und das beschließende Schlagzeug-Sforzato es vollends als Apotheose des traditionellen Virtuosenstücks erscheinen lassen. Wenn einmal von Synthese gesprochen werden darf, dann hier: der Pole verbindet — wenn auch als Collage — darin nicht nur die eigenen Erfahrungen, sondern auch die der Avantgarde des letzten Jahrzehntes. Verständlich, wenn Wanda Wilkomirska sich als Paganini des 20. Jahrhunderts auswies: das Stück scheint ihr nach Maß geschrieben worden zu sein, während das Symphonie-orchester des Südwestfunks unter Ernest Bour sich auf ihrer Höhe behauptete. — *Ivo Malecs* «Oral» stützt sich auf André Bretons «Nadja». Es wird aber nicht zu einer Musikalisierung aufgepuscht, denn es verwendet aus dem Text nur Worte, Sätze, Fragmente. So bleibt denn Pierre Rousseau nicht nur Récitant, sondern vor allem Mime, Agierender, Protestierender. Naheliegend, wenn er dazu keinen Frack trägt: er tritt in White Jeans aus dem Publikum hervor und eröffnet mit einem Gongschlag seine Aktionen, wobei er Holzstäbchen schlägt, an Ort tritt, Rumba-birnen schüttelt, auf den Boden stampt und sich trotzdem starhaft ins Scheinwerferlicht stellt. Es ist eine Komposition eher fürs Auge als fürs Ohr. Trotzdem scheut sich die Musik nicht vor elementaren Tonsymbolismen und Wortillustrationen, wie denn auch ein Dur-Akkord sinniger- und unsinnigerweise dieses Mimo-Drame beschließt.

Am Rande — gewissermaßen hors concours — figurierte ein Ereignis, das vermutlich die gezieltesten Eindrücke hinterließ: es war das *Filmporträt über Igor Stravinsky*, das *Richard Leacock* und *Rolf Liebermann* im Auftrag des NDR Hamburg produziert haben und das auch schon ausgestrahlt worden ist. Also: bisherige Eindrücke konnten sich bestätigen oder modifizieren. Dieser Streifen zeigt den 85jährigen Komponisten zu Hause, an der Arbeit, beim Dirigieren, im Freundeskreis, auf

Proben. Trotzdem ist es nicht bloß eine Hommage an den Grand Old Man geworden. Denn seine Gesprächspartner wie Rolf Liebermann, Pierre Boulez, Robert Craft beschränken sich nicht nur auf Höflichkeiten, sondern lassen auch Grenzen und Spannungen im Oeuvre dieses Proteus unter den Musikern des 20. Jahrhunderts hervortreten. Durch Erinnerungen und Optisches werden frühere Epochen anvisiert und lassen einzelne Stationen dieser Komponistenkarriere aufleuchten. Dabei ist mit Intelligenz und Artistik ein mehr als einstündiges Künstlerporträt entstanden, das den Fachmann fesselt und dem Laien

trotzdem verständlich werden mag. Jedenfalls wird es ein Wegweiser für künftige Musikerfilme sein.

Donaueschingen hat sich in seiner Vielfalt und Widersprüchlichkeit wieder einmal als lebenskräftig erwiesen. Es verdient tatsächlich als eines der wenigen stets wieder «Festival» genannt zu werden. So bleibt es nach wie vor Zentrum der musikalischen Ereignisse — und zwar der *Neuen* Musik, die sich aber in der Reaktion bei einem jungen Publikum stets deutlicher als *die* Musik erweisen wird.

Rolf Urs Ringger