Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 4

Rubrik: 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: 11.07.2025

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

UMSCHAU

AUFTAKT ZU DEN JUNIFESTWOCHEN

Büchners «Leonce und Lena» im Schauspielhaus — «Der lebende Leichnam» als Gastspiel des Wachtangow-Theaters Moskau

Das Publikum versagt sich dem Stück, mit dem das *Schauspielhaus* die Junifestwochen eröffnet hat; man spürt Befremden selbst noch in den einzelnen Lachern. Der Beifall für *Georg Büchners* Lustspiel «*Leonce und Lena*» ist eher verhalten, höflich und vor allem den Schauspielern zugedacht. Nun ist dieses eigenartige Werk gewiss nicht dafür geschaffen, die Menge zu begeistern. Dass es so selten auf dem Spielplan erscheint, hat seine Gründe, und eben darum ist der Entschluss zu loben, es wenigstens einmal zu den Festwochen herauszubringen. Aber die Inszenierung von *Rolf Henniger* macht nicht etwa den Versuch, bei dieser Gelegenheit Brücken zu schlagen. Soll man sie darum tadeln? Soll man ihren Puritanismus loben? Die Sprödigkeit des Textes wird nicht überspielt, und die kahle, ausgeräumte Welt, in der es Menschen gibt, «die unglücklich sind, unheilbar, bloss weil sie *sind*», lässt Henniger schon durch den Bühnenbildner *Toni Businger* herstellen. Eine graue Kugelfläche dient als Schauplatz, ein grauer Rundhorizont grenzt ihn ein. Vergilbte, verstaubte Erinnerungen an das, was diese Welt einst wohnlich gemacht hat, senken sich von Bild zu Bild vom Schnürboden herunter und betonen die Kahlheit des Raumes mehr, als dass sie sie aufheben.

Man hat den Einfall beanstandet, die Schauspieler einen Abend lang auf einer flachen Kugel balancieren zu lassen. Das sei zu aufdringlich in der Symbolik und zudem nicht ungefährlich. Hat vielleicht St. Exupérys «Kleiner Prinz» von ferne dieser Inszenierungsidee zu Gevatter gestanden, als lichte Gegenfigur von einem andern Stern? Mich stören die angedeutete Erdkugel und ihre Symbolik weniger als die strahlenförmig vom Kugelrand zum Rundhorizont führenden schrägen Brücklein, die in eine Art Tapetentüren münden. Auftritte sind grundsätzlich nur durch diese Türen möglich, ebenso die Abgänge. Hier droht oft unfreiwillige Komik. Nicht Entfaltung und Gelöstheit des Spiels, sondern Verkrampfung und gekünstelte Symmetrie stellen sich ein, Folgen einer überanstrengten Konstruktion. Die Idee hat etwas Bestechendes, kein Zweifel; die Ausführung scheitert an ihrem eigenen Perfektionismus.

Für Büchners Prinzen, «so alt unter seinen blonden Locken», gibt es keinen andern Stern, von dem er träumen und auf den er sich zurückziehen könnte. Für ihn gibt es nur die Unerträglichkeit und Unveränderbarkeit der Gegenwart, denen man mit Melancholie, Verzweiflung oder — wie Valerio — mit grosser Wurstigkeit und anders nicht antworten kann. Nur die Liebe, fremd und ohne feste Wohnstatt auf dieser Erde, hat die Kraft der Verwandlung. Leonce, der ohne Hoffnung ist, begegnet Lena. Ihre Liebe ist eine Insel im gähnenden Nichts. Die Melodie dieser Romanze aus Resignation, Bitterkeit und Poesie ist zerbrechlich, und Hennigers Inszenierung verliert sie gerade dann, wenn sie am reinsten klingen müsste, in den Szenen des Liebespaars. Die Folge ist, dass die groteske Komik des Zeremoniells bei Hofe oder die kurze Szene, in der Schulmeister und Volk befehlsgemäss Spalier stehen — ein Detail, in dem Büchners ganze Genialität erkennbar ist —, weit stärker und tragfähiger sind als das Märchen, wie sich Leonce und Lena auf der Flucht treffen. Fehlte der Mut, den Schimmer des Glücks, der in hoffnungsloser

Kälte und Leere aufleuchtet, für eine Weile ebenso leuchten zu lassen wie das kalte Licht der spöttischen Vernunft?

Ein Paar, das sich sehen lassen darf, Andrea Jonasson und Peter Brogle, spielen die Rollen der Prinzessin und des Prinzen. Anmut und Schönheit, Schmelz der Jugend und eine hohe Kultur des Sprechens vereinigen sich und erwerben sich Sympathie. Dennoch ist der Grund für unsere leise Enttäuschung bei der Wiederbegegnung mit «Leonce und Lena» wohl auch in dieser Besetzung zu suchen. Brogle ist nicht «alt unter seinen blonden Locken», er hat zu sehr «den Frühling auf den Wangen», aber zu wenig «den Winter im Herzen». Und Andrea Jonasson deklamiert, wo sie *sein* müsste. Nichts freilich ist unternommen worden, ihr die schwierige Aufgabe zu erleichtern, in einer grauen, feindlichen Welt des Nichts aufzublühen. «Ich brauche Tau und Nachtluft, wie die Blumen», sagt sie einmal. Der knappe Quadratmeter Rasenteppich, den ihr Regisseur und Bühnenbildner am Rand der grauen Kugelfläche bewilligt haben, reicht nicht aus.

Eine hervorstechende Interpretation bietet Kurt Beck als Valerio: witzig, prägnant, mit unglaublicher Sicherheit im Ton, wird er zum grossen Anwalt des Dichters. Von seinem ersten Auftritt bis zum Schlusswort ist die Büchnersche Spielart der «lustigen Person» gegenwärtig. Willy Birgels König Peter, Matthias Habichs Schulmeister und die Gouvernante der Angelica Arndts seien hier wenigstens lobend erwähnt.

Hin und wieder erscheint «Leonce und Lena» in einer Schüleraufführung. Man bedenkt diesen Umstand fast mit Entsetzen, da man der Klippen gewahr wird, die Rolf Hennigers textgetreue Inszenierung trotz respektabler Besetzung nicht durchaus heil passiert hat. Dass es dennoch nicht völlig unmöglich ist, dieses Werk auf dem gehobenen Laientheater zu spielen, sollte vielleicht zu denken geben. Eine Prise Spontaneität, ja Naivität wäre dem Unternehmen sehr zu wünschen gewesen. Eine Prise — nicht mehr!

*

Der Festwochenspielplan des Schauspielhauses Zürich, der seit vielen Jahren Gastspiele ausländischer Schauspieltruppen vermittelt, gibt uns die Möglichkeit, auch hierzulande weniger bekannte Ensembles in Inszenierungen kennen zu lernen, die entweder besonders charakteristisch oder besonders gut gelungen sind. Der Beitrag des *Staatlichen Akademischen Theaters Wachtangow* aus Moskau, das erstmals im Rahmen der Junifestwochen in Zürich auftrat, setzt mich in Verlegenheit. Ist er — für diese Bühne oder für das sowjetische Theater — charakteristisch? Gut gelungen nämlich ist er nicht. Ich will zugeben, dass Tolstois Schauspiel «*Der lebende Leichnam*» nicht gerade geeignet scheint, den gegenwärtigen Stand der Inszenierungskunst zu dokumentieren. Aber was der Regisseur und Intendant *Ruben Simonow* und sein Bühnenbildner *Milij Winogradow* mit dem Ensemble des Wachtangow-Theaters in Zürich (und anderen europäischen Städten) vorführten, ist muffige, provinzielle Traditionspflege. Natürlich verfügt die Bühne über hervorragende Darsteller. Es ist gar keine Frage, dass alle, die in dieser Inszenierung beschäftigt sind, ihr Metier von Grund auf kennen und beherrschen. Hervorragende, einprägsame Charaktere, disziplinierte, ausstrahlungsstarke Schauspieler wie der Darsteller der Fedja, Nicolai Gritzenko, oder die rassige Mascha der Ludmilla Maksakowa hinterlassen einen tiefen Eindruck. Aber dieser Eindruck ist mitbestimmt durch ein grosses Bedauern über die Art und Weise, wie diese Talente und Fähigkeiten antiquierten Theaterprinzipien dienen müssen.

Jewgeni Wachtangow, nach dem sich das Staatliche Akademische Theater in Moskau benennt, war einer der grossen Revolutionäre des russischen Theaters. Er ging dabei von der Überzeugung aus, dass der Künstler Red und Antwort stehen müsse, und darum sollen seine grossen Inszenierungen — legendär wurde vor allem seine letzte, Gozzis «Prinzessin Turandot» — den lebendigen, packenden Geist der Auseinandersetzung mit Zeit und Leben ausgestrahlt haben. Ich kann nicht

glauben, dass diese künstlerische Grundhaltung ausgerechnet in Russland verschwunden sei; aber das Gastspiel des Wachtangow-Theaters in Zürich könnte der Vermutung Nahrung geben, in Moskau sei die Theatergeschichte vor Jahrzehnten stehen geblieben. In der Führung und Gestik der Schauspieler pflegt Regisseur Simonow einen pathetischen Naturalismus, und sein Bühnenbildner stattet den Bühnenraum mit Möbeln, Draperien und Farbzusammenstellungen aus, die eine differenziertere Gestaltung vollkommen vermissen lassen.

Zugegeben, das sind Urteile, die vom Optischen ausgehen und den Stil der Inszenierung vor allem im Mimischen und Gestischen zu erfassen suchen. Man hat — wie schon anlässlich des unvergleichlichen tschechischen Gastspiels im Vorjahr mit Tschechows «Drei Schwestern» — die Sprachschranke zu durchbrechen versucht, indem man durch Kopfhörer für jeden Zuschauer kurze Zusammenfassungen der Dialoge durchgab. Nicht wenige Besucher des Gastspiels schienen übrigens der russischen Sprache mächtig zu sein, und falls sie durch Heimweh und Erinnerung an das Russland von einst gebunden sind, so mochten sie wohl auf ihre Rechnung kommen; denn Simonows Inszenierung spielt die Folklore breit aus und zerdehnt die Szenen in der Zigeunerkaschemme zu einem Chorkonzert mit Tanzeinlagen. Das sprengt zwar den Bau des Dramas, aber es erlaubt auch ein Schwelgen in Wohlklang und Stimmung. Insofern deckt sich diese Konzession an eine Spielart des Volkstümlichen mit dem Spiel der Moskauer Schauspieler; auch diese spielen gewissermassen «auf volkstümliche Weise» Theater, mit Gefühl, mit Seufzern und Schmachten, mit echten Tränen und erst noch ohne jede Reserve gegen dergleichen emphatische Ausdruckselemente. Das alles wirkt opernhaft, antiquiert, lebens- und gegenwartsfremd. Zudem gibt es da zum Beispiel die aufdringlich ausgespielte Charge des Gerichtsschreibers beim Untersuchungsrichter, die sich ein renommiertes Theater, auch wenn es einen unreflektierten, naiven und traditionellen Stil pflegt, in dieser banalen Klischeehaftigkeit einfach nicht leisten dürfte.

Tolstois Drama von dem Mann, der seine Frau verlässt, der in Nichtstun und Alkoholismus verkommt und — um seiner Gattin den Schritt in ein neues Eheglück freizulegen — auf den Ausweg kommt, seinen Selbstmord vorzutäuschen, ist in seiner Thematik weder besonders aktuell noch für gesellschaftskritische Interpretationen geeignet. Es ist ein Werk, dessen grosse Wirkung auf dem Theater von der differenzierten Menschendarstellung ausgeht. Die Theatralik, die sich nicht bei allen Mitgliedern der Moskauer Truppe gleich stark oder gleich störend auswirkte, bei einigen aber — wie etwa bei Ludmilla Zelikowskaja, der Darstellerin der Lisa — ein dominierender Zug der Aufführung war, legt zwischen das romanhafte, ohnehin etwas unwahrscheinliche Geschehen auf der Bühne und seine Zuschauer im Parkett eine Distanz, die schwerlich noch zu überbrücken ist. Die Verklärungsszene, die Fedjas trauriges Schicksal im Korridor des Gerichtsgebäudes ganz am Schluss des Dramas zu einem lebenden Bild von unglaublicher Kitschromantik «aufschönt», ist da nur ein letzter und bezeichnender Regiestreich Simonows.

Der Abend zeigte einen Ausschnitt aus dem Schaffen einer der beliebtesten Bühnen der Sowjetunion. Vielleicht ist die Begegnung nur gerade mit einer Inszenierung des «Lebenden Leichnams» nicht aufschlussreich genug; aber dass hier lebendiges, in Fühlung mit der Gegenwart und dem heutigen Leben stehendes Theater geboten werde, kann ich nicht finden. Die Inszenierung ist ein Schaustück aus dem Museum für Theatergeschichte. Neusten Berichten zufolge entspricht sie damit freilich sehr genau den Vorstellungen offizieller sowjetischer Kulturpolitik, und das dürfte auch der Grund sein, warum sie auf Tournee gehen durfte.

Lorenzo

DAS 69. SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST IN ZÜRICH

Das diesjährige Schweizerische Tonkünstlerfest war nach vier Jahren turnusgemäss wieder ein «grosses Fest». Damit konnte das Spektrum der von der jährlich wechselnden Jury ausgewählten Werke breit gehalten werden. Die dreizehn aufgeführten Kompositionen boten einen abwechslungsreichen Überblick über verschiedene Generationen, Tendenzen, Stile und Absichten der kreativen Schweizer Musiker aus dem letzten Jahrfünft.

Aber dabei musste sich zugleich verstärkt der Charakter der Schweizerischen Tonkünstlerfeste offenbaren: sie tragen die Züge einer Leistungsschau. Deshalb stehen die einzelnen Kompositionen wie Ausstellungsstücke vereinzelt nebeneinander, so dass die verschiedenen Konzerte kein Gepräge erhalten können, wie das von den Abonnements- und Festkonzerten im Musikbetrieb sonst gefordert werden darf und muss. Verständlich, wenn dabei jeweils auch die interpretatorischen Leistungen an Aufmerksamkeit zurückstehen, obwohl gerade bei diesen Tonkünstlerfesten darauf geachtet wird, jüngere, noch wenig bekannte, aber hoffnungversprechende Talente diesem fast ausschliesslich aus Fachmusikern, Kritikern und Rundfunkleuten bestehenden Auditorium vorzustellen.

Doch: Wer vieles bringt, wird manchem etwas bieten — was hier wohl auch umgekehrt verstanden werden dürfte: manchem eine Möglichkeit zu neuen Kontakten und Verbindungen bieten. Darum wird man es denn auch stets wieder in Kauf nehmen, wenn diesen Veranstaltungen der Festival-Glanz abgeht und die einzelnen Konzerte — wie dieses Jahr die drei Orchesterkonzerte in der Zürcher Tonhalle — einem wie Aufzählungen bei einer Bestandesaufnahme erscheinen.

Der Überblick wurde hymnisch eröffnet mit *André-François Marescottis* «Hymnes pour orchestre». Aus impressionistischem Klanggeflimmer erwachsend, spannen sich diese drei Orchestersätze zu Melodiebögen und Klangballungen von hedonistisch-berauschender Grandiosität. Dramatisch-Eruptives steht neben Lyrisch-Verhaltenem. Charaktertypen wie Marche, Scherzando, Capricieux beleben die trotz halbstündiger Spieldauer kurzweilige Oberflächenstruktur, wie denn Tonsymbolisches — laut Programmheft — wie Mystère, Lumière, Ame dieses brillant-gekonnte Feuerwerk als Abglanz vergangener Programm-Musik erscheinen lassen. Muss ihm dadurch eine persönliche Prägung versagt bleiben, so besticht es doch durch die Verarbeitung der Orchestralerrungenschaften von Debussy über Berg bis mindestens zu Honegger.

Jacques Wildbergers «Mouvements pour orchestre» vom Jahre 1964 strukturieren verschiedene Typen des Zeitverlaufs. Dabei entstanden vier kontrastierende Sätze, die durch die hörbar-fassliche unterschiedene Textur zu eigentlichen Charakterstücken gerinnen: das erste mit scharfen Tempowechseln, das zweite als «Temps duré» statisch, das dritte mit durchgehendem Tempo, das vierte als «Temps vécu» rubato. Ein Zug zum Leicht-Gelösten verbindet die Sätze, wobei das knallige Schluss-Sforzato zweifellos als ironisches Glanzlicht dieser Spielstücke verstanden werden soll. Charles Dutoit jedenfalls kostete mit dem sicher instruierten Tonhalle-Orchester die Finessen und Capricen dieser metiersicheren Partitur spürbar vergnügt aus.

Mit *Roger Vuataz'* werkzahlhohem «Concerto pour piano et orchestre», op. 112, wurde die Entwicklung ohrenfällig zurückgedreht. In der romantischen Tradition verankert, verbindet es Dreiteiligkeit, Orchesterpanzer und Solistenvirtuosität. Anmassend in Anspruch und Gebärde, will es zugleich episch, dramatisch und lyrisch sein. Das ist zu viel vor allem dann, wenn das Klangmaterial so eklektisch-unbesonnen zusammengekleistert wird, dass die Anleihen von Liszt über Grieg und Debussy bis zu Strawinsky mühelos herausgehört werden können. Jean Derbès,

der bewidmete Solist, ertrank nicht in der Masslosigkeit der heterogenen Stilschichten und erspielte bei technischer Sicherheit wenigstens sich selber einen Höflichkeitserfolg.

Bei *Franz Tischhausers* «Punctus contra Punctum» schien das geprüfte Publikum plötzlich wie von einem Alp erlöst. Hier werden vier Lessing-Fabeln mit Tenor, Bass und kleinem Orchester als Fantasien in Klangbukolik getaucht, dabei aber zugleich ironisiert, durchleuchtet, zerlegt: eigentlich mit Musik interpretiert. Banale Kadenzen, liebliche Flötentriller, schnippische Pizzicati werden zu Bedeutungsträgern und beginnen damit zu sprechen. Die poliert-schöne Klangoberfläche, die sich an Tonalitätsspannungen und Kadenzmetrik hält, erfreut zwar durchweg den Zuhörer, verrät sich aber zugleich als doppeldeutiger Schein. Zweifellos ist seit Erik Satie kaum heiter-abgründigere Musik geschrieben worden.

Arthur Furers «Fantasie für Klavier und Orchester» verlässt sich trotz hörbaren intervallischen Bauprinzipien auf tonale Spannungsbezüge und erreicht damit in seinem dreiteilig-symmetrischen Opus eine Mischung aus Brillanz und Schwung, die entfernt an Straussens «Burleske» aus den achtziger Jahren erinnern mag. Im übrigen sind die Anklänge aber doch etwas neueren Datums: Hindemithsche Imitationstechnik und die Gesten aus der deutschen Schulmusikbewegung verbinden sich mit unbestreitbarer Metierkunde und sicherem Formgefühl zu einer Pièce, deren erster Nachteil eben darin liegt, dass solche Produkte in den letzten dreissig Jahren geradezu serienmässig hergestellt worden sind. Urs Peter Schneider erspielte dieser Uraufführung einen freundlichen Applaus.

Robert Suter setzt in seiner «Fantasia für Klarinette, Harfe und 16 Solostreicher» in fünf Sätzen die Klangtimbres und Formgestalten kontrastierend gegeneinander und erreicht gleichwohl stilistische Einheitlichkeit. Dabei führen die Strukturen von der flüchtig-zarten Klangauffaserung bis zur eruptiv-durchgluteten Polyphonisierung im Melischen, wobei sogar die mehrfachen Glissandi der Harfe und die repetierten Oktavpizzicati der Streicher eine funktionelle Aufgabe erfüllen. Zweifellos war diese subtil durchgearbeitete Partitur nicht nur das avancierteste, sondern zugleich auch das phantasievoll-interessanteste Werk dieses Konzertes des Zürcher Kammerorchesters unter Edmond de Stoutz. Als Solisten vermochten Hans Rudolf Stalder und Ursula Holliger ihre heiklen Texturen sogar mit Brillanz zu erfüllen.

Ernst Widmers «Concerto da camera für Violine und Streichorchester» ist im Zeitraum von beinahe zwei Jahrzehnten in drei Etappen entstanden. Trotzdem ist dieses fünfteilig-symmetrische Streicher-in-Streicherstück von erschreckender stilistischer Einheitlichkeit: es ist Bartók aus erster Hand in so penetrantem Mass, dass es aus den Abfällen von dessen Erstem Violinkonzert aus dem Jahr 1907 gemacht sein könnte. Ulrich Lehmann bemühte sich mit übermenschlicher Einfühlungsgabe und stupender Bogentechnik um diese Stilkopie.

Zu seinem 70. Geburtstag hat sich *Paul Müller-Zürich* eine «Sonata für Streichorchester» geschrieben. Auch dieses Stück überzeugt — wie fast alles, was dieser Komponist in den letzten dreissig Jahren an ähnlichen Partituren produziert hat — durch Lauterkeit, Klarheit und Sicherheit. Metierfragen brauchen hier nicht diskutiert zu werden — nur: es bleibt eben stets beim Metier stecken. Stilanleihen, die sich früher beim Neobarock absicherten, sind hier nun bei der Romantik fixiert. So erinnert das zweite Thema des ersten «Allegro deciso»-Satzes an Schoecks «Sommernacht»-Pastorale, das abschliessende «Allegro vivace» berührt sich hautnah mit Edward Elgars Streicher-Fantasie — und die an und für sich überaus stimmungsstarke Strukturverdünnung zur Einstimmigkeit in der «Canzona» gemahnt an ähnliche Verfahren in Mahlers Neunter. Nur eben: inzwischen sind sechzig Jahre verstrichen, so dass der rettende C-Dur-Akkord beim besten Willen nicht mehr das Mass aller

Dinge in musicis abzugeben vermag. Es ist Musik, die, gerade weil sie in sich stimmt, überhaupt nicht mehr stimmt.

Das abschliessende Symphoniekonzert mit dem Radio-Orchester Beromünster unter Erich Schmid wurde feierlich eröffnet mit *Hermann Hallers* «Sinfonie» vom Jahr 1965. In fünf in Stimmung, Tempo und Struktur kontrastierenden Sätzen sollen Eindrücke von der Bildwelt Max Gublers in Tonmaterial übertragen werden. Obwohl die Vorlage subjektiv-beschränkt bleiben muss, weil der Komponist sich nicht auf einzelne Bilder festlegen will, sondern die malerische Welt widerzuspiegeln beabsichtigt, wird das Komponierte auch ohne Programm verständlich. Leitmotive, Formbezüge, Klangentsprechungen sind so eingesetzt, dass sie für sich verstanden werden wie die deutlichen Stilanleihen von Hindemith bis Martin. Es möchte beinahe als Paradigma verstanden werden: wer heutzutage noch Symphonien schreibt, kann offensichtlich nur nach rückwärts schauen.

Rudolf Kelterborn bewies in seinen «Miroirs» für Bläser, Klavier, Harfe, Schlagzeug und Kontrabässe wachsende Strukturauflösung und Klangverfeinerung. Formale, vertikale und lineare Spiegelungen werden in impressionistisches Farbenspiel subtil übersetzt, so dass der zehnminütige Spannungsbogen von Anfang bis Ende dynamisch erfüllt ist. Dabei entsteht Musik, die neue Formierungen einbezieht, ohne dabei auf traditionelle Topoi verzichten zu müssen wie das Saxophonmelos, die Paukenostinati, der Klarinettentriller.

Mit *Giuseppe Giorgio Englerts* «Fragment pour orchestre» vom Jahr 1964 wurde beim ganzen Tonkünstlerfest die avancierteste Position vorgeführt. Trotzdem stiess diesmal das aleatorisch-offene Formprinzip kaum über ein amorph-kontrastloses Geräuschspiel hinaus. Wie immer bei solchen Stücken, lässt sich bei einmaligem Anhören nicht entscheiden, was auf Konto des Komponisten und was auf das der Interpreten zu setzen ist. Ein Anstrich von Happening entstand dadurch, dass der Kapellmeister — zweifellos nach Vorschrift der Partitur — dieses Tongemisch aus Geigenfloskeln und Bläserrufen nach acht Minuten sicht- und hörbar mit dem Stab abklopfte. Das Publikum entledigte sich einer aus Schock und Moquerie gemischten Stimmung mit einem verzeihend-erheiterten Schmunzeln.

Jürg Wyttenbach setzt in seiner siebenteiligen Kantate «De' Metalli» nach Leonardo da Vincis umrührend-aktuellen «Profezie» die verschiedenen Artikulationsmöglichkeiten von Gesang und Sprache textinterpretierend ein. Syllabik, Bel canto, Melismatik, Sprechgesang werden im tiefdüsteren Instrumentarium sinnstiftend gespiegelt. Stauungen, Aufschwünge, Verkrampfungen, Verflüchtigungen werden dabei zu Bildhaftigkeit von introverser Dramatik getrieben. Beklemmend ist das Verstummen von Flöte und Bariton beim abschliessenden «Per costui infiniti animali perdan la vita». Kein Wunder, wenn dieser Berner Musiker nächstens mit einer Oper von sich reden liesse. Kurt Widmer steigerte diese beklemmende Musik zu schneidender Sprachhaftigkeit.

Klaus Hubers «Cuius legibus rotantur poli» ist der zweite Hauptteil seines Augustin-Oratoriums. Es besticht — wie schon bei früheren Aufführungen — stets wieder durch Dichte und Breite seiner Ausdruckscharaktere, welche einerseits auf oratorische Traditionen zurückgreifen und andrerseits zukünftige Musikentwicklungen anzubahnen scheinen, vor allem aber eine Klangwelt von eigenster Prägung evozieren. Strukturbezüge in Klein- und Grossformierung decken sich mit der spiegelartig zusammengestellten Textvorlage, brauchen aber gehörsmässig nicht unmittelbar fixiert zu werden, weil sie übergreifend aufgehen im Tonspektrum, das vom spröd-zarten Sphärenklang bis zum elementar-hymnischen Ausbruch von geradezu Brucknerscher Sprachgewalt reicht. Der Zürcher Radio-Chor sowie Elisabeth Speiser und Etienne Bettens weihten sich werkgetreu ihrer Aufgabe. Der Publikumsbeifall liess die Komposition zum Höhepunkt des Festes werden.

Wie man sieht: an Abwechslung und

Kontrasten hat es diesmal nicht gefehlt. Trotzdem bliebe allzu leicht, hinterher zu meckern: dieses Werk hätte nicht aufgeführt werden dürfen, dafür wäre jene Partitur aufs Programm zu setzen gewesen. Doch allen Leuten recht getan, dürfte gerade bei einem Schweizerischen Tonkünstlerfest so gut wie unmöglich sein. Stets noch bleibt die Bereitschaft von Musikern zu bewundern, welche sich immer wieder zu Juroren wählen lassen und sich in dieser Rolle den Ansprüchen einer demokratischen Kulturpolitik aussetzen, was dann meistens meint, nach allen Seiten ausgleichend zu wirken, oftmals ungeachtet des Ranges der Werke oder des Anspruchs des Tages.

Gleichwohl wäre zu diesem Fest grundsätzlich zu bedenken, wieso das Durchschnittsalter der aufgeführten Komponisten auch diesmal zwischen 50 und 60 lag und wieso auch diesmal die jungen Romands aus dem Umkreis des Genfer «Studio de musique contemporaine» überhaupt fehlten. Fragen, die zu beantworten den nächsten Jahren aufgetragen sein sollte. Doch bis zum nächsten «grossen Fest» dürften wieder vier Jahre verstreichen. Das 70. Schweizerische Tonkünstlerfest findet im nächsten Jahr in Martigny statt und ist jetzt schon auf Mini-Ausdehnung festgelegt. Grund genug zur Befürchtung, dass sich von vornherein hier kaum Entscheidendes wird zutragen können.

Rolf Urs Ringger

PABLO PICASSO — DAS GRAPHISCHE WERK

Anmerkungen zu einer Ausstellung im Zürcher Kunsthaus

Es gibt wohl keinen zweiten Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, in dessen Gesamtwerk das graphische Schaffen so unbezweifelbar einen der monumentalen Äusserung ebenbürtigen Rang einnimmt wie bei Pablo Picasso — sofern wir absehen von jenen Begabungen, die sich von vornherein fast ausschliesslich mit den Mitteln der Graphik ausgedrückt haben. Es gibt auch keinen anderen Künstler, der in ähnlich ungebrochener Potenz seit den Jahren des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts bis in unsere unmittelbare Gegenwart schöpferisch tätig gewesen ist: 1899 entstand «El Zurdo», die erste Radierung des Achtzehnjährigen; heute umfasst das druckgraphische Lebenswerk des Siebenundachtzigjährigen einen Katalog von rund 1400 Nummern.

Es mag zunächst scheinen, eine solche Zahl liege noch durchaus im Bereich unseres Vorstellungsvermögens; doch der erste Eindruck des Ausstellungsbesuchers im Zürcher Kunsthaus, wo bis zum 28. Juli das graphische Werk Picassos präsentiert wird, ist ein Gefühl der Hilflosigkeit angesichts einer scheinbar überbordenden Fülle. Sie ist derart überwältigend, dass das Museum auf den üblichen Ausstellungskatalog verzichten musste: Die Blätter sind — in der Reihenfolge ihrer Entstehung zu einem Rundgang gehängt — an der Wand einzeln beschriftet, und der Betrachter kann eine «Wegleitung» für die Schau erwerben, eine stattliche Broschüre, die in ausgezeichneter tabellarischer Darstellung die chronologische Abfolge in der Entwicklung von Picassos Druckgraphik festhält und sie verknüpft mit der Entfaltung des malerischen und plastischen Oeuvres sowie mit den biographischen Gegebenheiten — eine Publikation, die über den unmittelbaren Anlass hinaus ihren Wert behalten wird als handliches Nachschlagewerk zur ersten Orientierung in der Welt eines immer noch und immer

wieder beunruhigenden künstlerischen Phänomens.

Denn es ist ja nicht die grosse Zahl der ausgestellten Blätter allein, die jenen Eindruck von überbordender Fülle suggeriert. Es ist ebensosehr die Vielfalt und Wandelbarkeit der aus sieben Jahrzehnten stammenden Aussagen, die dennoch alle auf bestürzende Weise den unmittelbaren Ausdruck einer einmaligen und unverwechselbaren schöpferischen Vitalität tragen. Diese Vitalität ist das mächtige Zentrum, in dem alle scheinbaren und wirklichen Widersprüche sich aufheben: mediterrane Harmonie und iberische Schroffheit, lateinische Urbanität und barbarischer Eigensinn, aufklärerische Clarté und archaischer Stiermythos, das Erbe von Ingres und das Erbe der Höhlenmaler von Fuencaliente.

Dazu tritt die Vielgestalt der Mittel, deren sich Picasso allein schon als Graphiker bedient. Es gibt kaum eine herkömmliche oder in unserer Zeit neu gefundene Technik, die er nicht mindestens einmal erprobt hätte; und verworfen hat er bezeichnenderweise jene Materialien, deren Widerstand auch bei vollendeter Beherrschung des Handwerklichen nur ein geduldig-zähes Fortschreiten des Schaffensprozesses ermöglicht hätte. Den willigen und schnell fügsamen Werkstoff aber handhabte er jedesmal nach wenigen Versuchen mit virtuoser Sicherheit und entdeckte oft sogar neue, bisher nicht genutzte Möglichkeiten der Verwandlung, die ihm innewohnen.

«Verwandlung» — das scheint mir eines der Schlüsselwörter für den Zugang zur Bildwelt Picassos. Dabei denke ich zunächst weniger an die Formensprache, welche die Gestalten der sichtbaren Erscheinung das eine Mal in gefühlvoll-spröder Zartheit, ein anderes Mal in geometrische Elemente facettiert, dann wieder in klassizistischer Idealität oder in brutal-expressiver Verzerrung interpretiert. Das sind Phasen der Entwicklung, die im Wechsel durchmessen werden — wenn auch die Zürcher Ausstellung wieder deutlich macht, dass zu verschiedenen Malen in diesem Leben zwei oder gar drei Ausprägungen verschiedener Formsprache in Reihen jahrelang nebeneinander herlaufen (und ausserdem die Zeugnisse der Graphik sich nicht unbedingt ins Bild der «Epochen» fügen, das die Kritik am gemalten Oeuvre erarbeitet hat). Deutlicher aber wird die Funktion der «Verwandlung» angesichts der Motive. Ihre Zahl ist zwar bei näherem Zusehen nicht unüberblickbar; in der Überschau kristallisieren sich gewisse «Leitmotive» heraus (zum Beispiel «Künstler und Modell»), die je einen beträchtlichen Ausschnitt des Werks über lange Zeit hin zur zusammengehörigen Gruppe schliessen. Doch gerade vor solchen Gruppen, in denen derselbe motivische Grundgedanke dutzendfach immer wieder neu aufgegriffen und verwirklicht wird, erlebt man am sinnfälligsten den Imaginationsreichtum des Künstlers, dem sich eine einfache Konstellation in Dutzende von Kompositionen verwandeln kann. Noch intensiver spürt man die Verwandlung, wenn die gleiche Komposition (wie zum Beispiel die Lithographie «Françoise» von 1945) auf elf verschiedenen Steinen variiert wird. Oder es ist sogar möglich, dass die sukzessive Verwandlung einer einzigen Platte mit bis zu 33 Zustandsdrucken festgehalten ist (die Radierung «Flûtiste et dormeuse» von 1933): darin wird in unmittelbarer Anschauung jener sublimierte Spieltrieb im Schaffensimpetus des Künstlers fassbar, den Clouzot in seinem Film «Le mystère Picasso» (1955) so faszinierend dokumentiert hat.

Ausfluss dieses selben Spieltriebs ist es auch, wenn der Künstler das Werk eines alten Meisters gleichsam als «objet trouvé» (im Sinne der Surrealisten) behandelt und es einer Verwandlung unterwirft. Zugleich aber ist es ein Zeugnis für den «Dialog mit der Vergangenheit», den Picasso — im Bewusstsein der Öffentlichkeit gestempelt als Revolutionär — in seinem Lebenswerk führt. Der Vorgang der Paraphrasen nach Cranach, Delacroix oder Manet ist in der Geschichte der Druckgraphik ohne Beispiel (Manets Velazquez-Radierungen bleiben vergleichsweise deutende Kopien). Doch auf andere Weise noch äussert sich dieser

Dialog mit der Tradition: mit den Illustrationen zu Illos «Tauromaquia» tritt Picasso selbstbewusst in Konkurrenz zu Goya — nicht zufällig hat er die Aquatintatechnik gewählt, in der auch Goya schon seine Blätterfolge gestaltet hat.

Es ist das Wort «Revolutionär» gefallen. Im Falle von Picasso bezieht es sich nicht nur auf seine kunstgeschichtliche Position, sondern auch auf sein weltanschauliches Engagement. Dazu bietet die Zürcher Schau eine Überraschung. Herkömmlicherweise ist die Druckgraphik das beliebteste Vehikel des bildkünstlerischen Bekenntnisses, Manifestes oder Pamphlets. Doch bei Picasso, der immerhin mit Monumentalgemälden wie «Guernica» oder später «Massacre en Corée» spektakulär Stellung bezogen hat, findet sich im graphischen Oeuvre mit Ausnahme der Folge «Sueño y Mentira de Franco» von 1937 nichts, was scharf ausgesprochenen, vordergründigen Bezug auf die politische und gesellschaftliche Aktualität hätte. Die etwas literarisch anmutende Anklage der melancholischen frühen Blätter («Le repas frugal», 1904) und die schmerzhafte Deformation der «figures torturées» aus den Jahren des Zweiten Weltkriegs scheinen mir ausserdem die einzigen Spuren zu sein für ein eher hintergründiges Eindringen des Zeiterlebnisses ins graphische Werk.

Und dennoch kann keinen Augenblick die Vermutung aufkommen, die Welt, die Picasso in seinen Blättern vor uns hingestellt hat, sei ein esoterisches Reservat des l'art pour l'art. Gerade die Gegenüberstellung der Lebensdaten des Künstlers mit den Phasen seines Schaffens, die in der «Wegleitung» vorgenommen wird, macht dem Ausstellungsbesucher bewusst, was er zunächst empfunden hat: Wie sehr jedes Werk Picassos — in der Wahl des Motivs, in der Entscheidung für ein technisches Mittel, in seiner Durchformung — zentral im Leben dieses Mannes wurzelt: eines vitalen, eines intensiv lebenden Mannes. Deshalb finden wir als seine Zeitgenossen — unabhängig davon, welcher Generation wir angehören — uns in seinen Werken wieder; wir bestätigen ihre Verbindlichkeit noch, wenn wir uns gegen sie auflehnen. Die Zürcher Ausstellung des graphischen Oeuvres, die bei aller Fülle gerade noch im Bereich des Überschaubaren bleibt, gibt uns eine einmalige Gelegenheit, gleichsam den «ganzen» Picasso kennenzulernen und uns ihm zu stellen.

Klaus Speich

Das Schaffen von Kunst, erleichtert wie es auf viele Weisen scheint, ist daher im Kern unzweifelhaft erschwert, die Schwelle für das einzelne Kunstwerk liegt höher und steigt noch täglich, könnte ausser Sicht geraten. Wir selber haben uns diese Aufgabe gestellt, an der wir nur wachsen oder gänzlich versagen können. Die Kunst wird das «Trotzdem» sein, das mit uns an Kraft der Spannungsintensität wächst — oder gar nicht.

aus: Hilde Domin, Wozu Lyrik heute?
Dichtung und Leser in der gesteuerten
Gesellschaft, R. Piper Verlag, München 1968