

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1985)
Heft: 5

Rubrik: Notes = Noten

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: 18.04.2025

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

Mathis (Marie) und das bayrische Staatsorchester unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch — ob es denn irgendeinen Grund gab, dieses Werk zu komponieren. Ob es nötig war, die moderne, weil absurde Sicht des Todes von Ionesco umzudeuten und ein weiteres Mal die traurige Geschichte vom Tod zu zelebrieren, wo einer sich zuerst mit Mühe vom Leben trennt, schliesslich aber im Tod die Schwelle zu einer neuen Welt sieht. Offenbar muss jede Generation von Neuem dem Tod den Trost eines Neuanfangs abgewinnen.

Roman Brotbeck

Notes Noten

Pièces de compositeurs suisses

Jean Balissat: «*Statterostrob*» pour piano (1983) Edition Guilys Fribourg

Francesco Hoch: *Ostinato variabile I per clarinetto basso solo* (1981) Edizioni Suvini Zerboni, Milano

Max E. Keller: *Friedenslied eines Oboisten* (1983) «*Dornenbahn*» für Violoncello solo (1983) Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

Hans Ulrich Lehmann: «*Mirlitonrades*» für Flöte solo (1983) Musikverlag Hans Gerig, Köln

Heinz Marti: «*Ombra*» für Violoncello solo (oder Violine/ Viola) (1979) Edition Hug 11323

Janos Tamas: «*Im Verborgenen*» Sieben Stücke für Gitarre (1983) Edition Hug 11328

Le principal point commun de ces différentes pièces récemment publiées réside dans le fait qu'elles sont toutes écrites pour un seul instrument. Par ailleurs, en effet, tout (ou presque tout) les distingue les unes des autres et leur variété kaléidoscopique atteste à l'évidence de l'éclatement en idiolectes de la langue musicale contemporaine.

Une première distinction peut s'opérer (sans parler encore de différences stylistiques) au niveau de l'idée que les compositeurs se font de la nature de la musique, suivant que celle-ci ne se réfère qu'à elle-même ou au contraire renvoie à un univers extramusical. Deux titres seulement mentionnent explicitement une technique objective d'écriture (l'*Ostinato variabile* de Hoch) et de jeu (les *Mirlitonrades* de Lehmann exploitent diverses sonorités de flûte jusqu'à la limite de bruit et évoquent l'instrument à la mode en France aux 17^e et 18^e siècles: composé d'un tube creux fermé d'une membrane à chaque extrémité et percé d'une ouverture latérale, il donne à la voix de l'exécutant une couleur nasillarde), alors que tous les autres se rapportent à une réalité subjective plus ou moins énigmatique (si *Im Verborgenen* «signifie» vraisemblablement l'intimité

de ces sept pièces pour guitare, que dira-t-on par contre d'*Ombra* et, plus encore, de *Dornenbahn*?): faut-il voir dans cette prédominance le signe tangible de ce renouveau néo-romantique dont on parle souvent aujourd'hui? Cela paraît en tout cas évident chez Tamas, qui multiplie les indications expressives (*agitato*, *disperato*, *wild*, *drängend*, *misterioso*...) D'autre part, deux pièces ont un «programme». Littéraire: *Statterostrob* (statique qui tourne) de Balissat est une «projection musicale» de l'«obsession d'une âme enfermée dans un corps comme la vapeur dans une chaudière» telle qu'elle hante Katheline la folle assistant au supplice de Claes, le père de Till dans le roman de Charles de Coster: c'est elle qui détermine la forme de la pièce, composée de courts motifs inlassablement répétés, dans une présentation instrumentale très impressionniste. Le propos du *Friedenslied eines Oboisten* de Keller est, pour sa part, politique: un texte du hautboïste Burkhard Glaetzner inspiré de la polémique liée à l'installation des fusées Pershing II en Allemagne fédérale, est interpolé mot après mot tout au long de la pièce. Le poème est habité par un mélange de peur et d'espoir et par la sensation d'impuissance de l'individu face au diktat de la société, au point que le mot-clé FRIEDE ne peut plus être que balbutié, épelé lettre après lettre: la musique s'efforcera à son tour d'illustrer cette quête dialectique de l'unité paisible à travers l'emploi de deux séries de base, la prédilection pour deux intervalles auxquels est associée une signification symbolique (la quarte ascendante «optimiste et combative» et la seconde mineure descendante «douloureuse»), la tension entre temps pulsé et temps non pulsé et les contrastes formels. Tout cela est-il vraiment audible? Ce «programme» atteste en tout cas de la vigueur de l'idée de théâtre musical à l'intérieur d'une pièce qui pose à l'exécutant de redoutables et très «holligériens» problèmes techniques.

Mais c'est bien entendu le langage musical qui différencie le plus ces diverses pièces. Keller est le seul à employer la série dans son *Friedenslied* — d'une manière symbolique: jamais elle n'apparaît de façon «complète et authentique», mais au contraire toujours «brisée, déformée», en conformité avec l'angoisse qui sourd du texte. D'autre part, on retrouve la même progression lente, pleine de réticences et de repentirs à partir de la note de départ, dans le contexte totalement différent de *Dornenbahn*: Keller paraît bien être le «prisonnier du silence» du poème de Glaetzner, tant il semble que sa musique lutte âprement pour étendre peu à peu son espace sonore. Lehmann procède d'une façon similaire dans ses *Mirlitonrades*, où les micro-intervalles s'éloignent lentement du *la* initial, en épisodes entrecoupés de changements de registres aux brusques appoggiatures. On peut y opposer les mélodies au parfum hongrois, largement déclamées et franchement tonales de Tamas (dans les deuxième, cinquième et septième pièces notamment), ou la

savante simplicité des progressions tonales de Marti, qui n'utilise par ailleurs aucune des possibilités inhabituelles du jeu des cordes.

Les conceptions rythmiques ne sont pas moins contrastées. Les compositeurs les plus traditionnels à cet égard sont Marti (dont la pièce est entièrement écrite à 3/4) et Tamas, dont le langage subjectif privilégie le parlando-rubato de la musique folklorique hongroise (par exemple dans sa deuxième pièce, «improvisando»). Balissat maintient lui aussi quelques indications de tempo, qui n'articulent cependant le temps musical que d'une façon fort lâche et qui surtout, confinées à de brefs fragments répétitifs, ne remettent pas en cause le statisme impliqué par le «programme». C'est à nouveau Keller qui se révèle le plus audacieux en opposant, ainsi qu'on l'a vu, temps pulsé et temps non pulsé dans son *Friedenslied* et en bâtissant entièrement son *Dornenbahn* sur les proportions de la Section d'Or, fixées par la série de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...): il s'agit «d'une composition purement rythmique, les timbres, hauteurs et tempi servant à articuler une structure temporelle». Etude rythmique, cette pièce ne paraît pas devoir, en dépit de la richesse de son langage instrumental, dépasser le cadre expérimental.

L'*Ostinato variabile* de Hoch constitue un cas à part: il est formé d'une séquence mélodique inlassablement répétée et appliquée à une série de quatorze formules rythmiques, reprises seize fois en tout. On reconnaît ici le vieux couple color-talea de l'ars nova française, tel qu'il avait déjà été remis à l'honneur par Messiaen dans le premier mouvement de son *Quatuor pour la fin du Temps*. Hoch écrira par la suite trois autres ostinati basés sur le même procédé, pour clarinette basse et piano, deux guitares et violon et piano (1982). Un tel procédé (tout comme d'ailleurs l'emploi de la Section d'Or chez Keller) pose évidemment le problème de l'antinomie entre la liberté et la discipline du compositeur. Hoch se réserve un droit d'intervention dans son matériau préfabriqué en interpolant à l'intérieur de chaque talea un fragment... qui n'est autre qu'une expansion de chacune des quatorze formules rythmiques, à commencer par la dernière: la liberté n'est donc qu'apparente. Ce problème crucial est abordé par Anton Ehrenzweig dans son livre sur *L'ordre caché de l'art* (Paris 1974): pour lui, l'évolution artistique est faite de ruptures de la continuité de surface pour exploiter des niveaux de cohésion plus cachés; lorsque ces relations cachées deviennent des techniques de surface, leur fécondité meurt (cité par Roy Howat dans son beau livre sur *Debussy in proportion*, Cambridge University Press, 1983). Sans vouloir prendre position à ce propos, force nous est de constater le dilemme périlleux auquel chaque compositeur d'aujourd'hui est confronté et, revenant à notre point de départ, d'en trouver une concrétisation flagrante dans ces quelques partitions.

Philippe Dinkel

Musik aus der DDR

Reiner Bredemeyer: *DiAs (+ -)* für Oboe und Trompete (1973) EP 10354

Paul-Heinz Dittrich: *Kammermusik VI «Klangtexte»* für Oboe, Englischhorn, Posaune, Klavier, Schlagwerk, Viola, Violoncello und Kontrabass (1980) EP 5615

Friedrich Goldmann: *Inclinatio temporum, Musik für Orchester* (1981) EP 10317

Georg Katzer: *Sound-House, nach einer Vision von Francis Bacon, für grosses Orchester, drei Instrumentalgruppen und Tonband* (1979) EP 5584

Siegfried Köhler: *Konzert für Violine und Orchester op. 64* (1979–1981) EP 10326

Ernst Hermann Meyer: *Kontraste, Konflikte, für grosses Orchester* (1977) EP 5592

Karl Ottomar Treibmann: *Capriccio 71, für Orchester* (1971) EP 5666

Lothar Voigtländer: *Memento, Musik für Orchester, Hommage à D. Schostakowitsch* (1975) EP 5529

Johannes Wallmann: *moderabel, für vier Instrumentalisten* (1978) EP 5554a

Ruth Zechlin: *Musik für Orchester* (1980) EP 10327

Alle Partituren bei C.F. Peters, Frankfurt

Die hier angezeigten Partituren vermitteln interessante Einblicke in das Schaffen von Komponisten aus der DDR auf den Gebieten der Orchester- und Kammermusik aus den siebziger Jahren. Dieses Jahrzehnt ist für die musikalische Entwicklung dort von entscheidender Bedeutung gewesen, brachte es doch den Durchbruch zu einer wirklich «neuen» Musik, die zugleich bislang unerhörte landes-eigene Töne anschluss und internationale Vergleiche nicht mehr zu scheuen hatte. Ein beträchtlicher Freiraum des Experimentierens begünstigte die individuelle Profilierung und führte zu spannungsreicher Vielfalt der stilistischen Konzepte, ästhetischen Gehalte und sozialen Funktionen. Doch gibt es trotz aller Differenzierungen so etwas wie eine verbindliche Physiognomie dieser für die DDR spezifischen, kompositorischen Moderne; sie gründet einerseits in der selektiven Aneignung avancierter Techniken, schliesslich im Bewahren des Sprachcharakters von Musik, einer so aufgeschlossenen wie verschlüsselnden Rhetorik, die sich (oder etwas) mitteilen will und sich als Medium klanglicher Kommunikation versteht.

Ein solcher Konsens hat natürlich ästhetische Auseinandersetzungen und scharfe Diskussionen gerade während der siebziger Jahre keineswegs ausgeschlossen, aber er hat auch verhindert, dass allzu krasse Brüche oder Generationskonflikte das Bild der DDR-Musikgeschichte bestimmen. Nichts ist dafür so charakteristisch wie das flexible Verhalten der älteren Komponisten, die ihren Stil dem «Zug der Zeiten» stets vorsichtig anzupassen wussten, und keiner lieferte dafür so exemplarische Belege wie der heute 80jährige Ernst Hermann Meyer. Mit seinen jüngeren Orchesterwerken, zumal dem viersätzigen

Stück «Kontraste – Konflikte», bekennt auch er sich zu einer sehr subjektiven, keineswegs leicht eingängigen Klangsprache. Das ist gewiss im historischen Sinne weder neue noch sonderlich bedeutsame Musik, aber Meyer amalgamiert mit solidem Handwerk seine stilistischen Quellen (vor allem Bartók, Hindemith, Schostakowitsch) und schafft sich eine eigene Expressivität voller «Bedenklichkeiten», mahnender Reflexionen und Appelle. Auch Siegfried Köhler (1927–1984) komponierte mit der Intention, traditionelle und avancierte Mittel miteinander zu versöhnen, aber da ihm jegliche inspirative Kraft fehlte, geriet, was er wollte, zu einem substanzarmen Eklektizismus. Gerade das dreisätzige Violinkonzert op. 64, gedacht als paradigmatisches Werk einer solchen Synthese, zerbricht am unvermittelten Vielerlei vom alten deutschen Liedzitat über die klassizistische Virtuosen-Gestik bis zu allerlei «modernistischen» Vorzeige-Effekten. Dagegen offenbaren Ruth Zechlin durchaus auch effektvolle Stücke, wie die 10minütige «Musik für Orchester», eine viel grössere poetische Geschlossenheit, viel mehr Sensibilität für aparte Stimmungen und delikate Valeurs, vor allem aber jenes solide Handwerk der Leipziger Schule, das sie mit späteren Adaptionen aus der Stilistik etwa Lutoslawskis, Bernd Alois Zimmermanns und Hans Werner Henzes organisch zu verschmelzen verstand.

Es ist jedoch ganz natürlich, dass im sinfonischen Bereich die konventionellen Gestaltungsweisen weit schwerer zu überwinden sind als beispielsweise auf dem Gebiet der Kammermusik. Hier begegnen auch in der DDR die eingreifendsten kompositorischen Umwälzungen, die wohl originellsten Leistungen und kühnsten Vorstösse ins experimentelle Neuland. Zu den Pionieren einer Kammermusik, die nicht «Laboratoriumsprodukt» nach Eislers Befürchtung sein, sondern mit reizstarken Angeboten in die Öffentlichkeit gehen will, gehört vor allem Reiner Bredemeyer mit seinem weitgespannten Oeuvre. Ausgehend von Webern und Eisler, inspiriert von Saties und Cages Ideen, schreibt er meist kurze, kettenartig verknüpfte Stücke voller Witz, kratzbürstiger Querköpfigkeit und skurriler Logik. Das 1973 entstandene Duett «DiAs (+ -)» für Oboe und Trompete (anlässlich einer Ausstellungseröffnung) ist dafür ein gutes Beispiel. Der Titel verweist auf Anlass, Struktur und kompositorisches Verfahren zugleich. Insbesondere bezeichnet er die beiden Grundsätze dieses Stücks, Verdoppelung und Auseinandergehen, Übereinstimmung und Divergenzen der Stimmen sowie die Entfaltung des Klangmaterials um den zentralen Ton «A» und seine Oktavierungen. Nicht minder produktiv, wenn auch mit ästhetisch gegenläufiger Tendenz, wurde Paul-Heinz Dittrich, der hauptsächlich mit einer Serie von Ensemble-Kammermusiken den feinnervigen, höchst subtilen und outrierten Klang, die hermetische Form und

die Aura einer Poesie ohne Worte kultiviert. Seine Kammermusik VI mit dem Titel «Klangtexte» (für die acht Instrumentalisten der Leipziger «Gruppe neue Musik Hanns Eisler») kehrt dieses Konzept gleichsam programmatisch nach aussen, ist sie doch angeregt durch die intensive Beschäftigung mit den «Sprachblättern» von Carlfriedrich Claus – jener visuellen Graphik, der sie als klingendes Sprechen verwandt werden möchte. Derartige Ambitionen liegen dem jüngeren Johannes Wallmann (geb. 1952) völlig fern. Er fühlt sich einem Ideal streng durchkonstruierter, objektiv stimmiger Musik verpflichtet, die nach seriellen Mustern Boulezscher Provenienz ein wenig kühl und distanziert, aber auch auf distinguierte Art schön klingt. Das Quartettstück «moderabel» für variable Besetzung ist das respektable Zeugnis einer grossen Begabung, der es gelingen möge, die Fesseln allzu rigider Technik zugunsten freierer Phantasie zu lockern.

Wie in der Kammermusik liegen auch in der Orchestermusik die interessantesten Ergebnisse ausserhalb der Normen traditioneller Besetzungen und Gattungen. So mager etwa die Resultate im Bereich der eigentlichen Sinfonie ausfielen, so reich gegliedert zeigt sich das Spektrum der kleineren, freieren Formen, als Konzertstück, Orchesterkonzert oder Charakterstück mit «Programm» beispielsweise. Dafür können – im Sinne des Ausdruckskontrastes – das derb-fröhliche «Capriccio 71» von dem Leipziger Karl Ottomar Treibmann (geb. 1936) und das pathetisch-expressive «Memento» von dem Berliner Lothar Voigtländer zeugen. Künstlerisch ungleich gewichtiger dagegen sind die zahlreichen Orchestermusiken Georg Katzers. Sein «Sound-House» entstand 1979 für den Konzertsaal der neubauten Karl-Marx-Städter Stadthalle. Dieser Auftrag legte es nahe, alle technischen und räumlichen Möglichkeiten konstruktiv auszunutzen. Daher umfasst das Instrumentarium neben dem grossen Sinfonieorchester mit Orgel drei getrennt postierte Kammergruppen und ein Tonband, das über möglichst viele, im Saal verteilte Lautsprecher zugespielt wird. Das Konzentieren im Raum, das Wechsel-, Gegen- und Zusammenspiel deutlich unterschiedener Klangzustände und Strukturtypen – es gibt harmonisch, rhythmisch, melisch, koloristisch oder linear betonte – bildet eine Grossform in fünf Abschnitten, bei der sich Prinzipien kontrastierender Reihung und sinfonisch entwickelnder Variation, flächiges Spiel und dramatische Expressivität verbinden. Aber die internen Beziehungen erfahren auch eine externe Begründung: Katzer zitiert über Tonband eine «Vision» des grossen englischen Philosophen und Staatsmannes Francis Bacon aus dessen Gesellschaftsutopie «Das neue Atlantis». Darin ist von «Klanghäusern» die Rede, in denen unerhörte Musik erzeugt, erforscht, ausgesendet wird, von Phänomenen also, die erst unsere Zeit ansatzweise realisiert.

Mit Entsprechungen und Widersprüchen zwischen den Zeiten und Zeitaltern hat schliesslich auch ein Orchesterstück zu tun, das zum Besten gehört, was in jüngster Zeit überhaupt in der DDR komponiert wurde. Auch für dieses umfängliche Werk, «*Inclinatio temporum*» von *Friedrich Goldmann*, war ein äusserer Anlass gegeben: der 425. Jahrestag der Gründung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden. Die Feierlichkeiten fasste Goldmann jedoch nicht als berauschendes Ereignis, sondern als Rauschen von Geschichte auf; nicht als bewegenden Moment, sondern als Beweglichkeit zwischen Zeiten; weniger in hochgemuten, verwirrten Gefühlen dumpfen Respekts, sondern als «analysierende» Darstellung und symbolische Entsprechung zu jener vielschichtigen Ordnung und historischen Polyphonie der geistigen Arbeit, die den lebendigen Organismus einer solchen Institution charakterisieren. Insbesondere interessierte ihn «die Nichtübereinstimmung von chronologischem Takt und Ereignisdichte, die Unmöglichkeit der Wiederholung identischer Ereignisse oder Zustände und — so scheint es jedenfalls — die stetige Beschleunigung der gesellschaftlichen Prozesse» (Goldmann). Das Orchesterstück thematisiert also ein gleichsam objektives Problem nicht nur der Musik als einer bewusst konzipierten Zeit-Kunst: dass im Widerspruch zu abstrakt messbaren Tempokontrasten klanglich erfüllte Zeit in fließenden, auch dazu gegenläufigen Geschwindigkeiten konkret erlebt werden kann und wie in einem solchen widerspruchsvoll organisierten Prozess von beschleunigter und gebremster Real-Bewegung das musikalische Elementarmaterial durch Entwicklung (als Aufbau und Zerfall von Ordnungen) beständig veränderlich bzw. verändert beständig bleibt. Das Stück arbeitet sich gleichsam historisch nach vorn, indem es aus dem entfernten Rauschen des Beginns zu immer plastischeren, individualisierteren Gestalten in immer vitaler, erleichternder Bewegung schubweise vorandrängt. Aber beim Erreichen von Gegenwart stockt und zersplittert der Klang im dreinschlagenden Geräusch. Ein kurzer, gleichsam «visionärer» Epilog verweist auf den Anfang zaghaft zurück. Gerade mit diesem Schluss scheint die Frage gestellt, ob das, was geworden, aus uns gemacht worden ist, nicht immer auch gefährdet sei, und wie das noch Werdende in die Fährnisse der Zeit sich einbringen lasse. Ein klanglich intensiveres, ein sowohl sensitiveres wie härteres Stück hat Goldmann bislang nicht geschrieben und wenn nicht alles täuscht, wird es eines der haltbarsten und aktuellsten bleiben, die das siebziger Jahrzehnt als Musik aus der DDR — und als DDR-Musik — hervorgebracht hat.

Frank Schneider

Disques Schallplatten

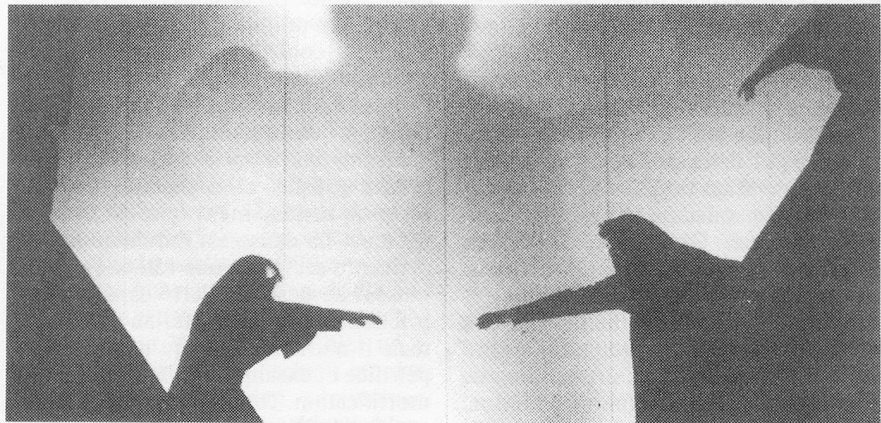
Einsam im Gebirg

*Wolfgang Rihm: «Jakob Lenz», Kammeroper frei nach Georg Büchners «Lenz», Libretto von Michael Fröhling
Richard Salter (Lenz), William Dooley (Oberlin), Ernst-August Steinhoff (Kaufmann); Stimmen und ein Instrumentalen-semble der Deutschen Oper Berlin, Arturo Tamayo, Leitung
Deutsche Harmonia Mundi / EMI
16 9522 3 (2 LP)*

Obwohl Wolfgang Rihm das grosse Orchester liebt und mit ihm umzugehen weiss — seine 3. *Symphonie*, die *Abgesangsszenen* oder die Ballettmusik *Tutuguri* zeigen es —, scheint seine besondere Stärke gerade in dem hochsensiblen Gespür für die Kunst des kleinsten Übergangs — hierin Alban Berg vergleichbar — zu liegen, und seine Kammeroper *Jakob Lenz* ist eines der bisher vollkommensten Beispiele für die Arbeit mit Farbnuancen, nervösen Stimmungsandeutungen, der leise pochenden Intensität. Ganze elf Instrumente reichen ihm dafür aus, die Innen-

über ein Dutzend Mal inszeniert, ist bei aller flirrenden Nervosität, bei aller weitgespannten Ausdruckspalette zwischen Liebhaftem und dem kreatürlichen Schrei kein Stück für experimentelle Nachtstudios, sondern tief bewegendes Bild eines persönlichen Schicksals, welches paradigmatischen Charakter offenbart: das Individuum, das sich selbst verwirklichen möchte, aber von seiner Umwelt gerade durch die wohlmeinende Hilfe daran gehindert wird und dem Wahnsinn verfällt.

Die drei Akteure, der Gedankenchor, ja selbst die Musiker, die man auf der Bühne oder mindestens sichtbar postieren kann, geben genug für eine spannungsvolle Handlung auch im Schauspielerschen, Szenischen her. Und dennoch hat die jetzt vorliegende Schallplattenausgabe ihren besonderen Reiz: *Jakob Lenz* ist so etwas wie eine Hör-Oper, zu der sich jeder sein eigenes Szenario im Kopf entwerfen kann. Das liegt einmal an der immer wieder verblüffenden, ja schockierenden Bildkräftigkeit der Musik, die nur andeutet und selten ausbricht. Der «Wurf» dieser Musik, ihre unmittelbar einsichtige Formulierung, der «Biss» des wirklichen Komponisten lassen alle markt gängigen und von interessierter reaktionärer Seite immer wieder aufgewärmten Klischees vom Sieg der «neuen Einfachheit» über die «Avantgarde» schnell verstummen. Rihm ist Avantgarde, indem er durch



welten des schizophrenen Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz nach aussen zu kehren, Realität und Phantastik, banales oder frömmelndes Zweckdenken und den herausgeschrienen Anspruch des Künstlers in knappen und dabei berstend dichten 75 Minuten auf die Bühne zu bringen. Bezeichnend auch die Farbzusammensetzung dieses Ensembles: Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott, Trompete und Posaune, dazu kleines Schlagzeug (ein Spieler) und drei Violoncelli sowie ein Cembalo; an einigen Stellen ein Chor aus sechs Solostimmen oder ein Kinderchor, die madrigalesk oder im Choralsatz Lenz' Seelenzustand klanglich zurückspiegeln, gleichsam halluzinieren; und schliesslich die drei Rollen des Lenz (Bariton), des Pfarrers Oberlin (Bass) und des Literaten Kaufmann (Tenor).

Jakob Lenz, 1979 in Hamburg uraufgeführt (schon damals überragend in der Titelrolle Richard Salter), inzwischen

seine Musik voranstösst, zum Nachdenken zwingt, des «Einfachen» in Klang, Sprache und Gedanken sich gerade entschlägt: das scheinbar einfache Leben Oberlins und des geckenhaften Poeten entlarvt sich als der eigentliche Wahnsinn.

Zum anderen aber wird diese Hör-Oper ermöglicht durch eine fabelhafte und sehr präsente Aufnahmetechnik, die jedes Wort verstehen lässt, jede stimmliche Nuance bis hin zum Flüstern und zum Sprechchor plastisch realisiert; nur gelegentlich mag der Hall des Bühnenraumes die Solisten allzusehr herausheben. Diese sind in ihrem stimmlichen Timbre klar konturiert und verwirklichen ihre Rollencharakteristik vorbildlich. Arturo Tamayo am Dirigentenpult lässt die Musik ausklingen, lässt ihr Zeit, entwickelt die Details organisch, achtet stets auf Balance. Eine beeindruckende Produktion der Neuen Musik!

Hartmut Lück