

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1986)

Heft: 10

Rubrik: Discussion = Diskussion

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: 06.02.2025

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

Discussion Diskussion

Der Zwang zur Negativität

Wie links soll der Schweizerische Tonkünstlerverein werden?

Bevor ich Jürg Stenzl meinen ironisch gebrochenen Dank ausspreche für seine Selbstdarstellung politisch linken Denkens und Urteilens in der Mai-Nummer 1986 der «Dissonanz» (der Artikel über Jean Balissat könnte «zum 1. Mai» erschienen sein), muss ich meine eigene Gebrochenheit über die ständig fallende Berücksichtigung von neuer Musik im Schweizer Musikleben ausdrücken. Innere und äussere, vor allem wirtschaftliche Gegebenheiten wirken in einer höchst bedenklichen Situation zusammen, in der Rudolf Kelterborns Artikel «Musik und Intellekt» in der Zeitschrift «Musica» 1986 Nr. 1 einen bedenkenswerten Aufruf bildet. Was Stenzl schildert als «la position marginale de l'artiste dans une société dont les valeurs principales sont économiques et commerciales», ist unverkennbar, nur stimmt es nicht, dass es, vom alten Griechenland abgesehen, je Staaten im modernen Sinn gegeben hat, in denen das prinzipiell anders war. Der Materialismus der heutigen «sozialistischen» Staaten des Ostens trägt andere Züge als der westliche, teilweise auch offenere, nur erlaubt uns das Schicksal von Musikern, von Schostakowitsch bis zu den deutsch-deutschen Exilanten, nicht, diese gesellschaftlichen Zustände als den begabten Musikern gegenüber besonders glücklich vorzustellen.

Aber bleiben wir jetzt im eigenen, heute von linker Seite so sehr geschmähten Land. Die linken Beobachter können nicht wahrhaben, dass es einem Musiker, zumal einem Komponisten, in der Schweiz mit ihren demokratisch gewählten Behörden und ihrem wirtschaftlichen Wohlstand gut gehen kann. Dass auch die Schweiz ein sehr unvollkommenes Staatsgebilde ist, sei gerne zugegeben. Auch wird der Rückgang von Aktualität im jetzigen Musikleben alarmierend. In Zürich 1923 geboren, hatte ich zwischen etwa 1937 und 1955 noch die Möglichkeit, in Zürich, Basel und Winterthur (Werner Reinhart!), mit gelegentlichen Reisen an weitere Orte, mit den wichtigsten Komponisten der Gegenwart gut bekannt zu werden. Das alte Zürcher Kammerorchester unter Alexander Schaichet, die IGNM-Gruppe «Pro Musica», das von Paul Sacher geleitete Collegium musicum Zürich und andere Gruppierungen und Einzelkünstler vermittelten die in- und ausländische Musik in manchmal behelfsmässigen, manchmal tadellosen Wiedergaben. Gewiss verhielt man sich dodekaphonen Werken gegenüber zögernder als gegenüber Bartók, Strawinsky und ihnen nahestehender

Musik, aber bis zur Entstehung der Darmstädter Ferienkurse in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit hatte man von der ganzen neueren Produktion von Schönberg, Berg und Webern, natürlich auch durch Radioübertragungen, einen guten Begriff bekommen können. In den Jahren, da Hans Rosbaud und Erich Schmid Chefdirigenten der Zürcher Tonhalle-Gesellschaft waren, waren sich die hauptsächlich konzertgebenden Gesellschaften in den Schweizer Städten ihrer Verpflichtung der Gegenwart gegenüber noch bewusst. Am Stadttheater war die Uraufführung von Alban Bergs Oper «Lulu» (1937) ein Höhepunkt, ein anderer die szenische Erstaufführung von Schönbergs «Moses und Aron» (1957). Es stimmt also nicht, was Max Nyffeler im Vorspann zu seinem Artikel «Den Rändern entlang» in der Zeitschrift «Musica» 1986 Nr. 2 schreibt, dass die musikalische Öffnung zur Gegenwart erst mit der «allgemeinen Aufbruchstimmung der sechziger Jahre» erfolgte. Das mag nicht als Geschichtsfälschung beabsichtigt sein, es ist aber, trotz des lieben Kommentars des Schriftleiters Clemens Kühn dieser Zeitschrift, eine willkürliche Verfälschung tatsächlicher Verhältnisse.

«Rückständigkeit» der Schweiz

Offenbar gibt es für links engagierte Musikschriftsteller nicht nur verpflichtende, sondern als Schemata auch bereits bereitliegende Darstellweisen, um die Schweiz als ständig einer Idylle zustrebendes, hoffnungslos in die «föderalistische Struktur» und «daraus resultierende kleinräumige Unübersichtlichkeit» zerfallenes rückständiges Land erscheinen zu lassen, dem höchstens durch die (politischen) Bewegungen der sechziger Jahre etwas aufzuhelfen war. Warum dieses Bild in der Bundesrepublik auf so gute Aufnahme stösst, ist leicht einzusehen: es entspricht Lieblingsvorstellungen und es beseitigt das Trauma der Angst, durch tatsächlich katastrophale politische Entwicklungen zwischen 1933 und 1945 den Anschluss an die wichtigsten Entwicklungen der Musik verpasst zu haben. Für einen Schweizer aber, dem mehr an sachlicher künstlerischer Wahrheit als an Liebedienerei einem noch so werten Nachbarn gegenüber liegt, sollte es in der Entstellung von Tatsachen Hemmschwellen geben: das Bild von der rückständigen Schweiz ist für die Zeit bis zu den sechziger Jahren nur in Details wahr, in der Gesamtheit entschieden falsch. Hingegen droht *jetzt*, beim gegenwärtigen Verhalten der konzertgebenden Gesellschaften, einschliesslich des Radios, die Schweiz rückständig zu werden.

Aber Jürg Stenzl, der auch an jenem Heft von «Musica» über die «Szene Schweiz» mitgearbeitet hat, liefert ja nun in seinem Artikel «Une affaire (jadis) classée — à propos de «Statterostrob» de Jean Balissat» eine recht genaue Gebrauchsanweisung für solche eingesichtigen Essays. Da dieser Artikel in «Dissonanz» vom Mai 1986 auf ge-

wisse Weisen auch den Schweizerischen Tonkünstlerverein impliziert, dessen diesjähriges Tonkünstlerfest ausgerechnet in Freiburg, ausgerechnet mit einem Werk von Jean Balissat und ausgerechnet mit «Landwehren» stattfand, mag dieser Verein, an sich eine Vereinigung von Berufsleuten, ein Interesse daran haben, wie bei links engagierten Musikschriftstellern die Technik der Auslassung gehandhabt wird. Die «Szene Schweiz» ist so angelegt, dass das in der E-Musik künstlerisch Wichtige, sofern es nicht linkem Denken entspricht, unter den Tisch fällt. Von den Thematiken der Schweizer Tonkünstlerfeste der letzten Jahre wird keine einzige genannt — nicht nur, weil sie inhaltlich linkspolitischen Vorstellungen nicht dienen, sondern auch weil ihre Existenz darauf aufmerksam gemacht hätte, dass der STV als *gesamtschweizerisches Gremium* leben und wirken kann. Stenzl ist so aufrichtig, um im geschichtlichen Teil seines Artikels «Aber abseits wer ist's?» (Musica 1986 Nr. 2) darauf hinzuweisen, dass 1923 «eine Gruppe welscher Komponisten ostentativ forderte, der Schweizerische Tonkünstlerverein, die nationale Dachorganisation der Komponisten und Interpreten, sei in zwei voneinander völlig unabhängige Sektionen aufzuteilen», und er interpretiert den damaligen Konflikt richtigerweise als Generationenkonflikt. Stenzl muss also andere Gründe haben, um am Ende seines Balissat-Artikels zu verschweigen, dass das (damals kommende) Tonkünstlerfest ein Werk von Balissat für die Landwehr einschloss.

Die «Szene Schweiz» unterlässt auch jeden andern wichtigen Hinweis auf die vorhandenen gesamtschweizerischen Zusammenhänge. Wie sollen die Leser der bundesdeutschen Musikzeitschrift einen Begriff davon bekommen, wie im allgemeinen das schwierige, aber immerhin funktionierende Verhältnis zwischen den Deutschschweizern und den sprachlichen Minderheiten klappert? Das Prinzip der Negativität dem Staat gegenüber verbietet jeden konkreten Hinweis. Es verlangt auch, dass der Künstler so viel wie möglich als ungeschütztes, verkanntes und hilfloses Individuum erscheine — und dort, wo sich ein begabtes Individuum *anders* hilft, als es die linke Ideologie wünscht, trifft ihn der Bannstrahl. So werden die Schweizer Künstler langsam, aber unerbitlich auf einen Gehorsam den linkspolitischen Idealen hin erzogen (falls sie sich nicht mit angemessenen Mitteln zur Wehr setzen).

Wie haarscharf Auslassungen manchmal an der Wahrheit vorbeigehen, zeigt Max Nyffeler in «Den Rändern entlang», wenn er als «Einstiegschancen» für junge Komponisten ausser der «Pro Musica» das «Städtische Musikpodium» (Zürich) nennen muss. Ein Autor im Dienste der Tatsacheninformation würde dem nichtsahnenden Leser erklären, was dieses «Podium» ist und müsste dabei zur Sprache bringen, dass diese Institution seit Jahrzehnten *gesamtschweizerisch* tätig ist und ebenso

lang als höchst gewinnbringendes Podium zur Vorstellung von Musik aus allen Landesteilen dient. Diese Wahrheit aber würde Nyfflers These von der «kleinräumigen Unübersichtlichkeit» widersprechen, also unterdrückt er sie. Wenn er ein gedrucktes Auskunftsmittel wie das 1983 im Amadeus-Verlag erschienene Nachschlagebuch «Schweizer Komponisten unserer Zeit» nennen muss, meldet er, es sei «auch nur selektiv angelegt» – welches Lexikon auf der Erde ist das nicht? Und bereits Fritz Mugglers im Auftrag der «Pro Helvetia» 1982 erschienene Schrift «Zum Musikleben in der Schweiz» wird nicht genannt; sie würde ja auch wieder ein Bewusstsein der *ganzen* Schweiz verraten. (Auch wird, auffallenderweise im Jahr 1986, die Paul-Sacher-Stiftung, die sofort Zusammenhänge stiften würde, ganz umgangen; es wird, gegenüber dem ganz unvergleichlichen Sacherschen Unterstützungswerk, von privaten Förderern «zum Beispiel Paul Sacher in Basel» gesprochen.)

In allen drei Aufsätzen, Stenzls und Nyfflers in «Musica», und Stenzls in «Dissonanz», werden Informationen genau dann unzuverlässig, ja falsch, wenn das beabsichtigte *Negativbild der Schweiz* durch richtige Auskunft in Frage gestellt würde (diese Virtuosität der Auslassung und Umgehung ist teilweise bewusst, teilweise aber auch das Resultat von interessanten Fehlleistungen). So schreibt Stenzl in «Szene Schweiz» von den «beiden zweisprachigen Kantonen» (Freiburg und Wallis) und vergisst dabei den Kanton Bern in seiner neuen Gestalt. Die Nennung des Kantons Bern würde gleich zwei für linkes Denken unerwünschte Auskünfte bringen. Erstens den Vorgang der Loslösung des Kantons Jura, der gezeigt hat, dass die Schweiz als flexibles Staatsgebilde zu einer vernünftigen und auf Volksabstimmungen beruhenden Lösung einer potentiell mit Gewalt geladenen Konfliktsituation fähig ist. Zweitens hätte diese Situation, da auch der neue Kanton Bern eine «berntreue» sprachliche Minderheit einschliesst, darauf hingewiesen, dass Stenzls Reduktion des «Gemeinsamen» der Romandie «auf das vereinende Minderheitenbewusstsein gegenüber den statistisch und erst recht ökonomisch völlig dominierenden Deutschschweizern» unhaltbar ist. Dass auch ein Zürcher, nicht einmal ein Berner, die falsche Aufzählung der zweisprachigen Kantone bemerkt, könnte als Hinweis darauf dienen, dass die Romandie nicht «hinten, weit in der Türkei» liegt. Natürlich hätte Stenzl bei grösserer Aufmerksamkeit seinen Fehler selber bemerkt, aber Diskreditierungen der Schweiz sind bei ihm, wie man in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» verfolgen kann, eine solche Sache der Routine geworden, dass er sich da nicht mehr anstrengen muss. Im gleichen Geist hat ein Schweizer Komponist kürzlich in einem Donaueschinger Programmheft angemerkt, dass im 19. Jahrhundert in der Schweiz alle Musiker eingesperrt oder verrückt wurden. Das

stimmt natürlich nicht, aber es scheint einigen Leuten in der Bundesrepublik zu gefallen, also schreibt man's (und die Redaktion hat das ebenso prompt übernommen wie Christoph Keller den Stenzl-Beitrag für «Dissonanz»).

Ein Kurs für marxistische Vorurteile

Jeder, der eine politische Erfahrung oder sogar Meinung hat, soll sie mündlich und schriftlich äussern können – , und zwar umfänglicher, als das in den «sozialistischen» Ländern möglich ist. Tageszeitungen und andere öffentliche Druckerzeugnisse charakterisieren sich durch den Grundzug ihrer politischen Haltung; wer ein «Volksrecht» oder ein «Vaterland» kauft oder abonniert, weiss zumindest umrisshaft, was ihn da erwartet. Anders verhält es sich mit Fachzeitschriften. Sie verbreiten ihren Ursprüngen gemäss keine politischen Credos und schon gar nicht Polemiken – was ihre Leser vereint, ist ein bestimmtes fachliches Interesse, im Fall der «Dissonanz» die Musik. Wäre es nicht besser, der Schweizerische Tonkünstlerverein würde sich auf fachliche Fragen und Förderungen einlassen als auf eindeutig politische Artikel, die in «Dissonanz» am falschen Ort sind? Gerade die dringlichste Aufgabe, die Unterstützung neuer Musik von Schweizer Komponisten in einem sich dem Neuen mehr und mehr verschliessenden Musikleben, ist ohne politische Belastung bedeutend leichter durchzuführen – auch dafür gibt die Bundesrepublik sprechende Beispiele.

Für Stenzls «Une affaire (jadis) classée ...» haben die elegante rhetorische Aufmachung mit Refrains, die sich im Titel ankündigen und der Vorspann die Aufgabe, vom harten ideologischen Kern abzulenken. Dass nach dem Vorspann «Objektivität» meist dann gefordert werde, «wenn Bedarf nach Lobpreisungen besteht», widerlegt eine breite liberale Presse, der es natürlich hin und wieder unterlaufen mag, zu viel zu loben, die sich aber freizuhalten vermag von jenen Ideen-Automaten, denen Stenzl die Bahn ebnen will. Vielleicht dient im jetzigen Moment die Ablehnung von Christoph Eschenbach (nicht als Gastdirigent, sondern als Chefdirigent des Tonhalle-Orchesters) in den Zürcher Zeitungen aller verschiedener politischer Ausrichtungen als bestes Beispiel, wie aufrichtig eine Presse aus im Detail verschiedenen, im Gesamtergebnis aber gleichen künstlerischen Erfahrungen eine Nomination ablehnt, die von behördlicher Seite stark favorisiert wurde. Wo ist in der Praxis die «Affirmation», die man der liberalen Presse immer wieder vorwirft?

Stenzls Kommentare zu Balissats früher «Sinfonietta» zeigen das Verdienst des Zurückkommens (1985) auf ein Verdikt von 1966, das so kategorisch ausfiel – «Jean Balissat: nom à rayer de la liste» – , dass man für die präbenedizite «Subjektivität» des Urteils dankbar wird. Während schon der «Sinfonietta» gegenüber fehlende Bezüge zu andern Werken von andern Komponisten vor-

geworfen wird, erweist sich diese Urteilsbildung gegenüber den «Variations concertantes pour trois percussions et orchestre de chambre» von 1969 noch einseitiger: mit Dodekaphonie hat das Stück begrifflicherweise – es setzt sich ganz andere Ziele – nichts zu tun und Jean Balissat dürfte so gut wie jeder andere Komponist das Recht haben, nicht dem Edgard Varèse der «Ionisation» zu folgen. Dass Balissat zudem noch die «Geräusche» von 1968 hätte hören (und einbauen) sollen, zeigt Stenzl ehrlich: es kommt ihm wirklich auf die Präsenz der Politik nicht nur in der Musik als «Sprache», sondern auch in jedem einzelnen Werk, an.

Nach den gleichen Vorurteilen wird Balissats «Sinfonia breve» von 1972 abgetan, und dass der Künstler die Leitung der Freiburger «Landwehr» übernahm, wird ihm für Stenzl zum endgültigen Verhängnis. «Le système politique établi» ist nun für ihn, der die Möglichkeit politischer Veränderungen innerhalb demokratischer Fairness nicht wahrhaben will, der Verräter an den Idealen des (linken) Künstlers – undenkbar für Stenzl, dass man eine Blasmusik leiten will, undenkbar, dass man Musik für eine «Fête des Vignerons» schreiben will, die ja nun wirklich nicht gerade die Ziele des internationalen «Sozialismus» fördert. Hier wie bei andern Argumentationen fällt auf, dass Stenzl jedes funktionale Verhalten von Musik, sofern es nicht seinen eigenen Vorstellungen entspricht, unbekannt ist, obgleich funktionale Ausrichtung von Neukompositionen, nachdem sie im 19. Jahrhundert zurückgetreten war, spätestens seit den zwanziger Jahren in verschiedenen Gattungen kräftig vertreten ist. «On rêvait, à cette période, d'une musique pour tous qui ne soit pas «réactionnaire».» Da lauern viele Vorstellungen: «reaktionär» ist kein verwendbarer künstlerischer Begriff, eine «Musik für alle» hat es nie gegeben, wohl aber relativ leicht aperiierbare Musik, und ein Volksfest «erträumt» sich keine (wie man heute lesen kann) «populistische» Musik, sondern es verlangt sie. Tatsächlich darf sich auf einen Komponisten, der für die «Fête des Vignerons» schreiben will, der «Zwang zur Negativität» nicht auswirken. Aber bedeutet das, dass er immer, in allen seinen Werken, «affirmativ», «positiv» sei? Kann er denn nicht bei einer andern Gelegenheit, wie ein liberal denkender Mensch erwarten mag, seine Ängste, düstern Ahnungen, unbestimmbaren Wahrnehmungen, seine Aggressionen und Zwänge zur Darstellung bringen?

Aus dem Bereich der *politischen Vorurteile* gegen Balissat tritt man erst mit der Erwähnung des Klavierstücks «Statterstrob» von 1984. Es ist das Werk, das ihn nach Stenzl ebenso von seinen Sünden erlösen soll wie eine reumütige Seele, die zu einem Neuanfang bereit ist. Denn das Klavierstück soll der Ausdruck einer Krise sein, und zwar einer, in welcher der Künstler bereit wird zur Neudefinierung seiner Ästhetik und

seiner «Syntax». «La crise qu'exprime «Statterostrob» a différentes faces. Il est tout à fait significatif que cette œuvre reste *indécise*». Da haben wir nun also jene Unbestimmtheit oder Unentschiedenheit, mit der ein nicht ausgesprochen links gewickelter Beobachter eigentlich immer rechnen musste. Dass sie so produktiv ausgefallen ist, freut uns auch. Der Titel der Komposition («statique qui tourne») scheint mit ihrem Gehalt übereinzustimmen; es sind Bewegungsspiele, die an sich kaum viel schwerer zu verfolgen sind als die frühern Werke von Balissat. Auf jeden Fall ist «Statterostrob» kein bedeutungsschwangeres mit szenischen Aktionen aufwartendes Stück, die dann in der klanglichen Realität nicht ihre kunstlogischen Ergänzungen finden.

Interessant nimmt sich Balissats in der Komposition und in «Dissonanz» mitgeteilte «Eulenspiegel»-Assoziation mit dem verlangenden Satz von Katheline: «Faites un trou, l'âme veut sortir» aus. Aber muss man denn das so reichhaltige Stück notwendigerweise als einen Bruch («La rupture que signifie «Statterostrob» ...») interpretieren? Hat nicht der gleiche Musiker Balissat, wenn es ihm anders zumute ist, das Recht, anders geartete Musik zu komponieren, etwa ein Experiment mit der «Landwehr» zu probieren?

Was steht bei Stenzl anstelle dieser ganz normalen Überlegung aus einer Erfahrung, die Sicherheiten und Unsicherheiten, Evolutionen und Revolutionen, Kontinuitäten (sind sie oft auch nur scheinbare) und Brüche im künstlerischen Schaffensprozess oft in gleichen und oft in ungleichen Teilen gemischt weiss? Stenzls Artikel nimmt die psychologisch-assoziative Seite der Komposition, die ebensoviel mit Balissats Privatleben zu tun hat wie mit dem jenen Hörer «angehenden» Kunstwerk, zum Anlass, Ausbruch und Befreiung auf eine allgemein-gesellschaftliche Ebene zu heben. Wenn Balissats Komposition für Stenzl wichtig wird, dann darum, weil er glaubt, der Künstler breche nun in der «percée en force» endgültig durch die verkrustete Gesellschaft der Schweiz («Le sujet est bien connu, surtout en Suisse ...»). Damit ist für Stenzl wieder der Weg für eine düstere Betrachtung über das Schweizer Musikleben — wir haben eingangs einem Teil davon zugestimmt — frei und die Romandie kann auch hier besonders rückständig (aber natürlich nur gegenüber ganz bestimmten, von Stenzl ausgesuchten Vorbildern) erscheinen. Einige Buchbesprechungen in der in vielem so abwechslungsreich gestalteten «Dissonanz» lassen eine ähnliche Überschätzung des künstlerischen Werts von Krisen erkennen.

Jürg Stenzl, so intelligent er ist, hat seine Schwierigkeiten mit einem Künstler wie Balissat: seine ganze Exegese von «Statterostrob» ruht ja auf dem Eingeständnis einer Krise und dem Willen zu einem Neuanfang auf der Seite des Komponisten. Nun hat aber das Tonkünstlerfest in Fribourg das aus-

gezeichnete Stück «Incantation et Sacrifice — Essai pour une harmonie bicéphale», ausgerechnet mit der «Landwehr de Fribourg», aufgeführt. Müsste man dieses in der Deutschschweiz seit den Blasmusiktagen 1981 in Uster bekannte Stück nicht wenigstens nennen, oder würde es, weil es avantgardistische Unternehmungen mit einem traditionellen Musikkorps durchführt, zu neuen marxistischen Gewissensnöten führen? Anscheinend ja, denn Stenzl unterschlägt es; das ist die spektakulärste Auslassung in allen drei genannten Artikeln. Wenn sich Stenzl mit dem Stück richtig auseinandersetzen wollte, müsste er sich liberaler Unvoreingenommenheiten bedienen; er müsste wahrscheinlich sogar seinen Hass auf «le pouvoir» aufgeben.

Sich als politisch liberal bekennen, bedeutet nicht, dass man alles bejaht, was in der Schweiz geschieht. Aber zur liberalen Überzeugung gehört vor allem das unabänderliche Verlangen nach der Freiheit der Künstler, ihre eigenen Wahlen zu treffen. Wenn ein Musiker Willen und Möglichkeit besitzt, für Harmoniemusiken zu schreiben, so soll er das tun können, ohne künstlerisch diffamiert zu werden. Eine kreative Lust soll ihn leiten können, wie sie im guten Fall jeder künstlerischen Tätigkeit zugrundeliegt. Niemand, weder der Staat noch seine Vertreter, soll den Komponisten zwingen können. Künstlerische Werke entstehen zwar nicht unabhängig von der Gegenwart und damit auch nicht unabhängig von bestehenden Gesellschaftszusammenhängen. Aber innerhalb dieser Zusammenhänge soll der Künstler frei wählen können; weder für Arbeiterchöre noch für Blasmusiken zu komponieren darf als verwerflich gelten. Es ist nicht gesagt, dass sich neue Musik nur in Bindungen an esoterische Gruppierungen und an den alles überschwemmenden Kommerz entwickeln kann. Andererseits wäre es unzulässig, vom Komponisten, von *irgendeinem* Komponisten zu verlangen, er müsse für eine Laiengruppe oder für ein Volksfest Musik schreiben. Neukomposition muss durch ihre Qualität *in sich* und *aus sich selber* bewähren, nicht aus ihren «ideologischen» Verkettungen.

So wie die linken Gefechtstaktiken in der Musik gehandhabt werden, wird mein Statement allerdings in diesem Sinne verdreht werden: ich hätte geschrieben, allen Musikern in der Schweiz gehe es gut, besonders den Komponisten, und ich sei deshalb der Meinung, sie sollten positive, «glückliche» Musik schreiben. Ich würde so die Sache der Avantgarde verraten und in die Hände der politischen Reaktion arbeiten. Aus jedem «Dürfen» ist dann ein «Müssen» gemacht worden. Schade, denn nur ohne Verdrehungen könnte man sinnvoll diskutieren.

Meiner wahren Ansicht nach ist es im Gegenteil überaus schwierig geworden, heute sinnvoll zu komponieren. Schwierig war es immer, ernsthafte Musik herzustellen, aber so schwierig wie heute wohl noch nie. Da können schon Werke

entstehen, welche diese Belastung als eigene Last mit sich tragen — auch deshalb, weil es heute nur noch wenige Publiken gibt, die sich «ansprechen» lassen. In dieser Situation, Publiken ideologisch auszuschliessen, hat keinen Sinn.

Stenzl gibt in seinem Balissat-Artikel zu, in einem Komponistenporträt von Constantin Regamey diesen Wissenschaftler und Künstler «un tout petit peu trop à gauche» gerückt zu haben. Das ist mit dem Reiz des Diminutivs gesagt. Entwicklungen in der zweiten Nachkriegszeit in westlichen Staaten zeigen, dass sich musik-intellektuelle Linke elegant und reizvoll ausdrücken, solange sie in der Opposition sind. Haben sie aber selber einmal die Macht übernommen, fällt die Eleganz weg; für die Opponenten gibt es dann zum Überleben nur noch die Unterwerfung. Wie links kann also der Tonkünstlerverein werden, ohne die Freiheit der Entscheidungen und die Unparteilichkeit von Aufträgen zu verlieren? Kann es sich der Tonkünstlerverein leisten, sich in eine Opposition zu unsern demokratisch gewählten Behörden hineinmanövrieren zu lassen? Ich glaube nein. Das Recht zur freien Entscheidung der Künstler würde gefährdet. Es ist besser, zur richtigen Zeit wachsam zu sein.

Andres Briner

Anmerkungen zu Andres Briners «Der Zwang zur Negativität»

1. *Vorgeschichte*. — Von 1975 an schrieb ich für die *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) im Auftrag von deren Musikredaktor Dr. Andres Briner als gelegentlicher freier Mitarbeiter Musikkritiken und Buchbesprechungen. Diese Zusammenarbeit gab ich auf, als sich Andres Briner direkt in die Wahl des Nachfolgers von Prof. Dr. Kurt von Fischer an der Universität Zürich einmischte. Ich hatte mich um diese Stelle beworben. Nach der erfolgten Wahl von Ernst Lichtenhahn habe ich, trotz einer Anfrage seitens von Andres Briner, nicht mehr für die NZZ geschrieben, weil ich durch wissenschaftliche Arbeit und Aufträge für andere Zeitungen und Zeitschriften überlastet war.

Es ist mindestens erstaunlich, dass derselbe Kollege in mir, drei Jahre nach meinem letzten NZZ-Beitrag, den «harten ideologischen Kern» eines Entstellers der Tatsachen entdeckt.

2. *Verfahren*. — Andres Briners Verfahren in seinem Text «Der Zwang zur Negativität» ist offensichtlich: Er geht von einer Reihe für ihn unumstösslich feststehender, allerdings unbewiesener Ansichten aus. Die erwähnten Aufsätze las er im Hinblick auf «Belegstellen». Diese «Belege» werden, ohne jede Berücksichtigung der Kontexte, zu einer «Beweiskette» zusammengefügt. «Bewiesen» werden auf diese Weise nicht bloss dogmatisch fixierte «Ideen-Automatiken», sondern gar eine dezidierte Absicht, «die Schweizer Künstler langsam, aber

unerbittlich auf einen Gehorsam» gegenüber meinen «Idealen» zu «erziehen». Andres Briners Text gipfelt in der Behauptung, Max Nyffeler und ich würden, «selber einmal die Macht» übernommen habend, den «Opponenten (...) zum Überleben nur noch die Unterwerfung» als einzigen Ausweg lassen.

3. *Rechtstatsachen.* — Meinen ästhetischen und gesellschaftlichen Überzeugungen habe ich in bald zwanzigjähriger wissenschaftlicher und publizistischer Tätigkeit Ausdruck gegeben und mich keiner öffentlichen oder privaten Auseinandersetzung entzogen.

Andres Briner stellt in seinem Text «Der Zwang zur Negativität» Behauptungen auf, die aus den zitierten wie aus anderen publizierten Texten nicht zu entnehmen sind. Gegen seine Unterschreibungen, Diffamierungen und Verdächtigungen setze ich mich in aller Form zur Wehr.

Wenn ich, zusammen mit Max Nyffeler, der «Geschichtsfälschung», der «Liebedienerei», der «Entstellung der Tatsachen», der «Verdrehungen» und eines undemokratischen Denkens und Handelns bezichtigt werde, wenn Andres Briner mich als einen Autor darstellt, der «verschweigt» und vor «spektakulären Auslassungen» voller «Hass» nicht zurückschreckt, so ist dies — insbesondere für einen Wissenschaftler und Journalisten — eindeutig Ehrenverletzung, üble Nachrede und Verleumdung gemäss Art. 173, 174 und 177 StGB. Ich behalte mir, zusammen mit meinem Rechtsvertreter, alle entsprechenden Schritte vor.

Ergänzend sei beigefügt, dass der inkriminierte Text über Jean Balissat Ende Januar 1985 geschrieben wurde, dem Komponisten seit März 1985 bekannt war und mit diesem am 17. Mai 1985 in Corcelles-le-Jorat besprochen wurde.

Jürg Stenzl

Kampf gegen linke Windmühlen

Ein offener Brief

Sehr geehrter Herr Briner, bis heute ist mir der Grund Ihrer heftigen Attacke nicht ganz klar, umso mehr, als wir bei unserem zufälligen Treffen im letzten Sommer ausführlich und, wie ich — offenbar zu Unrecht — meinte, vertrauensvoll unsere unterschiedlichen Ansichten in einigen musikalischen Dingen ausgetauscht hatten. Und jetzt dieser öffentliche Tritt ans Schienbein. Er zwingt mich dazu, öffentlich zu antworten.

Ich will Ihre Unterstellungen («willkürliche Verfälschung» usw.), zu denen Sie durch eine ziemlich windige Argumentation gelangen, nicht mit gleicher Münze heimzahlen. Nur eine Vermutung auszusprechen sei mir erlaubt: Ich fürchte, dass Sie beim jahrelangen Kampf gegen Ihre linken Windmühlen langsam das Mass verlieren und einfach auf alles knallen, was Ihnen vor die Flinte läuft. Ihr Freund-Feind-Denken funktioniert nach dem Schema: Ich bin

«liberal», also gut, wer anderer Meinung ist, ist «links», also böse. Ein solcher Bösewicht will natürlich die Wahrheit verdrehen; nur unter dem Druck der öffentlichen Meinung ist er zu korrekter Information bereit. Zwei Beispiele aus Ihrem Text, die diese Auffassung verraten: «... wenn er ... (Pro Musica) ... nennen muss», oder: «... wenn er ... ein Nachschlagebuch ... nennen muss.» Wissen Sie, dass Ihre Argumentationsstruktur ganz fatal derjenigen in orthodox linken Blättern gleicht? (Muster: «Selbst die NZZ muss zugeben, dass Pinochet die Menschenrechte verletzt!»). Dies, Verzeihung, finde ich infam.

In Ihrem Artikel betreiben Sie genau das, was Sie mir vorwerfen: Sie arbeiten mit Auslassungen. Aus einem Text, den die Leser der «Dissonanz» nicht kennen, zitieren Sie aus dem Zusammenhang gerissene Satzfragmente, um Ihre Vorurteile «belegen» zu können. Sie zeihen mich auf diese Weise der Geringschätzung von Paul Sachers Lebenswerk. In meinem Artikel ging es um junge Komponisten unter dreissig und nicht um Kulturstiftungen. Sacher habe ich aber ausdrücklich als positives Beispiel eines privaten Förderers erwähnt. Sie suggerieren dem Leser das Gegenteil. Damit er sich ein Urteil bilden kann, möchte ich die von Ihnen umfunktionierte Passage ganz zitieren: «Und wo in den letzten Jahrzehnten eine ausserordentliche kompositorische Begabung eine ausserordentliche Unterstützung erfuhr, so geschah das durch private Förderer, wie zum Beispiel Paul Sacher in Basel, der zur Internationalität des Schweizer Musiklebens mehr beigetragen hat, als man gemeinhin wahrhaben will.» Klingt das nicht ein wenig anders?

Und dann — ich beschränke mich auf einzelne Punkte — die «(Ver-)Fälschung»: Eine wichtige Uraufführung 1937 und eine Erstaufführung 1957 machen noch kein blühendes Musikleben. Bezeichnenderweise nennen Sie bei Ihrer «Beweisführung» lauter ausländische Komponisten, aber keinen einzigen Schweizer. Erich Schmid wird nur als Dirigent erwähnt. Aber der hatte es als «Zwölfötner» ja auch bestimmt nicht leicht, trotz aller Verdienste der von Ihnen genannten Institutionen. In den Konservatorien, Verbänden und Medien trat eben doch erst in den sechziger Jahren jener allgemeine Klimaumschwung ein, mit dem auch ungewohnte und experimentelle Dinge eine Chance bekamen. Schauen Sie sich einmal um, was damals in Europa schon alles passiert war! Die schweizerische Verspätung kenne ich auch aus meiner eigenen Studienzeit in den sechziger Jahren. Daher kommt vielleicht mein manchmal ironischer Ton, der Ihnen offenbar so auf die Nerven geht. Es sind eben auch andere Generationenerfahrungen als die Ihren. Wenn Sie mir deshalb eine perspektivische Sicht auf die Dinge nachsagen, dann akzeptiere ich das; auch Sie haben die Ihre. Der Vorwurf der Fälschung aber ist eine Entgleisung.

Schliesslich muss ich Ihnen eine Illusion rauben: Gerade bei der Broschüre des von mir sehr geschätzten Fritz Muggler zeigte sich die praktische Unmöglichkeit, eine föderalistische Kulturlandschaft wie die unsere im kurzen Überblick darzustellen. Pro Helvetia erhält bis heute eroberte Briefe von Komponisten vor allem aus anderen Sprachregionen, die sich nicht hinreichend berücksichtigt fühlen.

Rückständigkeiten gibt es zweifellos auch heute noch, darüber sollte man offen reden können. Mir scheint, auch unsere Kontroverse ist der Ausdruck einer solchen Rückständigkeit, und zwar im öffentlichen Nachdenken über neue Musik. Diese musikalischen Links-Rechts-Debatten halte ich nicht nur seit über einem Jahrzehnt für überholt, sondern auch für sterbenslangweilig. Es gibt doch heute viel wichtigere Fragestellungen. Einige Beispiele: Die heutigen Möglichkeiten radikaler kompositorischer Subjektivität; die Vernachlässigung der neuen Musik im Schweizer Radio (dies schneiden sie an); die Notwendigkeit eines internationalen Festivals für neue Musik in der Schweiz, die Notwendigkeit der Nachwuchsförderung durch ein Ensemble mit dem Organisationsmodell der «Jungen Deutschen Philharmonie» oder des «Ensemble Modern». Welches Gewicht hätte eine Diskussion solcher Themen, wenn sie von Ihrer Zeitung, der NZZ, ausgehen würde! Anders als die vorgestrigen Grabenkämpfe, die bloss die Energien absorbieren und die Diskussionen in falsche Bahnen leiten, wäre das ein Beispiel für engagierten Journalismus, der etwas bewegen könnte. Und darauf kommt es doch eigentlich an, oder nicht?

Mit freundlichen Grüssen

Max Nyffeler

Wie machen's denn die Weibersleut'?

Betr. Misogynos: Über die Dokumentation «Schweizer Komponistinnen der Gegenwart...», Dissonanz Nr. 9, S. 24

Ich habe nichts gegen konstruktive und sachlich fundierte Kritik, aber ich habe etwas dagegen, völlig unsachliche, das Thema verfehlende und unter die Gürtellinie zielende Kritiken unter einem hochtrabenden Pseudonym zu veröffentlichen. Misogynos wird wahrscheinlich in grossdeutschen Landen zu orten sein, denn von dort haben wir schon einmal eine Kritik ähnlicher Stils vernommen, die in Worten wie «Wen interessieren schon diese Schweizer Komponistinnen» und «kleintümelig» gipfelte. Hier in der Schweiz interessiert man sich sehr wohl für die Schweizer Komponistinnen, und unser Buch stiess bei Presse und Fachwelt bisher auf sehr grosse Resonanz und Interesse. Dass ein spezielles Buch über Schweizer Komponistinnen eine zwingende Not-

wendigkeit ist, resultiert daraus, dass sie in den üblichen Publikationen über Schweizer Musik fehlen oder nur am Rande vermerkt werden. Auch bei den einschlägigen Veranstaltungen zeitgenössischer Musik bleiben die Herren meist einsam unter sich – siehe Inserat in Dissonanz Nr. 9, Seite 34, «Tage neuer Kammermusik»!

Mit dem Buch stellen wir Leben und Werke der hierzulande arbeitenden Komponistinnen der Fachwelt und dem interessierten Publikum vor. Es ist nun einmal Tatsache, dass Frauen in unserer männlich orientierten Gesellschaft unter anderen und oft ungleich schwierigeren Bedingungen arbeiten als ihre männlichen Kollegen. Deshalb wurde bewusst das persönliche Umfeld als Hintergrund gewählt, um diese Situationen darzustellen, bewusst auch als ehrliche Form der Biographie – im Gegensatz zu den üblichen knallharten Erfolgsbiographien männlicher Komponisten.

Misogynos greift willkürlich (?) einige Beispiele heraus, vielleicht gerade die Komponistinnen, die sich am sensibelsten darstellen (?), überzieht sie mit Hohn und Spott und zerreisst sie genüsslich in der Luft. So unbedeutend und lächerlich, wie uns weisgemacht werden soll, sind sie nun wahrhaftig nicht. Die «Blasmusikkomponistin» Heidi Brugmann erhielt kürzlich einen Werkbeitrag des Kantons Zürich für eine Komposition, und Anny Roth-Dalbert, deren Klavierstück «Der Wasserhahn tropft» keineswegs als «bedeutendes Werk» beabsichtigt ist, sondern sich während Jahrzehnte grosser Beliebtheit im Klavierunterricht erfreute, wurde voriges Jahr mit einem wichtigen Kulturpreis der Bündner Regierung geehrt.

Mit keinem Wort hingegen erwähnt der griechische Frauenfeind im In- und Ausland erfolgreiche, hochqualifizierte und professionelle Komponistinnen wie Esther Aeschlimann-Roth, Geneviève Calame, Heidi Baader-Nobs, um nur einige Namen zu nennen, oder die junge Regina Irman, von der ein Werk in die neugegründete Schweizerische Musikedition aufgenommen wurde. Meine Empfehlung: sich einmal *Musik anzuhören* und dann erst schreiben!

Unklar ist mir, was z.B. die Interna des Internationalen Arbeitskreises *Frau und Musik* und die Rheinterrassen deutscher Dirigentinnen in einer Buchbesprechung über Schweizer Komponistinnen zu suchen haben. Ebenso sehe ich keinen Zusammenhang zu den Staatsangehörigkeiten der *Frauenmusik-Forums*-Gründerinnen, zumal die Angaben nicht stimmen: Die Amerikanerin hat einen Schweizerpass, ich hingegen, die «bayerische, eingebürgerte Musikalienhändlerin» habe immer noch meinen bundesdeutschen Pass! Ausserdem, was soll das mit «Köln und Appenzell», diese vorgenannten Themen nehmen einen Viertel der sogenannten Buchbesprechung ein und interessieren hier in der Schweiz niemanden.

Siegrun Schmidt, Musikalienhändlerin und Präsidentin *Frauenmusik-Forum*

Liebe(r) Misogynos,
Du Lustige(r) Du!!! – juhui mit Deiner Hänchenkleinundtrallalalbesprechung – wie machen's denn die Weibersleut, und so machen sie's – immer falsch! immer falsch! – den einen zu männlich – den andern zu weiblich – Emanze da – Heimchen dort – zu helvetisch und zu kleinlich so oder so (her mit den coolen Grossmäulinnen!) – grad recht auf jeden Fall nicht – aber-gell-es kommt ja sowieso nicht so drauf an. In diesem Sinne spickt Dir eine für Deinen Sch... artikel einen Gruss zu – auf dass der Wind wieder frischer und aus EINER Richtung wehe in dieser chlyyghüsleten Vatterländischen-Frauen-Musik-Szene!

Regina Irman

Liebe Leute,
wenn das nur nicht grad für *euch* so schampar peinlich wäre! Es ist halt schon verlockend, in dieselben miesen Techniken des bourgeoisen Journalismus zu verfallen, welche man bei der Reaktion sonst so wollüstig zu entlarven pflegt: alles in denselben Topf zu schmeissen, in Kollektiv-Verunglimpfung zu machen, ein Pseudonym zu benutzen, irgend etwas herauszupflücken und dann: Kahlschlag! (mamf, schlaber).

Ja, die etablierte Schweizer Musikszene hat Staub angesetzt und manch eine(r) hat(te) grosse Hoffnungen in die dissonanz/dissonance – nur: kommt man diesem Staub mit einer solchen Dreckschleuder bei...?

Ich wünsche dem Mg. eine grosse Schublade (es wird ja soviel für Schublade und Papierkorb komponiert und geschrieben – warum musste ausgerechnet *dies* gedruckt werden?), der Redaktion Selbstkritik und Besinnung und mir die Kraft, nicht deswegen zum «Miso-dissonantos» zu werden...

Francis Schneider

Anm. der Red.: Auf vielseitigen Wunsch liften wir das Pseudonym: der mit «Misogynos» unterzeichnete Text wurde verfasst von Eva Weissweiler, Herausgeberin des Briefwechsels Clara/Robert Schumann und Autorin bzw. Herausgeberin mehrerer Bücher zum Thema «Komponistinnen» («Komponistinnen aus 500 Jahren», «Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen», «Fanny Mendelssohn: Italienisches Tagebuch»).

Vokaler Sound-Lab – Zustand der heutigen Schulmusikszene?

Eine Stellungnahme zweier Schulmusiker zur Neuauflage des Lehrmittels «Musik auf der Oberstufe»

Dieses hiezulande weitverbreitete Lehrmittel¹ für die Oberstufe erscheint seit Frühjahr in erweiterter Form, 80 Seiten dicker und 10 Franken teurer. 246 Lieder werden aus dem «alten» Buch übernommen, 126 kommen neu

dazu. Der Theorieteil erscheint fast unverändert, aber in Farbe (wie übrigens auch die Tanzanleitungen).

In der «Schweizerischen Musikzeitung» schrieb Gottfried Küntzel in der Jan./Febr.-Nr. 1976 zum Schluss seiner Oberstufenbuch-Kritik: «In Zukunft wird es auf Schulwerke ankommen, die musikalische Praxis an geschärftes historisch-gesellschaftliches Bewusstsein binden.» Leider wurde mit dem neuen Buch kein Schritt getan in dieser Richtung. Eine ernsthafte Auseinandersetzung darüber muss auch in der deutschsprachigen Schweiz endlich beginnen. Daher scheint uns jetzt eine Stellungnahme zur Neufassung angebracht, zumal wir als langjährige Benutzer dieses Lehrmittels immer mehr Vorbehalte hatten.

Nachdem die Autoren des Buches selber wiederholt auf die Zeitgebundenheit des Liedgutes hingewiesen haben, hätten wir von ihnen nach 10 Jahren eine grundsätzlichere Überarbeitung erwartet – oder – eine Übergabe an neue Autoren. Die Ergänzungen durch die im wesentlichen gleichen Autoren beschränken sich auf mehr oder weniger zufällig eingeschobene Lieder und Chorsätze. Letztere sind aber dem Gymnasialbereich zuzuordnen und (neben den vielen analogen deutschen Ausgaben) überflüssig. Fremdsprachige Lieder: Die Beliebigkeit der Auswahl zieht sich auch in den neuen Band hinein. Offensichtlich wurde auf bestimmte Trends Rücksicht genommen. Viele Übersetzungen waren und sind fragwürdig, die deutschen Texte im Tanzteil sind indiskutabel (z.B. neue Nr. 6.11 «Der Tag vergeht»). Nach dem Beatles-Evergreen «Yesterday» sind nun auch «Blowing in the wind» (Bob Dylan) und «Morning has broken» (Cat Stevens) salonfähig geworden. Unbekannteres kam offensichtlich nicht auf die Hit-Liste, fader musikalischer Internationalismus feiert Urstände (vokaler Sound-Lab). Es ist klar, dass da für mundartliches, inländisches Liedgut wenig Platz übrig bleibt. Immerhin sind da einige gute Beispiele neu drin: «s'isch mer alles ei Ding», «dr sidi abdel assar» und «Du froogsch mi, wer i bi». Das einzige Kapitel, welches die Bezeichnung «Bearbeitung» verdient, ist «Spiel und Tanz». Hier handelt es sich um echte Ergänzungen des Tanzliedrepertoires. Es stellt sich aber die Frage, ob dieses Kapitel nicht eher in den Gymnastikbereich des Turnunterrichtes gehört, wo dafür auch mehr Zeit vorhanden ist.

Das Buch (das – nebenbei gesagt – unterdessen das Gewicht eines Geographieatlas' hat und nur noch sitzend benutzt werden kann) entspricht genau dem Zustand der heutigen Schulmusikszene: Verunsicherung, Ausweichen auf den Konsum, Abbau der Stundenzahl (z.B. im Kanton Zürich im Rahmen der Einführung des Faches Französisch auf der Mittelstufe der Primarschule). Wer nicht zufrieden ist mit dem vorliegenden Lehrmittel, wird vorläufig kein besseres erhalten.

Es ist zu befürchten, dass die Monopolstellung der Lehrmittelverlage und die Unbeweglichkeit der entscheidenden Gremien in nächster Zeit gravierende Änderungen vereiteln werden. Die Herausgeber werden weiterhin gut am Oberstufenlehrmittel verdienen. Offengestanden: Eigentlich möchten wir uns auch ein Häppchen von diesem Kuchen abschneiden. Als am Lied interessierte Schulmusiker wollen wir zusammen mit weiteren Kolleginnen und Kollegen ein besseres Singbuch verwirklichen.

Karl Scheuber
Martin Langenegger

¹ Musik auf der Oberstufe. Autorengruppe: W. Gohl, A. Hux, A. Juon, F. Messmer, T. Muhmenthaler, W. Wiesli, H. Willisegger. Herausgegeben im Verlag Schweizer Singbuch Oberstufe. Gemeinschaftsverlag der Sekundarlehrerkonferenzen der Kantone St.Gallen, Thurgau und Zürich, 1986.

Comptes rendus Berichte

Neue Orchesterwerke jüngerer Schweizer Komponisten

Genf: «*Eté suisse*»

In Genf gab es, wie in anderen Städten, die Institution der Volkskonzerte, die mit städtischen Geldern verbilligt wurden. Da diese aber mit der Zeit lediglich zu einer Verdoppelung der andern Konzerte führten und nicht mehr besonders gut besucht waren, wurde eine Umstrukturierung vorgenommen: man schuf einen Konzertzyklus während der Saison und Sommerkonzerte in den Monaten Juli und August, in denen man musikalisch Besonderes zu bieten trachtete. Sie werden im Namen der Stadt Genf konzipiert und organisiert von René Baud; er stellt jeden Sommer die Musik eines anderen Landes in den Mittelpunkt der Serie von Kammermusik- und Orchesterkonzerten, womit automatisch der Musik unserer Zeit ein breiter Raum zukommt. Letztes Jahr war es die Musik Ungarns, nächstes Jahr wird es diejenige von Indien sein, und dieses Jahr galt der Schwerpunkt der Schweiz, das heisst, alle Konzerte hatten teilweise oder vollständig Schweizer Musik zu enthalten. Die insgesamt 29 Konzerte zwischen dem 7. Juli und dem 31. August wurden bei schönem Wetter im Hof des historischen Stadthauses (Hôtel de Ville) durchgeführt, in einer zauberhaften Sommerstimmung und zudem der räumlichen Gedrängtheit wegen in guten akustischen Openair-Verhältnissen, bei schlechter Witterung im Conservatoire oder im Radiostudio.

Zudem erteilte aber die Stadt Genf dieses Jahr eine Reihe von Kompositionsaufträgen — fünf für Konzerte mit dem Orchestre de la Suisse Romande (OSR), je einen für einen Liederabend

und für einen Orgelabend — an jüngere, zum grössten Teil noch nicht sehr bekannte Schweizer Komponisten, von denen etliche zum ersten Mal Gelegenheit hatten, für ein Orchester zu schreiben. Das Resultat gab den Initianten in jeder Hinsicht recht. Der Tessiner Francesco Hoch, 43jährig, ist unter ihnen der älteste und auch bekannteste; für ihn ist das Orchester kein unbekanntes Medium mehr. Der fast gleichaltrige André Richard, ein Genfer, der in Freiburg i.Br. an der staatlichen Musikhochschule tätig ist, ist dagegen als Komponist noch fast unbekannt, da er später mit Komponieren begonnen hat, und er darf wohl schon als die Entdeckung dieses «*Eté suisse*» gelten. Michael Jarrell, mit 28 Jahren der jüngste der Beauftragten, hat als zweiter Genfer in Freiburg (aber noch in der Rolle des Studierenden) besonders in der Westschweiz sich schon einen gewissen Namen gemacht, so wie der 32jährige Schaffhauser Beat Furrer, der in Wien lebt, in der Deutschschweiz als begabter Nachwuchs betrachtet wird. William Blank, 1957 in Montreux geboren, hat Eingang in die Auftragsliste wohl als Mitglied des OSR, wo er als Schlagzeuger tätig ist, gefunden.

Zur Eröffnung des ganzen Zyklus dirigierte Lothar Zagrosek neben einer seltsam witzlos und steifen Aufführung der Kammermusik Nr. 3 mit Solocello (Daniel Groscurin) von Paul Hindemith und einer leidlichen der Prager-Sinfonie von Mozart das Orchesterstück «Echanges» von André Richard, eine absolut faszinierende Komposition, inspiriert vom akustischen Crescendo einer Frühmorgenstimmung, wo alle Wechsel im Sinne des Titels Austauschaktionen sind, solche auf rein materieller Basis (Wandlungen in den einbezogenen Instrumentengruppen, Wandel und Austausch in den rhythmischen oder melodischen Materialverwendungen) oder solche im Bereich der Erlebnisebene. Es gelingt ihm, im Gegensatz zu vielen andern, die in einem Nach-Boulez-Stil schreiben, in dem hochkomplizierten, ständig die Colors wechselnden Stück, in dem gegen die Mitte hin sogar noch Orchesterklänge vom Computer (aus dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks) verfremdet eingespielen werden, eine grosse, klare, zudem jedermann verständliche Linie herauszuarbeiten.

Sehr Ähnliches, wenn auch mit wesentlich anderem äusseren Erscheinungsbild, ist auch Francesco Hoch gelungen mit seiner Komposition «Sans» für Solo-Oboe und Orchester. Das französische Wort «sans» soll darauf hinweisen, dass ihm, einem Grübler und Philosophen, dem Komponieren immer eher schwer gefallen war, hier die Arbeit in kürzester Zeit «ohne Krampf und Mühe» und ohne theoretisch-philosophische Verankerung von der Hand gegangen ist, sicher ein Zeichen für das profunde Metier, das der Komponist inzwischen erlangt hat. Tatsächlich ist denn auch eine vergleichsweise lockere, dabei keineswegs etwa leicht zu neh-

mende oder dünne Musik entstanden. Wie bei Richard ist auch sein aus dem seriellen Denken hervorgegangener Tonsatz sehr kompliziert, vollgepackt, hat aber in diesem Werk eine klar verfolgbare und vor allem direkt erlebbare grosse Linie erhalten durch, bei aller Vielfalt der gedrängten Ereignisse, sich einprägende übergeordnete strukturelle Erscheinungen. Unkonventionell, aber durchaus wirkungsvoll virtuos wird auch die Oboe eingesetzt, die Omar Zoboli mit überlegenem Können spielte; das gleiche kann man auch von seiner Interpretation der Variationen über ein Donizetti-Thema (aus «*La Favorita*») von Antonio Pasculli sagen, einem spritzigen Werk (im Stil Donizettis) des einstigen grossen sizilianischen Oboenvirtuosen (1842–1924). Sowohl Zagrosek wie Marc Andree (der die Hoch-Uraufführung leitete) haben die Aufführung des neuen Werks sehr ernst genommen und ins Zentrum des Konzerts und der Probenarbeit gerückt. Auch David Shallon, der 36jährige israelische Dirigent, tat dies mit den «Instantanés» für grosses Orchester von Michael Jarrell, sieben kurzen, aber sehr konzentrierten Stücken, die einer ähnlichen Musikästhetik huldigen wie die beiden schon genannten: einer postseriellen Kompositionsweise mit rasch wechselndem, meist subtil vorgenommenem Einsatz der Orchesterfarben, wobei hier jeder Satz — der kürzeste dauert gut eine Minute — seine eigene, unverwechselbare Form hat, die Gesamtanlage aber nicht ganz zu überzeugen vermag. Vollkommen zu überzeugen vermochte aber der Dirigent, der zunächst den jungen Posaunisten Dany Bonvin, mit 22 Jahren Träger verschiedener Preise, zuletzt des diesjährigen Solistenpreises des Tonkünstlervereins, in zwei Werken zu begleiten hatte, die er beide, so verschieden sie waren, überlegen meisterte und damit das merkwürdig blasse, gestalterisch unbewältigte Spiel des Solisten rettete. Den basso continuo-artigen Orchesterpart zu Georg Christoph Wagenseils Posaunenkonzert in Es-Dur so hervorragend sachgemäss und klangschön zu spielen und der Posaunen-Ballade Frank Martins so viel Spannung zu verleihen, ist nichts Selbstverständliches. Aber das Grossartigste war dann die Interpretation der 2. Sinfonie Beethovens mit genau den richtigen Tempoproportionen und dem genau richtigen Tempo des Larghetto — eine Interpretation, die verriet, dass der Dirigent die Herkunft dieser Musik aus der barocken Vorvergangenheit verstanden hat und dadurch mit vielen falschen romantischen Traditionen Schluss machte. Insgesamt wenig überzeugend war der Abend, an welchem Armin Jordan die «*Omaggi*» op. 7 des William Blank dirigierte. Für Blank war dies genau so wie für Richard und Jarrell der erste Versuch mit Orchester, aber seine Komposition, in einem langweiligen, wenn auch von der Neuen Wiener Schule beeinflussten Stil geschrieben, mit einem Solistenquintett (Klarinette, Streichrio-