

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1991)

Heft: 28

Artikel: Originalwerk versus Teamwork = Version originale contre œuvre collective

Autor: Spohr, Mathias

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928135>

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>

revanche, il existe des catégories de plans où le musicien doit, tout seul, s'investir dans la musique et tâcher, au plus près de ses possibilités, de réaliser sa propre «cuisine». Mon travail consiste alors à faire en sorte que les musiciens donnent le maximum de façon individualiste. Ordinairement, un onzième second violon déteste avoir une partie autonome. Il se sent démuné. Tout à coup, il lui faut se transformer en concertiste.

C'est par l'ajout de toutes ces cellules fourmillantes que l'ensemble du corps orchestral vit. Et c'est formidable. En 1955, quand Xenakis – pour des raisons idéalistes – a écrit des lignes différenciées pour chaque musicien, il a cru bien faire. Il pensait démocratiser en rendant à chaque musicien sa personnalité. Personne n'avait jamais fait cela auparavant.

Il est indispensable de convaincre les musiciens qu'ils ne font pas n'importe quoi. Pour la Tonhalle de Zurich, par exemple, cela a été relativement facile de faire jouer Stockhausen. C'était comme si on préparait une symphonie de Schubert... En revanche Xenakis fait peur, et ceci en dépit qu'il soit maintenant une grande star! Comme Schoenberg, il est maudit pour l'orchestre et le public. Le directeur de la Tonhalle a d'abord été très effrayé d'une proposition de le programmer.

Dans certaines œuvres, la disposition des musiciens pose des problèmes spécifiques pour diriger. Comment les résolvez-vous?

«Terretektorh» (1965-66) est écrit pour 88 musiciens éparpillés dans le public et «Persephassa» pour six percussionnistes répartis autour du public (1969). Il y a encore d'autres cas. Pour diriger, on se met au milieu et on s'assure que tous les musiciens vous voient. Il faut éviter de se tourner sous peine que les musiciens perdent la battue, ou il faut se tourner sur le temps. Cela est facilité par le grand sens pratique de Xenakis: ces œuvres, ainsi que «Nomos Gamma», sont à deux temps.

Faire confiance à l'intelligence

Est-ce que votre travail et votre «apprentissage» avec Boulez vous ont aidé à aborder ce répertoire?

Oui. Ça m'a aidé de façon générale, aussi pour Mozart. Avec Boulez, on apprend à s'y retrouver partout. Sur le plan de l'analyse, il arrive à dégager quelque chose de tout. D'abord, il faut avoir des idées claires sur la partition. C'est cela son postulat. Nadia Boulanger, Messiaen, Boulez, c'est une filiation fabuleuse.

Techniquement, il m'a enseigné une technique de gestes très efficace et une méthode de répétition «standard» qui fait que je m'en sors dans Xenakis. Imaginez la réaction d'un orchestre qui découvre le lundi matin des partitions de Xenakis sur les pupitres. Ils hurlent! Là,

la technique de Boulez est très forte: il faut comprendre l'orchestre comme une multitude de corps personnalisés et faire confiance à l'intelligence des personnes. D'ailleurs, elle parle d'elle-même. Tout de suite, il faut faire comprendre aux musiciens que cela ne va pas être difficile, jouer l'œuvre d'un bout à l'autre. Puis, seulement, aller vers le détail, en partant du global et sans jamais négliger la grande ligne. Ce qui est aussi très important, c'est de reconnaître les charnières, les endroits-clés qui organisent la suite.

Xenakis a collaboré au Groupe de Musique concrète avec Pierre Schaeffer, à la fin des années 50. «Diamorphoses», «Orient-Occident» (1960) sont des œuvres réalisées au Groupe de Recherches Musicales. Quels effets et quelle suite a eus cette période concrète?

Parlons d'abord des œuvres. Xenakis est l'unique compositeur de musique électro-acoustique dont on ne peut pas dater les œuvres. Il a su faire en sorte que la technique ne soit pas perçue. «Diamorphoses», personne ne sait avec quoi c'est fait. C'est un bricolage génial à partir de «Pithoprakta», avec quelques échos et autres. C'est d'ailleurs vrai pour tout. Aujourd'hui, on ne peut pas dire que «Gmceorh» pour orgue (1974) soit plus ou moins d'avant-garde que «Metastasis». Chez Mozart, c'est très difficile de situer une vraie chronologie: la musique a une trop forte personnalité à toutes les étapes de l'écriture. C'est pareil chez Xenakis. Les dernières œuvres qu'il a composées avec l'UPIC ne paraissent pas plus contemporaines qu'«Orient-Occident», où il a trituré des colliers de sa femme, allumé un feu devant un micro et d'autres choses encore. Le matin dans son atelier, l'après-midi à la console de l'UPIC, c'est sa vie.

Un nouvel humaniste

«Polla Ta Dina» pour chœurs d'enfants et orchestre (1962) et «Eonta» (63-64) intéressent un plus large public que précédemment. Pouvez-vous analyser ce phénomène?

Xenakis est grand public, mais paramélomane. Il a toujours été davantage aimé par les gens qui ne connaissent pas la musique classique que par ceux qui sont des habitués de Mozart et de Beethoven. J'ai dirigé «Synaphai» pour piano et orchestre sur une place publique à Bonn et il a fait des concerts en plein-air avec des cerfs-volants. Au Japon, son succès est énorme.

La formation d'architecte de Xenakis joue-t-elle, selon vous, un rôle essentiel dans son travail musical?

Pour moi, quelqu'un comme Xenakis est au-delà des formes. Son message pourrait passer dans toutes les formes artistiques car il est universel! Tout ce qu'il fait est habité par un amour, une philosophie. En amont, c'est un grand être humain. Ce qu'il avait en lui, il l'a

réalisé par l'architecture et la musique, mais il a aussi hésité à suivre la voie politique. C'est un nouvel humaniste qui s'intéresse à tout. Contrairement à des êtres très spécialisés, des «bêtes de violon» par exemple, Xenakis puise très largement son inspiration. Il peut, en quelque sorte, appliquer les mêmes canevas à l'architecture et à la musique parce que ces canevas préexistent à leur application.

Comme de nombreux compositeurs dans les années 60, Xenakis a imaginé des notations très particulières (papier millimétré, etc.). Puis il a retranscrit en notation traditionnelle ce qu'il concevait en d'autres termes. Comment vous apparaît cette démarche?

En 1960, chacun voulait sa notation personnelle. Mais ce n'est pas forcément un signe de richesse d'idées. Comme Xenakis, je pense qu'il faut se placer du point de vue de l'interprète pour qu'il puisse, le plus simplement possible, lire et anticiper ce qu'il doit produire. Pourquoi compliquer la notation pour rien?

Pouvez-vous nous parler du rôle de Hermann Scherchen dans la carrière de Xenakis?

Il l'a énormément encouragé. Pendant vingt ans, Xenakis faisait les calculs de Le Corbusier pour vivre. Des journées entières se passaient en calculs pour des ponts. Scherchen a été un appui moral aux longs temps où tout le monde le décourageait (Milhaud, Honegger).

Comment, en guise de conclusion, définiriez-vous la personnalité de Xenakis?

C'est un écorché vif. Il est d'une timidité mortelle et voit très mal. On pourrait le comparer à Tournesol, car il n'ose pas sortir de sa réserve et est incapable de donner en public sa vraie mesure. Pourtant, je suis beaucoup plus à l'aise devant le manque d'aisance publique de Xenakis que devant un fulgurant pouvoir de démonstration comme celui de Boulez. Car celui-ci ne me convainc pas vraiment: il m'éblouit.

Une seule fois, j'ai vu danser Xenakis. C'était quand nous avons créé «Oresteia» en Grèce.

Propos recueillis par Isabelle Mili

Originalwerk versus Teamwork

Apropos: Harnoncourt und der «Zigeunerbaron»

Die Zürcher Aufführung des «Zigeunerbarons» von Johann Strauss in einer von Nikolaus Harnoncourt veranlassten und einstudierten Urtextfassung gibt Gelegenheit, sich allgemeine Gedanken über das «Originalwerk» zu machen. Das Genre der Operette zeichnet sich durch eine besondere Aufführungstradition aus, die in mancher Hinsicht im Widerspruch zur Ideologie des Originalwerks steht. Der Autor ist der Meinung, dass jene geringgeschätzte und vernachlässigte Aufführungstradition mehr Impulse für die Zukunft geben könnte als ein weiteres Ausufern der Urtext-Welle.

Version originale contre œuvre collective:
Harnoncourt et le «Baron tzigane»

Les représentations zurichoises du «Baron tzigane» de Johann Strauss, dans la version originale restituée par Nikolaus Harnoncourt, fournissent l'occasion de s'interroger sur la valeur de cette notion. Comme genre, l'opérette est en effet tributaire d'une tradition qui s'oppose, par bien des aspects, à l'idée de version originale. Toute décriée et négligée qu'elle soit, l'auteur estime que cette tradition pourrait être plus féconde qu'une nouvelle vague de «versions originales».

Von Mathias Spohr

Nikolaus Harnoncourt hat sich im Zürcher Opernhaus in der laufenden Spielzeit nun einmal der Operette zugewandt und widmet sich dem «Zigeunerbaron» von Johann Strauss mit gleichem Engagement wie zuvor den Monteverdi- und Mozart-Opern. Der Duisburger Musikwissenschaftler Norbert Linke hat eigens für diese Aufführung eine kritische Version des Notentextes hergestellt, und gemeinsam mit Harnoncourt bemüht er sich, den ursprünglichen Intentionen des Komponisten möglichst gerecht zu werden. Um zu belegen, dass dies beim «Zigeunerbaron» einen Sinn hat, obwohl «die spezifische Produktionsmethode von Strauss es nicht zulässt, exakte und dokumentarisch 'gültige' Partituren vorzulegen», erläutert Linke, dass Strauss diese 'Operette' selbst komponiert und instrumentiert habe, um mit diesem Stück erstmals «seine eigene Auffassung von 'Operette' zu verwirklichen». Alle früheren Operetten hatte Strauss, wie Linke ausführt, gemeinsam mit Richard Genée komponiert: «Voller Wehmut erinnerte im Jubiläumsjahr 1894 Genée den Meister Strauss an jene 'schönen Tage..., wo wir uns musicalische Einfälle theilten (!), das rechte Wort dazu suchten, sie systemisirten, eintheilten, charakterisirten, zuspitzten'. Auch Strauss scheint diese Art der Zusammenarbeit, die wir heute 'Teamwork' nennen, als eine glückliche empfunden zu haben.» Der «Zigeunerbaron» präsentiert sich demgegenüber als Originalwerk, wobei implizit angenommen wird, dass das Originalwerk wertvoller sei als die Gemeinschaftsarbeit. – Ein Grenzfall, der Gelegenheit zu grundsätzlichen Fragen über die Bedeutung und Bewertung des «Originalwerks» bietet: Fragen, die in letzter Zeit zunehmend diskutiert werden.

«Urtext»-Ideologie

Im Grunde ist es ein interessantes Phänomen, dass die Urtext-Welle, die mittlerweile schon etwas angejährt ist, sich nun auch auf die Operette ausdehnt. Heisst dies, dass einzelne Operetten nun endlich Einlass im Olymp der Hochkunst finden sollen, oder heisst es vielmehr, dass diese Gattung, oder ihre traditionelle Ausführung, endgültig tot ist? Wenn man Harnoncourts Erinnerungen an seine Zeit als Orchestermusiker liest und seine schmerzhaften Erfahrungen mit einer verschlammten Wiener Operette nachvollzieht, ist man geneigt, beides zu bejahen. Seine Grunderfahrung als mitdenkender Instrumentalist, der festzustellen glaubt, dass viele aufführungspraktische Gewohnheiten nicht mehr lebendig sind, muss man sicherlich ernst nehmen. Jedenfalls strebt er im Operetten-Bereich eine Veränderung an, die in ähnliche Richtung geht wie seine Mozart-Auffassungen. Das Ernstnehmen der Operette scheint mir der wichtigste und fruchtbarste Aspekt dieser Wiederbelebung – ohne Zweifel ist es von Vorteil, wenn die Quellen vor einer Einstudierung überhaupt einmal angesehen werden; bei einer «quellen-treuen» Aufführung stellt sich allerdings die Frage, ob der eingeschlagene Weg richtig ist oder ob hierdurch nicht eine Tradition endgültig verlorengeht, deren letzten Rest man vielleicht retten sollte:

Im «leichten» Musiktheater hat sich bislang eine Entstehungs- und Aufführungspraxis gehalten, die noch vor hundert Jahren ganz selbstverständlich zu jeder Art Oper (und nicht nur der Oper) gehörte: Der Notentext, an dem oft mehrere gemeinsam gearbeitet hatten, wurde bloss als Grundlage gesehen, die man je nach Aufführungsrahmen ohne weiteres verändern konnte. So hat

sich auch der «Zigeunerbaron» im Laufe seiner Aufführungsgeschichte stetig verändert und dem Zeitgeschmack angeglichen, «im Wechselspiel von Effekt, Bearbeitung, Publikumsreaktion usw.», wie Harnoncourt es formuliert. Noch heute gibt es spezialisierte Operetten-Kapellmeister, die sich einem Stück ganz anders nähern als der Operndirigent einem Mozart-Werk. Die Operette ist als «Werk» keine Konstante, sondern ein auf den Wellen der Mode schwimmender lebendiger Organismus; sie verändert sich mit ihrer Aufführungsgeschichte. Einen Gegensatz von Original und Bearbeitungen herauszuarbeiten, ist hier eher fragwürdig, denn unser landläufiger Begriff der Bearbeitung ist, ästhetisch betrachtet, nur als Paradox zu gebrauchen: Bearbeitung ist ein «Original im Original», die Affirmation oder Negation des Originals, indem man ein neues Original aus ihm macht. Dieses Paradox pflanzt sich fort bis zur «Originalinterpretation» der «grossen Interpretenpersönlichkeit». Die Operette befindet sich gar nicht in diesem Spannungsfeld, und es ist eher schade, wenn man sie hier hineinzieht.

Verlust der «gemeinsamen Sprache»

Unser modernes Bedürfnis nach der Wiedergabe eines Werks im Urtext hängt mit der Ideologie des Originalwerks zusammen. Es wird vorausgesetzt, dass der Komponist eines solchen Werks eine sehr persönliche Tonsprache entwickelt hat, die durch fremdes Hinzutun nur verwässert werden kann. Der «Teamwork»-Gedanke, der sich hinter der gemeinsamen Herstellung, der nachträglichen Veränderung, der improvisierenden Ausschmückung von Musikstücken verbirgt, hat jedoch auch einen Eigenwert. Er war, wie gesagt, noch vor dem Ersten Weltkrieg in jeder Art von Musik präsent, ohne dass er durch Improvisationskonzepte oder mehrdeutige Notationstechniken zum Thema gemacht und damit künstlich hätte belebt werden müssen. Er ist seither in die Unterhaltungsmusik abgedrängt worden und steht seit einigen Jahrzehnten grundlos als Zeichen für schlechte Qualität. Sogar berühmten historischen Bearbeitungen, wie Busonis Bach-Versionen, begegnet man mit einem gewissen Naserümpfen.

Die Komposition als Gemeinschaftswerk setzt eine Tonsprache voraus, die allen geläufig ist, so dass verständige Musiker in der Lage sind, dieses «Werk» zu verändern, ohne die Substanz zu zerstören – wenigstens im Verständnis ihrer Zeitgenossen. Busoni hat wohl sicherlich einiges missverstanden an Bach, aber er konnte darauf zählen, dass die Musikwelt seiner Zeit ähnliche, mehr oder weniger ungebrochene Vorstellungen vom wohlklingenden Tonsatz hatte wie er selbst. So war es vielleicht ein Missverständnis, aber weitgehend ein gemeinsames. Die Ideologie des Originalwerks hat in der neueren Musik mehr und mehr den Verlust der gemeinsamen Sprache zur Folge

gehabt. Heute sind wir kaum gescheiter, aber wir haben verschiedene Schubladen, in die wir unser Verständnis oder Missverständnis von Bach und Busoni einordnen. Die «gemeinsame Sprache» ist dagegen in der Operette, an der Schwelle zwischen «niedriger» und «hoher» Kultur, noch erhalten geblieben, als sie andernorts schon längst verloren war.

Bei Monteverdi, dessen Opern ohne «Bearbeitung» gar nicht aufgeführt werden können, weil meistens nur Gesang und Bass notiert sind, hat Harnoncourt versucht, die «Sprache» einer längst vergangenen Zeit hypothetisch wiederzubeleben. Ein ähnlich kreativer Ansatz, und dies in einer musikalischen Sprache, die zumindest teilweise noch lebendig ist, liesse sich auch für die Operette wünschen.

Die sogenannte «Kopistenwillkür»

Doch zurück zur kritischen Ausgabe des «Zigeunerbarons»: Wie zu erwarten, entspricht er doch nicht in jeder Hinsicht den Vorstellungen vom Originalwerk. «Mit einer nur musikwissenschaftlich orientierten Einstellung kann man der zahlreichen Probleme nicht Herr werden», räumt Linke ein. Was er in seinem Revisionsbericht als verwirrende «Eigentümlichkeiten der Strauss-Diktion» bezeichnet, ist mir von meiner Beschäftigung mit Offenbach-Operetten wohl bekannt; es sind offenbar generelle Eigenschaften dieser Art Musik in dieser Zeit; sie geben Aufschluss über den Entstehungsprozess und seinen zeitlichen und ökonomischen Rahmen, der grösstmögliche Arbeitersparnis erforderte. Repräsentativ dafür ist die Problematik der «Faulenzer» (siehe Titelseite) in den Originalpartituren, die oftmals trotz Harmoniewechseln fortgeführt werden. Die Kopisten waren – sofern man gute hatte – mitdenkende Musiker, von denen man unter grossem Zeitdruck (und das war der Normalfall) eine gewisse Mitarbeit verlangte. Wenn bei Begleitfiguren oder -akkorden auch bei Harmoniewechseln die Faulenzer weitergeführt wurden, so ist dies nicht unbedingt ein Versehen des Komponisten, sondern kann auch eine Aufforderung an den Kopisten sein, den Harmoniewechsel in den Stimmen selbst auszuführen. Um Zeit zu sparen, wurde es dem Kopisten also mitunter überlassen, die Stimmführung, die Lage der Akkorde zu bestimmen, oder abzuwägen, welche Doppelgriffe man etwa den Streichern zutrauen konnte. Ähnlich verhielt es sich mit manchen Schlagzeugstimmen. Wenn die Pauken nur auf einer Tonhöhe notiert waren, hiess das nicht, dass nur auf einer gespielt wurde; sondern der Kopist sollte jeweils selber die Pauke auswählen, die zur Harmonie passte. Parallelstellen zu überwachen und eventuell auch bewusst zu variieren, konnte ebenso eine Aufgabe des Kopisten sein. «Verschlimmbesserungen» oder eigenmächtige Änderungen, die uns heute als unfassliche Kopistenwillkür erscheinen,



Szenenfoto von der Zürcher Inszenierung des «Zigeunerbarons»

Photo Schlegel & Egle

sind meist nur «Unfälle» bei der normalen, vom Kopisten erwarteten Mitarbeit.

Improvisation

Eine Ebene weiter waren auch der Kapellmeister und der ausführende Instrumentalist zur Mitarbeit durchaus angehalten. Wenn eine ganze Nummer hindurch im Part des Schlagzeugers nur Faulenzer standen, hiess das nicht unbedingt, dass immer derselbe Takt wiederholt werden sollte. Wie es heute noch im Jazz-Schlagzeug üblich ist, konnte diese Notationsweise auch als Aufforderung zur improvisierenden Variation gedacht sein. Nicht selten wurde auch absichtlich Skizzenhaftes in der Partitur erst vom Dirigenten zusammen mit den Sängern und Instrumentalisten während der Proben ausgearbeitet und höchstens in den Stimmen, nicht aber in der Partitur festgelegt. Die autographe Partitur ist daher nicht immer ein absoluter Massstab, sondern wurde stellenweise nur als Arbeitsgrundlage verstanden. Sänger, aber auch Instrumente, die nicht chorisch spielten, konnten selber die Initiative ergreifen und in Solopassagen passende Verzierungen anbringen. Davon wissen wir heute nur noch wenig; wir kennen vor allem die Klagen der überdurchschnittlichen Komponisten über die Eigenmächtigkeiten der Ausführenden. Solcherart Klagen muss man aber entgegengesetzt interpretieren: Klagen über improvisierende Generalbassspieler im Barock besagen nichts weiter, als dass das Improvisieren damals eine fundamentale Bedeutung in der Musikkultur hatte, gegen die sich ein Komponist behaupten musste. (So

wie die Sinnenfeindlichkeit der spätmittelalterlichen Kirche nichts anderes bedeutet, als dass die Gesellschaft damals recht lebensfroh gewesen sein muss.) Alle Eingriffe in das «Werk» gelten heute in der E-Musik als Inbegriff der Schlamperei; darüber vergisst man allerdings, zwischen dem Prinzip und seiner Ausführung zu unterscheiden. Gewiss sind auf diese Art einst viele «Originalwerke» missverstanden und entstellt worden – andere wurden tatsächlich verbessert; mit vielen Opern, auch solchen, die sich noch heute im Repertoire halten, ist das so. Es können auf allen Ebenen sehr gute und qualifizierte Musiker sein, die «eigenmächtig» handeln, und im Idealfall hat hier jeder, vom Komponisten über den Arrangeur und den Kopisten bis hin zum Kapellmeister und Orchestermusiker, die Möglichkeit, sich kreativ in die Sache einzubringen, das Endprodukt zu bereichern, was Ausführende und Zuhörer gleichermaßen befriedigen kann – vorausgesetzt, sie sprechen und verstehen die gleiche «Sprache».

Gelähmte Interpreten

Die Apathie vieler ausführender Musiker im heutigen Opern- und Konzertbetrieb hängt nicht unwesentlich mit dem Begriff des Originalwerks, mit der aufgezwungenen Verwirklichung des fremden Willens zusammen. Dieser innere Konflikt wird durch die Tatsache verschärft, dass die Musiker heute allgemein gebildeter und technisch versierter, auch organisierter, mächtiger und teurer sind als jene, die einst Beethoven zur Verzweiflung gebracht

haben, oder noch jene, aus denen Wagner und Mahler die erwartete Leistung regelrecht herausprügeln mussten – und damals noch konnten. Heute ist das nicht mehr möglich und auch meist nicht mehr nötig. Die Zeit des «grossen Interpreten», den man als Leitfigur betrachtete, scheint aber vorbei zu sein. Das «Werk» in der übersteigerten Bedeutung, die man ihm beimisst, hat keinen rechten Gegenpart mehr. Die Eigeninitiative der Musiker ist trotz ihrer hohen Qualifikation gelähmt, und der Dirigent eines mächtigen Orchesters steht nur noch äusserlich und auf den Cover-Fotos da als der grosse Macher. Profilieren kann er sich noch, indem er die Originale noch originaler wiedergibt als bisher, was an sich eine fade Angelegenheit ist, oder, wie ich es bei Harnoncourt vermute (und bewundere), indem er gerade dies als Vorwand nimmt, um seine eigene Ästhetik durchzusetzen. Doch dies ist Harnoncourts individuelle Taktik, die besser nicht Schule machen sollte. Förderung der kreativen Eigeninitiative müsste von unten, beim ausführenden Musiker ansetzen und jedem in der Hierarchie einen Spielraum lassen. Bei vielen alternativen Kammermusik-Ensembles, die sich mit neuer Musik befassen, lassen sich heute solche Ansätze erkennen. Warum nicht die Operette – wenn sich der Wert dieser Tradition wieder bewusst machen liesse – aus diesem Blickwinkel anpacken?

Fazit

Natürlich besteht immer die Gefahr, dass viele – auch gute – Köche den Brei verderben, auch ist ein gewisses Mass an «persönlichem» Ausdruck in jeder Komposition wünschbar, damit sie ein Gesicht und damit eine Ausstrahlung auf Ausführende und Publikum hat; die Wahrheit liegt sozusagen in der Mitte: weder in einem dogmatischen Begriff vom Originalwerk, noch in einer gleichgültigen Haltung gegenüber willkürlichen Veränderungen, die alte Zusammenhänge auflösen, ohne neue zu schaffen.

John Cage erteilt mit seinen «Europerras»-Opern, deren erste zwei im Rahmen der diesjährigen Junifestwochen im Zürcher Opernhaus laufen werden, dem Originalwerk eine Absage. Als Komponist versagt er sich jeden Einfluss auf das Geschehen. Die Sänger singen ihre Lieblingsarien; Opernrepertoire wird zusammenhanglos, in beliebig wechselnder Dekoration vorgeführt, der einzige Verbindungspunkt ist der gleichzeitige Ablauf am gleichen Ort, bewusst gemacht durch eine für alle sichtbare Uhr. Damit sollen nicht wiederum jene Konventionen gebrochen und traditionelle Pfade verlassen werden, die seit mehr als siebenzig Jahren Zielscheibe der Avantgarde sind – das wäre wenig originell und allzu billig; es zeigt vielmehr, ironisch auf sich selbst bezogen, dass das Originalwerk in der heutigen, extremen Ausprägung am Ende ist.

Mathias Spohr