

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1993)
Heft: 36

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

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>

wahre Hauptstimme doch an die Oberfläche kommen und sich dort behaupten; aber wo sie die Chance dazu erhält (T. 325 ff.), steht sie allein, «also nicht etwa nur dominierend, sondern allein herrschend»: ein zweifelhafter Sieg (482). Das einzige ihm bekannte Modell eines gleichgewichtigen Verhältnisses zweier Stimmen, das kontrapunktische, genügt ihm nicht, denn das dadurch mögliche «Spiel der Rollenvertauschung» bleibe aus.

Schönbergs schon im 1. Punkt festgehaltene Beobachtung die Instrumentation betreffend²² ermöglicht eine Differenzierung, auf die Halm so nicht kommen konnte: Unterstimme thematische Hauptsache, Oberstimme *thematisch* nebensächlich, *melodisch* aber fesselnder. Schönberg sieht keine Notwendigkeit, sich zugunsten einer Stimme zu entscheiden: Die Stelle kann «fast nur zweistimmig aufgefasst werden»; beide Stimmen zugleich sind gemeint. Später (a-moll-Stelle, T. 292 ff.) wird die Balance «absichtlich» verschoben: es soll noch schwanken; es kann und soll offenbleiben.

Die Beziehung zwischen Unterstimme und Hauptthema müsste nach Halm «enthüllt» und angemessen herausgestellt werden – für Schönberg dagegen handelt es sich um ein «Mittel des Zusammenhangs», das als solches von Beethoven auch eingesetzt wird, verschleiert oder aufgedeckt, je nachdem. Gerade dieses Versteckspiel ermöglicht den Wiedereintritt des Hauptthemas, «wie Beethoven es verlangt»: erwartet, aber doch neu. Dem gleichen Zweck dient das Episodenthema selbst, die Oberstimme des Stimmenpaars. Kein Eindringling von aussen, sondern «fernliegend»; es gibt Anlass für den «Ausflug» ebenso wie für die Rückkehr. Durchführen, so wird in der Schönberg-Schule überliefert, heisst: durch weite Räume führen. «Der Eindruck des phantastischen Ausfluges zum Fernliegenden soll verbleiben.» Hier liegt wohl die (Halm nicht zur Verfügung stehende) Erfahrung zugrunde, dass Logik und Zusammenhang auch da bestehen können, wo es mehr als einen, oder überhaupt keinen festen Bezugspunkt mehr gibt.

Regina Busch

¹ Nachdruck: Tutzing 1971 und Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt 1971.

² Ein dritter hätte folgen sollen. Nachdruck in: August Halm, *Von Form und Sinn der Musik*. Gesammelte Aufsätze, mit einem einführenden Essay herausgegeben von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden 1980, S. 83 ff. und 86 ff.

³ Arnold Schering, *Musikalische Analyse und Wertidee*, in: *Jahrbuch Peters für 1929* (1930), Nachdruck in: *Vom Wesen der Musik*. Ausgewählte Aufsätze von Arnold Schering, herausgegeben und eingeleitet von Karl Michael Komma, Stuttgart 1974, S. 183 ff.

⁴ August Halm, *Über J.S. Bachs Konzertform*, in: *Bach-Jahrbuch XVI* (1919), S. 1 ff.; Nachdruck in: Halm, *Von Form und Sinn der Musik*, a.a.O. S. 119 ff.

⁵ siehe z.B. Peter Hauschild, *Melodische Tendenzen in Beethovens Eroica*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft Band 13*, Leipzig 1989, S. 41 ff., S. 45 und Anm. 10-18.

⁶ Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik III*, München 1930, S. 100.

⁷ In anderem Zusammenhang hat auch Schönberg Halm mangelnden Mut bzw. allzu schwerfälliges Denken vorgeworfen: Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, 7. Aufl. 1966, S. 420. Schönberg scheint – mit Ausnahme des hier besprochenen Textes – nur Halms Harmonielehre gekannt zu haben, die er «ein sonst sehr feines Werkchen» nennt (ebenda).

⁸ z.B. Robert E. Meikle, *Thematic Transformation in the First Movement of Beethoven's Eroica Symphony*, in: *The Music Review* 32 (1971), S. 203 ff.

⁹ z.B. Egon Voss, *Beethovens «Eroica» und die Gattung der Sinfonie*, in: *Kongressbericht Bonn 1970*, S. 61; Peter Schleuning, *Beethoven in alter Deutung. Der «neue Weg» mit der «Sinfonia eroica»*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), bes. S. 176 ff. (Interpretation des Episodenthemas bezogen auf den Prometheusstoff als «innerlich vernommene höhere Stimme», S. 180). – Übrigens wären hier Überlegungen zum Männlichen und Weiblichen in der Musik, vertreten durchs 1. und 2. Thema, anzuschliessen; in unserem Zusammenhang muss das unterbleiben.

¹⁰ z.B. Meikle, a.a.O. S. 207; Philip G. Downs, *Beethoven's «New Way» and the Eroica*, in: *Musical Quarterly* 56 (1978), S. 585 ff.

¹¹ Downs über T. 45 ff., a.a.O., S. 592: «of extreme delicacy and charm, with seductive orchestration ... in itself the complete antithesis to any sense of tension ... feminine».

¹² worüber die Autoren sich allerdings nicht einig sind, vgl. etwa Meikle, a.a.O., S. 207.

¹³ Man könnte auch den ersten Satz der Klaviersonate op. 10 Nr. 1 in die Überlegung einbeziehen (in Stichworten): 2. Thema T. 56 ff. (Charakter, Tonart Es). Überleitung T. 32 ff.: von der 1. Themengruppe durch Kadenz und dezidiert anderen Charakter abgesetzt, dadurch Eindruck thematischer Eigenständigkeit (Riemann: gehört in den Bannkreis des 2. Themas, aber von zu stark fluktuierender Tonalität). Demgegenüber das 2. Thema nicht wie ein neuer Anfang, sondern fortsetzend. Durchführung, T. 118 ff.: auf das 1. Thema folgt ein oft als «neu», «noch nicht dagewesen» bezeichnetes Thema, das Züge des Überleitungs- und des 2. Themas (Begleitfiguren) vereint (Riemann, Schönberg, Rufer) – also eine der Eroica vergleichbare Situation. Reprise: 2. Thema zunächst in F-dur, von hier aus zum eigentlichen Höhepunkt des Satzes führend (T. 229, Ratz), danach erst in c-moll.

¹⁴ siehe Regina Busch, *August Halm über die Konzertform*, in: *Notizbuch 5/6; Musik*, hrsg. von Reinhard Kapp, Berlin / Wien 1982, bes. S. 133 ff.

¹⁵ Weder Halm noch Schönberg wussten offenbar, dass Beethoven im ersten Entwurf die Unterstimme allein notiert hat. Dies allein besagt allerdings noch nichts über ihren Status als Haupt- oder Nebenstimme. Siehe auch Hauschild, a.a.O., S. 43; Meikle, a.a.O., S. 110.

¹⁶ Eine Frage, die Schönberg wie auch seine Schüler in ihren Analysen, Formenlehren und in ihren Kompositionen immer wieder behandelt haben.

¹⁷ siehe Arnold Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten* (1949), in: *Stil und Gedanke*. Aufsätze zur Musik, herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 411. Peter Schleuning hat diesen Hinweis Schönbergs «an die Analytiker» aufgegriffen und seine Mitteilungen Satz für Satz zu verifizieren versucht, in: *Schönberg und die Eroica. Ein Vorschlag zu einer anderen Art von Rezeptionsforschung*, in: *Beethoven und die zweite Wiener Schule* (Studien zur Wertungsforschung, Band 25), Wien / Graz 1992, S. 25 ff. Schleuning führt auch das Episodenthema an: «als Muster rätselhafter Melodieableitung aus dem Hauptthema», für die Durchführungsarbeit nutzbar gemacht (a.a.O., S. 36 f.), stellt ihm aber zwei thematische Gebilde aus der Exposition des Quartetts gegenüber, die – bezeichnend in unserem Zusammenhang – Ableitungen aus dem *Seitenthema* sind (Eroica, T. 284 ff., 330 ff. – op. 7, T. 178 ff., 200 ff., 211 ff.).

¹⁸ vgl. die Ausführungen von Schleuning, a.a.O., S. 34 f.

¹⁹ Schönberg, a.a.O., S. 410.

²⁰ s.o. und Anm. 8.

²¹ vgl. auch Schleunings Interpretation der Stelle als Eingreifen einer, wenn auch innerlich vernommenen, so doch höheren Stimme (s. Anm. 9): sie kommt von aussen und bewirkt etwas, muss aber nicht integriert werden.

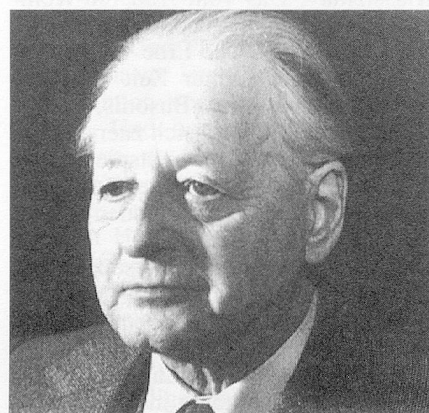
²² ein Argument, das Halm, als weniger wichtiges, erst viel später anführt – vgl. Schönbergs «eben!», S. 483.

Gomptes rendus Berichte

Busonis Erbe weitergetragen

Zum Gedenken an Walther Geiser
(1897–1993)

Von Balletten und Opern abgesehen, berücksichtigt das wenig mehr als 60 Kompositionen mit Opuszahlen umfassende Lebenswerk des am 6. März in Oberwil BL verstorbenen Schweizer Komponisten und Dirigenten Walther Geiser alle wesentlichen Gattungen der instrumentalen und vokalen Musik. Im Schatten der als Hauptwerke geltenden



Chorkompositionen «Stabat Mater» op. 23 (1936) und «Te Deum» op. 54 (1960) stehen pianistische Miniaturen und zahlreiche kammermusikalische Arbeiten, die mit ihrer formalen Ausgewogenheit, ihrer sorgfältigen Detailbehandlung und einer stets klar erkennbaren Architektonik auf den einflussreichen Lehrmeister Busoni verweisen. Dass die eigene Praxis als Bratschist im Basler Streichquartett (1926–1928) und im Basler Sinfonieorchester (1940–1943) in manchem Werk ihre Spuren hinterlassen hat, bezeugen die sonoren Bratschensoli in der Fantasie I op. 31 für Streichorchester, Pauken und Klavier (1942) auf ähnliche Weise, wie bestimmte Chorklangeffekte in der Goethe-Vertonung «Symbolum» op. 14 für doppelten Männerchor und Orchester ohne den persönlichen Umgang mit Chören und grossen Klangkörpern kaum zu erklären sind. Als Leiter des Basler Bach-Chores widmete sich Geiser der intensiven Pflege von Kantaten, Passionen und Oratorien, um auch in seiner schöpferischen Arbeit vermehrt auf barockes Formengut und auf eine das lineare Element bevorzugende Schreibweise zurückzugreifen. Für zeitgenössische Werke hatte er sich vor allem in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg sowohl als Dirigent von Radio- und öffentlichen Sinfoniekonzerten als auch in seiner Eigen-

schaft als Präsident der Basler Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (1948–1954) eingesetzt. Seit 1923 unterrichtete er an der Musikakademie Basel: erst als Violinlehrer und Leiter einer Klasse für Ensemblespiel und für Komposition, danach als Leiter einer Dirigentenklasse; zudem dirigierte er das hauseigene Orchester während vielen Jahren.

Den entscheidenden Wendepunkt in Walther Geisers insgesamt wenig spektakulärem Leben brachte 1921 der Eintritt in die damals schon berühmte «Meisterklasse für musikalische Komposition», die Ferruccio Busoni an der Preussischen Akademie der Künste leitete. Dort traf der aus Zofingen stammende junge Schweizer Musiker mit den Landsleuten Luc Balmer und Robert Blum zusammen, lernte unter den wenigen Mitschülern Kurt Weill und Wladimir Vogel kennen und konzentrierte sich auf die Errungenschaften der von Busoni postulierten «Jungen Klassizität». Das vom früheren Kompositionslehrer Hermann Suter überlieferte spätromantische Erbe vertauschte Geiser in sehr kurzer Zeit mit dem italienisch-deutschen Busonis, dessen stilprägender Einfluss sich zuerst in der Ouvertüre zu einem Lustspiel op. 5 (1922) für grosses Orchester auswirkte, ohne aber den romantisierenden Grundton verdecken zu können.

Die gründliche Auseinandersetzung mit der «Objektivität» Busonis, der ihrerseits die Vertrautheit mit dem Schaffen J.S. Bachs zugrundelag, sorgte dafür, dass Geiser bald in der Lage war, seine emotionalen Qualitäten in überpersönliche, traditionsreiche Formen einzubringen. Eine wichtige Station auf dem Wege zu einer stark polyphon geprägten, mehr und mehr «abgekühlten» Musik (wie sie am deutlichsten in den zahlreichen Sonatinen für diverse Soloinstrumente, in den drei Fantasien für Orgel und den drei orchestralen Fantasien zum Ausdruck kommt), stellt das formal eigenwillige Streichtrio op. 8 von 1924 dar. Dessen Originalität besteht in der zum Gestaltungsprinzip erhobenen Gegenüberstellung von thematisch führenden, fugierten Satzteilen mit variierten in strengem dreistimmigem Satz innerhalb einer vierteiligen Grossform. Erst die für Paul Sacher und das Basler Kammerorchester geschriebene Fantasie I op. 31 kündigt von einer Lockerung der Faktur, die Walther Geiser in den späten vierziger Jahren fortsetzte. Aus den danach entstandenen Instrumentalwerken, von denen die meisten vom Bärenreiter-Verlag (Basel) und vom Amadeus-Verlag (Winterthur) herausgegeben wurden, spricht eine neoklassizistische und gelegentlich neobarocke Musizierhaltung, die in ihren Grundzügen selbst dann an Busonis Erbe erinnert, wenn das Werkganze auf einer dodekaphonen Reihe basiert wie in der 2. Sinfonie op. 60 (1967), deren prägnanter Piccolo-Einsatz an die Klangatmosphäre der Basler Fasnacht denken lässt.

Walter Labhart

Mit «freiwilliger Armut» Geld verdienen

Kreuzlingen: Portrait Arvo Pärt im «Forum andere Musik»

Das «Forum andere Musik» wurde Ende letzten Jahres in Kreuzlingen gegründet, ein Verein, der Veranstaltungen mit Musik verschiedenster Richtungen plant, mit Diskussionen und Konzerten, die grenzüberschreitend auch Konstanz und Kreuzlingen näher zusammenführen sollen. Zwei erste Veranstaltungstage waren dem estnischen Komponisten Arvo Pärt gewidmet, der mit seiner extrem einfachen Musik in letzter Zeit zu recht grossem internationalen Erfolg gekommen ist. Pärt ist 1935 geboren und hat, nach einer gemässigt «seriellen» Frühphase bis in die 60er-Jahre, zu einem im wesentlichen auf einzelne Dreiklänge reduzierten «Glöckchen»-Stil gefunden. Er ist 1980 aus der damaligen Sowjetunion ausgewandert, lebte darauf zuerst in Wien und dann in Berlin. – Die Konzerte in Kreuzlingen, und auch die Filmvorführung mit Vortrag und nachfolgender Podiumsdiskussion, waren sehr gut besucht und in mancher Hinsicht an- und aufregend. Diskussionsmöglichkeiten dieser Art sind in unserer etwas verknöcherten Musikpflege auf jeden Fall zu begrüssen.

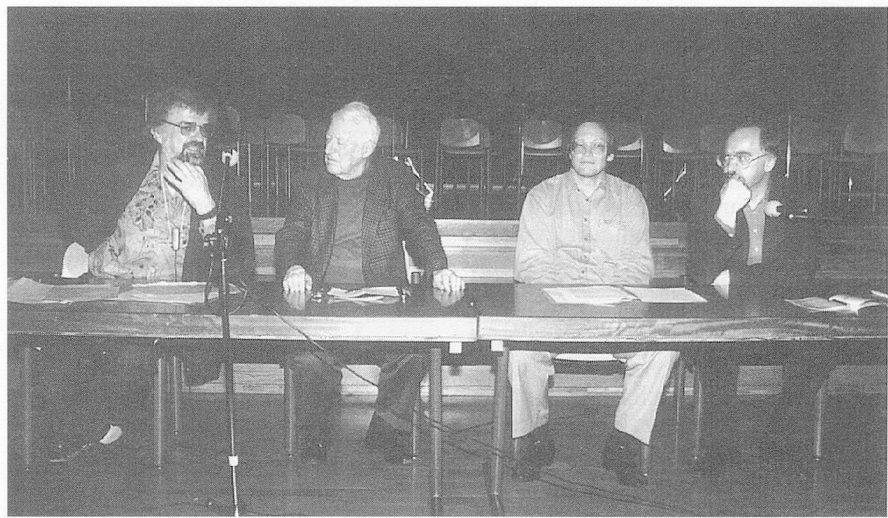
Am ersten Abend fand das grösste Konzert der Reihe in der katholischen Kirche St. Stefan statt. Aufgeführt wurde zuerst «Summa» für Chor a cappella (1980), eine farblose, nur-atmosphärische Pseudo-Renaissancemusik. In der Absicht, den Pärt-Stil mit amerikanischer *minimal music* zu konfrontieren, hatten die Veranstalter auch Terry Rileys «In C» aufs Programm gesetzt, das die Musiklehrer des Seminars Kreuzlingen mit sichtlichem Vergnügen zum besten gaben: Die minimalen Veränderungen des Klangmusters, auf die es hier ankommt, gingen im Hall der Kirche etwas verloren, kamen aber in der am folgenden Tag in der Aula des Seminars gespielten zweiten Fassung sehr gut zur Geltung. Zuletzt wurde am ersten Abend Pärts «Miserere» (1989) für Solostimmen, Chor und Instrumente gegeben, ein attraktives, theatralisches Stück, das Rhythmen und Klangfarben einfachster Art wirkungsvoll gegeneinandersetzt, wenn auch die Wartezeit bis zum nächsten effektvollen Übergang mitunter etwas lang wird. Gesangssolisten und Instrumentalensemble wirkten konzentriert, und der Universitätschor Konstanz entledigte sich ordentlich seiner Aufgabe, alles unter der Leitung von Peter Bauer. Hübsch fand ich am zweiten Tag die «Motette» «Es sang vor langen Jahren» (1984) mit Violin- und Violabegleitung. Aber von allen Pärt-Aufführungen am meisten überzeugt hat mich «Cantus in Memory of Benjamin Britten» (1980) für Streichorchester und Glocke, dargeboten vom Schülerorchester des Seminars Kreuzlingen. Hier passte das Stück genau in seinen Rah-

men und war einmal auch technisch eine Herausforderung für die Ausführenden; die notwendige Spannung war da, und der Leiter Martin Sigrist konnte zwanglos noch drei Trompeten in das Ensemble integrieren, also das Werk den Aufführungsgegebenheiten anpassen. Wenn aber professionelle Musiker immer nur diese langgezogenen Pärt-Töne spielen, gäbe ich bald ein Königreich für ein paar Sechzehntel. Der lang, lang ausgehaltene Ton ist ohnehin eine Erfindung des 19. Jahrhunderts und eine Vergewaltigung des Interpretens durch den Komponisten. Dem professionellen Musiker wird es langweilig dabei, wenn er ehrlich zu sich ist, und als natürliche Reaktion fängt er an, das Ganze nach seinem Geschmack zu verzieren und zu improvisieren. Das war die ganze Musikgeschichte hindurch bis etwa 1820 selbstverständlich; ein bisschen davon müssten wir uns zurückerobern. Gerade bei Pärts Orgelstücken, vorgetragen von Wilm Geisman, zeigte sich, dass Musik für dieses Instrument doch etwas mehr Struktur, mindestens Bewegung, erforderte – der Einzelton kann hier nicht aus sich heraus wirken.

Vom Notre-Dame-Stil bis zur Polyphonie der Niederländer, ja noch weiter, vom Discantus im 12. Jahrhundert bis zu Palestrinas kunstvoll statischen Schwebeklänge nach 1550, hat sich Arvo Pärt mit allerhand Klischees aus dem grossen Topf der «Alten Musik» im Umkreis der Kirche bedient. Absichtlich, so scheint es, übernimmt er dazu noch das schon so lange überwunden geglaubte Missverständnis der Renaissance-Musik im Cäcilianismus des letzten Jahrhunderts, als die Notenwerte der Mensuralnotation wesentlich langsamer, «besinnlicher» (auch entsinnlichter) interpretiert wurden als sie einst gemeint waren. Und die Notre-Dame-Polyphonie war keineswegs von «hölzerner Starrheit», wie jene Passagen aus Pärts «Miserere», die sich daran orientieren; auch da erstehen unversehens die alten Klischeevorstellungen vom dunklen, archaischen Mittelalter. Dazu kommt in manchen «barocken» Wendungen ein romantisch gefärbtes, für uns in Mitteleuropa heute seltsam antiquiertes Bach-Verständnis zum Vorschein. Das ist eigentlich alles Musik über Musik. Oder Musik über Musik über Musik: «alte» Musik durch den Filter des 19. Jahrhunderts und nochmals – diesmal negativ – durch den Filter des «Material»-Fetischismus im Umkreis der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg. Pärts diffus «religiöse» (also im «edelsten Sinn» funktionale) Musik ist eine trotzigste Negation der «absoluten» Musik in der ideellen Reinigung, die sich von Hanslick bis Adorno zugetragen hat, Negation der «Form als Inhalt», Negation der Bedeutung des «Materials» überhaupt, sogar Negation der Historizität. Pärt ist unter seinem meditativen Grauschleier eine bunte Erscheinung; ursprünglich Lutheraner, aber zur russischen Orthodoxie konvertiert, vertont

er Texte der katholischen Liturgie. «Nordische» Lethargie, «evangelischer» Wahrheits- und Schlichtheitseifer paaren sich bei ihm kurios mit «russischer» Melancholie und «katholischem» Kirchenlatein – und irgendwo ist da auch noch ein Rest der Ideologie des bürgerlichen Konzerts um 1800: Musik als Ort der Einkehr und Ernsthaftigkeit in Gegenhaltung zur oberflächlichen Sinnlichkeit der höfischen Musik. Das ist alles verständlich für einen Menschen, der sich im sozialistischen Regime ein inneres Refugium schaffen wollte und da nach allem gegriffen hat, was seinen (im Grunde biedermeierlichen) Sehnsüchten entgegenkam: gepflegter Archaismus als Negativ des abendländischen Avantgardismus, totale Religiosität als Negativ des totalitären Staates. Wie ein ins Religiöse verklärter Rousseau setzt er Musik gleich mit Gebet, das für ihn Naturlaut ist. Für uns nicht Sozialismusgeschädigte wirkt das als Provokation: Pärt ist aufrichtig davon überzeugt, dass er mit seiner selbstgebastelten musikalischen Religiosität der Weisheit letzten Schluss gefunden hat, beim Urgrund aller Dinge angelangt ist. Er schliesst die ganze Last der Bedingungen, in denen wir uns mit unserem immer differenzierteren historischen Bewusstsein befinden, einfach kurz und behauptet die Unabhängigkeit vom Historischen. Diese Ablösung von der «Last» der Geschichte, die zur Rumpelkammer, zur Klamottenkiste wird, aus der wir uns mit neuer Ungezwungenheit bedienen, ist etwas Zeittypisches – insofern ist Pärt «modern». Aber sicher ist jedes Verständnis eines historischen Sachverhalts in irgendeiner Hinsicht immer auch ein Missverständnis; und so gesehen, kann man Pärts Disneyland der Besinnlichkeit auch nicht viel entgegenhalten: Erlaubt ist, was gefällt, und wahr ist, was man glaubt.

Die Hauptproblematik von Pärts Musik liegt für mich nicht im Tonalen, sondern im Rhythmischen. Ulrich Gasser wies in der Podiumsdiskussion einmal auf unser «Wissen um verschiedene Zeitebenen» hin, das sich auch in der Musik spiegeln müsse. In der Suche nach einem «neuen» Zeitverständnis liegt wohl die grösste Nähe der Pärt-Musik zur *minimal music*, trotz der gänzlich verschiedenen inneren Haltung: Das untülbare Gleichmass der Zeiteinteilung ist einer der am wenigsten beachteten und bewältigten Aspekte in der neueren Musik, der in der *minimal music* wieder besonders drastisch hervorbricht. Die Taktrhythmik, die wir seit der vollständigen Auflösung des Mensurbegriffs im 18. Jahrhundert gewohnt sind, in der alle Mitspieler quasi in militärischem Gleichschritt einen Grundrhythmus nachvollziehen, auf dem der eigentliche Rhythmus der Musik dann schweben sollte – das ist ein so verinnerlichter, wenig bewusster Vorgang, dass wir kaum von ihm loskommen. Auch bei avantgardistischer Musik, die «der Einfachheit halber» in Takten notiert ist, die allerdings



v.l.n.r.: Toni Haefeli, Kurt von Fischer, Ulrich Gasser, Lothar Mattner
Photo Beat Rickenbacher

durch Synkopen und unregelmässige Unterteilung der Schläge stets verschleiert werden, ist mir das Taktschema oft unangenehm aufgefallen. Auch wenn man sich einbildet, die Taktrhythmik schon lange überwunden zu haben: Wenn alle z.B. auf vier zählen, dann ist der Viervierteltakt präsent, auch wenn niemand auf dem Schlag spielt. Pärt hat dieses vergebliche Ausweichen vor dem Metrum eingesehen und kehrt zurück zum ganz einfachen Viertel-Zeitmass, in dem der Rhythmus dem Metrum weitgehend entspricht; Taktwechsel kennzeichnen die Akzentveränderungen. Im Klavierstück «Für Alina» (1976) schreitet er vom Viervierteltakt durch Addition jeweils eines Viertels zum Elfvierteltakt vor, und von da wieder rückwärts zum Viervierteltakt, in der Art von Boris Blachers «variablen Metren», aber viel langsamer. Von starren Schemata dieser Art versucht er sich später zu lösen, aber das Spiel der Melodie mit dem Metrum, das den Reiz der Taktrhythmik erst ausmacht, fehlt fast vollständig, und die Lebendigkeit der alten Mensur, die den einzelnen Stimmen ihre metrische Individualität lässt, kann wegen der Takteinteilung auch nicht aufkommen. Die Takte sind bei Pärt kein Hilfsmittel, um gleichzeitige Melodielinien zu koordinieren; es sieht umgekehrt so aus (und klingt auch so), als seien die Noten in jeden Takt wie in einen Käfig hineingepackt.

Zum Filmportrait von Arvo Pärt im Seminar Kreuzlingen – «die Flucht in die freiwillige Armut» – fanden sich so viele Zuschauer ein, dass der nachfolgende Vortrag des Kölner Fernsehredakteurs Lothar Mattner in die grössere Aula verlegt werden musste. Im Film, der aus Estland stammt und von Pärt offenbar mitgestaltet wurde, feiert eine Genieästhetik vergangener Tage fröhliche Urständ. Als grossartige Visualisierung seines Genies wälzt der Meister, ergriffen von der Gewalt seiner Töne, seinen Schädel auf dem frisch polierten Deckel eines Flügels hin und her, so dass sich die Falten seiner gerunzelten Stirn der Kamera in vielfachen Spiegelungen darbieten. An verschiedensten Orten badet Pärt geradezu in seiner «freiwilligen Armut»:

Pärt beim Waldspaziergang, Pärt auf der Probe, Pärt im Ruderboot, Pärt in der Küche. Auch Pärt muss seinen Sohn für Schulabsenzen entschuldigen, so absurd ihm diese niedere Betätigung erscheint. Und Pärt stammelt visionär, Pärt weint vor Ergriffenheit wie Präsident Clinton vor der amerikanischen Flagge. Und immer wieder versucht Pärt, etwas zu sagen, man weiss nicht, kann er's nicht, oder ist es so bedeutend, dass es einfach nicht rauskommt? Und im Hintergrund immer die Pärt-Musik, die man bald kennt, denn das an die Öffentlichkeit gebrachte Œuvre ist nicht sehr umfangreich (Marketingstrategie, oder hat er wirklich nicht mehr geschrieben?). Dass, wie Pärt behauptet, die völlige Stille besser ist als Musik, will man nach dieser Totalberieselung gerne glauben. Mattner, der verantwortliche Redakteur für die vom WDR produzierte deutschsprachige Fassung, beeilt sich später zu sagen, dass man sich bemüht habe, die Darstellung zu versachlichen, womit Pärt aber gar nicht einverstanden gewesen sei. In seinem informativen Vortrag zu Pärts Biographie bringt Mattner das Kunststück fertig, weder für, noch gegen ihn Stellung zu nehmen: keine Angriffsfläche für Avantgarde-Freaks. In die gleiche Bresche schlagen in der nachfolgenden Podiumsdiskussion Kurt von Fischer und Toni Haefeli, die je als Befürworter und Gegner Pärts geladen waren, aber sich beide eher in kritischer Neutralität übten. Von Fischer zeigt sich, wie einige Zuschauer, ein bisschen schockiert über den Film und will dann nicht mehr so klar Stellung nehmen: Pärt sei ein ungewöhnlich erfolgreicher Komponist, und seine Musik gehöre im weiteren Sinne zur «minimal art». Haefeli reckt nach vielem Wenn und Aber tapfer die arg zerfetzte Fahne der Avantgarde in ihrer 68er-Spätversion empor: ihm fehle die «gesellschaftliche Perspektive» der Pärt-Musik. Doch Haefelis Vorwurf, dass der Dreiklang «verbrauchtes» Material sei, trifft Pärt eigentlich nicht. Am ehesten kann man noch vom «verbrauchten» Dreiklang sprechen, wenn dieser als Motiv oder Motivteil «romantisch»

phrasiert wird, wie das Claudia Rüegg (absichtlich?) in dem Klavierstück «Variationen zur Gesundung von Arinuschka» (1977) vorführte. Sonst geht Pärt diesem Vorwurf listig aus dem Weg, indem er sich auf den Ton als physikalische, vom lieben Gott vorgeformte Gegebenheit zurückzieht: Seine «Titinabuli»-Dreiklänge sind nicht mehr als hervorgehobene Partialtöne einer gleichbleibenden (manchmal imaginären) Klangbasis. So gesehen, müsste jeder Einzelton schon «verbraucht» sein, weil Dreiklänge als Obertöne mitklingen.

Als Antwort auf meine Bemerkung, dass ich den gezeigten Film vor allem als Marketing-Instrument verstanden habe, erzählt mir Mattner begeistert von seinen kommenden Pärt-Produktionen im Fernsehen. Das Phänomen Pärt ist zum guten Teil «gemacht»; seine freiwillige Armut verliert spätestens hier ihre Unschuld. Ein renommierter, immer noch einflussreicher Verlag für neue Musik versucht hier – so sieht es für mich aus – den existenznotwendigen Sprung von der brotlosen Kulturpflege zur Marktwirtschaft, einen Anschluss an Entwicklungen, die in der U-Musik-Branche schon längst stattgefunden haben. – Wie ist das genau mit dem Erfolg der Pärt-Musik? Sehnsucht des Publikums nach relativ anonymem Schönklang, den man aber nach liebevoll gewordener Gewohnheit doch gern einem «Komponisten», einem genialischen Individuum zuordnen möchte? Pärt scheint noch ein «Komponist» im alten, patriarchalischen Sinn zu sein, aber das ist, wie die klischeehafte Imagepflege zeigt, nur eine äusserliche, bewusst herausgestellte Hülle. Allein mit Auskünften über die visionäre Struktur einer Musik kann man ein Publikum nicht locken; das hat nie richtig funktioniert. Vorbei ist die Zeit, als musikalische Fachwörter zum Auftrumpfen genügten, als man von «Polytonalität», von «Reihentechnik» mit dem gleichen kultischen Verzücken sprechen konnte wie der Autofan von «Differentialsperre». Mick Jagger ist mittlerweile ins Feuilleton der «Neuen Zürcher Zeitung» aufgerückt, und kein Mensch wirft ihm im Ernst mehr vor, dass seine Musik im wesentlichen nur aus drei Akkorden besteht. Das wäre so widersinnig, als wolle man Karajan nachträglich den mangelnden Hüftschwung ankreiden. Bei Arvo Pärt kann man noch ein wenig über Dreiklänge philosophieren, aber das ist nur noch E-Musik-Konvention. Das Hauptgewicht liegt auch hier nicht mehr auf einer irgendwie «originalen» musikalischen Struktur; Pärts Erfolg liegt meiner Vermutung nach mehr daran, dass seine Musik einen einprägsamen und als aktuell empfundenen «Sound» hat, der mit Pärts «Image» als Person ein Ganzes ergibt – als Phänomen etwa vergleichbar mit James Last, der für das Lebensgefühl um 1970 den passenden Big-Band-Klang kreierte, in den sich jede nur erdenkliche Melodie zeitgemäss einkleiden liess. Der genialische Nimbus der E-Musik erspart Arvo Pärt in «frei-

williger Armut» einiges an musikalischem Handwerk, das James Last für die Handhabung des Orchesterapparats benötigte. Pärts «Kirchen»-Musik lässt sich weniger in die Breite tragen als Lasts Tanzmusik, für sie gelten bei den Urheberrechtsgesellschaften aber auch wesentlich höhere Tantiemensätze. Für technisch nicht zu anspruchsvolle und (laut Verlagskatalog) in verschiedensten Besetzungen realisierbare Musik, die vage an einen religiösen Rahmen gebunden ist (der sich aber auch weglassen lässt), gibt es dennoch einen nicht zu unterschätzenden Markt, einen viel grösseren jedenfalls als für reine Konzertmusik. Diese gelungene Anpassung an den ökonomischen Rahmen beeindruckt mich eigentlich mehr als die Musik selbst. Pärts «Miserere» wird mit schickem Plattencover verkauft, das an Andrew Lloyd Webbers «Requiem» erinnert; die Symmetrie der zwei «r» zwischen den drei «e» scheint das einzige zu sein, was der lateinische Text hier an Semantik bewahrt hat. Pärt und der «Cats»-Komponist lassen sich auch in Ansätzen vergleichen: Es zeigt sich bei beiden die Verlagerung der Qualität von der Sache selber auf das Management dieser Sache. Das ist ebenfalls eine Zeiterscheinung, und an sich nicht unbedingt negativ; es kommt nur darauf an, was man daraus macht: John Cage als Komponist oder Glenn Gould als Interpret haben die Kommunikationsmechanismen rund um ihre Tätigkeit als Bestandteil, vielleicht Hauptbestandteil des «Kunstwerks» begriffen, sich ihrer bemächtigt und virtuos mit ihnen gespielt – auch Geld verdient (das muss ja sein), aber nicht nur Geld verdient, und so haben wir auch noch was davon. Mathias Spohr

Assoziationen eröffnend

*Ein Film über Luigi Nonos
Streichquartett**

«Es war im Jahre 1989, als ich das Projekt entwickelte, die Ausarbeitung eines neuen Werkes mitzuverfolgen, das Luigi Nono für das Arditti-Quartett schreiben musste (das zweite Streichquartett; Anm. des Verf.). Ich kannte die Musik von Nono nicht sehr gut, aber ich war sehr von seiner Persönlichkeit fasziniert. Die Persönlichkeit eines avantgardistischen Komponisten, eines aufmüpfigen Mannes, dessen ganzes Werk dem Kampf der Befreiungsbewe-

gungen der Dritten Welt, dem Kampf für eine radikale Gesellschaftsreform galt. Aber Nono, damals bereits schwer krank, starb im Mai 1990 in seiner Geburtsstadt Venedig, lediglich einige Entwürfe des projektierten Werkes hinterlassend.»

Mit diesen Worten hebt der Film «Le Quatuor des Possibles» der in Saida (Libanon) geborenen Autorin *Edna Politi* an. Ein Werk, das bereits kurz nach seiner Fertigstellung in der Kategorie «Films et Vidéos d'Art» mit dem «Golden Gate Award» des 36. Internationalen Filmfestivals von San Francisco ausgezeichnet wurde. An der Rechtfertigung für diesen Preis kann es keinen Zweifel geben, denn es handelt sich in der Tat um einen ganz aussergewöhnlichen Film: weder um einen Dokumentarfilm noch um einen «Musikfilm», sondern um ein Werk, das die verschiedensten Gestaltungselemente gleichberechtigt synthetisiert. Der Film lebt vor allem durch die Stimmungen, die Edna Politi namentlich in der Abtei von Royaumont und in Venedig, der Geburtsstadt Luigi Nonos, bei Probearbeiten und Aufführungen des Arditti-Quartetts eingefangen hat. Und sie ordnet deshalb ihr Werk ein auf dem «halben Weg zwischen Dokumentarfilm und Filmgedicht».

«... – Du auch, Du hast immer gerungen, Friedliche! um Ruhe zu haben, hast mit Heldenkraft geduldet, und verschwiegen, was nicht zu ändern ist, hast Deines Herzens ewige Wahl in Dir verborgen und begraben, und darum dämmerst oft vor uns, und wir wissen nicht mehr, was wir sind und haben, kennen uns kaum noch selbst; dieser ewige Kampf und Widerspruch im Innern, der muss Dich freilich langsam tödten und wenn kein Gott ihn da besänftigen kann, so hab' ich keine Wahl, als zu verkümmern über Dir und mir, oder nichts mehr zu achten als Dich und einen Weg mit Dir zu suchen, der den Kampf uns endet.»

Dieser letzte Brief Friedrich Hölderlins an Suzette Gontard 1799 (im Film französisch zitiert auf einem Boot, das durch die Lagunen Venedigs gleitet; hier ausschnittsweise in der Originalsprache wiedergegeben) verweist auf den Bezug des Streichquartetts (Titel «Fragments – Stille, an Diotima») zu diesem Dichter. In der Folge werden einige seiner Gedichte – etwa *Hyperions Schicksalslied* – rezitiert, teilweise von Bruno Ganz. Auch diese poetische Ebene ist in sehr subtiler Manier in den Film eingefügt. Nach meiner Beurtei-



lung wird die Beziehung Nono-Hölderlin etwas zu wenig konkretisiert. Aber sowohl die Musik wie die Gedichte bergen soviel Geheimnisse, dass es vielleicht besser ist, die jeweiligen Werke für sich selbst sprechen zu lassen und auf Deutungsversuche zu verzichten.

Eine intensive sinnliche Beziehung schafft Edna Politi dort, wo sie mit einer sehr langsamen Kamerabewegung von der Fassade der Royaumonts Abtei, in der sich Wellen des Wassers spiegeln, ins Innere der Bibliothek schwenkt. Dort, wo sich die Arditti-Musiker lebhaft mit Interpretationsproblemen auseinandersetzen. Die Wellenmuster sind hier keine bildnerische Auflockerung, sondern evozieren leitmotivisch eine physikalisch-philosophische Betrachtung von Michel Cassé über die Dualitätsfrage Materie – Welle: «Wenn man versuchsweise fragt, bist du Materie? sagt es Ja. Fragt man dieses Mikroobjekt, bist du Welle? sagt es ebenfalls Ja ... Die Relativität legt die Hypothese einer uns äusserlichen und völlig durch den Verstand erkennbaren Realität nahe ... Die Quantenmechanik begründet eine Quasi-Trilogie zwischen Beobachter, dem beobachteten Objekt oder Wesen und dem Informationsträger ...» (Übers. des Verf.).

Ein Film also, der sich dem Werk Nonos nicht anbietet, es nicht erklären will, sondern Assoziationen eröffnet, es in einen grösseren Raum stellt. Einblicke in die Partitur dienen dazu ebenso wie Gespräche mit Walter Levin, Gedankensprünge zu Beethoven, Verdi, Maderna, Ockeghem. Am Schluss des Filmes Aufnahmen, wo das Arditti-Quartett in der Wiese eines Industriegeländes und auf dem Bootsteg zum Meer spielt ...

Für den Film spricht auch, dass er an den Solothurner Filmtagen überaus gut aufgenommen wurde. Das ist um so bemerkenswerter, als solch anspruchsvolle Filme in der dortigen Flut an Dokumentar- und Spielfilmen sehr leicht «unter die Räder» geraten.

Johannes von Arx

* Edna Politi: «Le Quatuor des Possibles», 35 mm und Video, August 1992, 88 min. Produktion: Association Contrechamps in Zusammenarbeit mit La Sept (ARTE), Radio-TV Suisse Romande, Arcanal et Crystal Productions.
Vertrieb Schweiz: Contrechamps, Postfach 67, 1211 Genf 25, Tel. 022 / 347 47 10, Fax / 347 63 36
Der Film wird am 23. Juni, 23.20 Uhr, auf dem Kanal des Westschweizer Fernsehens (TSR) gezeigt.

Arg unterbelichtet

Duisburg: Musikszene Schweiz

Die «Musikszene Schweiz» in einer Reihe von gerade einmal vier Konzerten vorstellen zu wollen, ist gewiss eine gewagte Unternehmung; sie zu schildern heisst dem gut informierten «Dissonanz»-Leser vielleicht auch Eulen nach Athen zu tragen. In Deutschland ist sie immer noch arg unterbelichtet,

die Kenntnis beschränkt sich auf einige wenige, im Laufe der Jahre zu kompositorischer Autorität gelangte Persönlichkeiten. Dies wurde auch in der Präsentation beim Arnold-Schönberg-Festival in Duisburg nicht durchbrochen. Dass sein künstlerischer Organisator Bernhard Wambach mit Unterstützung der Stiftung «Pro Helvetia» für die Programmzusammenstellung überwiegend bei Vertretern der älteren Generation fündig wurde, mochte daran liegen, dass getreu dem Festivalthema der Einfluss Schönbergs auf die Neue Musik des deutschsprachigen Kulturraums gezeigt werden sollte. Doch bleibt die Frage der mit der Schweiz nicht allzu vertrauten Berichterstatterin: Gibt es eigentlich, ausser vielleicht dem halben Österreicher Beat Furrer, auch junge Schweizer Komponisten?

Zwölftonmusik und Atonalität standen nach Kriegsende auch in der Schweiz nicht gerade in hohem Kurs, «gemässigte Moderne» hiess allenthalben noch das von nationalsozialistisch verdunkelter Kunstauflassung ererbte Zauberwort. Die Schönberg-Schüler Alfred Keller und Erich Schmid blieben erfolglos und unbekannt. Schon eher vermochte Wladimir Vogel, der einen von Schönberg unabhängigen Weg einschlug, die Dodekaphonie durchzusetzen – Rolf Liebermann und der junge Jacques Wildberger waren seine Schüler. Schönberg selbst, so sehr der jüdisch durchdrungenen deutsch-österreichischen Kultur zugehörig, wurde in der Schweiz gewissermassen auf französisch buchstabiert – durch die Lehrtätigkeit von Pierre Boulez an der Basler Musikakademie, der noch in Darmstadt die Parole «Schönberg est mort» ausgegeben hatte. So wurde auch hier Schönberg durch die Brille des Serialismus à la Webern vermittelt, dem allein eine konsequente Anwendung der Reihentechnik und damit der Anspruch auf Avantgarde zugestanden wurde.

Die Musik des wohl Prominentesten aus dem Boulezschen Schülerkreis, Heinz Holliger, bestimmte massgeblich die Duisburger Konzerte. Holliger, wie man ihn kennt, als Komponist von Grenzzuständen des Klanges zwischen Stille und Geräusch, von Auflösungen der Werkgattungen wie auch von theatralischen Agonien der Interpreten, erlebte man in «t(air)e» für Flöte solo, sehr eindringlich dargeboten von Philippe Racine. Im Liederzyklus «Beiseit» auf zwölf Jugendgedichte von Robert Walser verflüchtigt sich solcher Eindruck von «musica negativa», von «décomposition» zugunsten der trügerischen Schönheit einer dichten, farben- und ausdrucksreichen Faktur. Doch sie zerbricht in schrillen Ausbrüchen und gerinnt zu starren Klangblöcken; dem Kontratenor David James bleibt die Stimme manchmal buchstäblich im Halse stecken, zerhackt und zerfetzt sind die Worte zwischen weit gespannten und eng gewundenen Gesangslinien. In «Beiseit» sind typische Schweizer Volksmusikinstrumente – Klarinette, Handharmonika und Kontrabass –

hintersinnig eingesetzt. «Alb-Chehr», eine «Geischter- und Älplermüsigg fer d'Oberwalliser Spillit», bezieht im Ruhrgebiet natürlich geradezu exotischen Reiz aus den Klängen von Fieschger Lädi (Streich-Psalterium) und Bockhornphon (Marimba mit Bockhörnern als Resonatoren). Doch die in Duisburg umjubelte Sagenvertonung ist mehr als ein Folklorespass: Die «Geister» entlocken den Volksinstrumenten raffinierte Klangverbindungen, die dann, wenn die «Menschen» sich ihrer bemächtigen, in plattes Gedudel umschlagen. Alte Tanzweisen im Avantgarde-Klangteppich – doch handelt es sich hier wirklich um eine postmoderne «Versöhnung» von Popularität und Esoterik, von naiv-glückseligem Wohlklang und seiner ätzend scharfen Verneinung?

Ähnlich abgeklärt-subversiv präsentiert sich Jürg Wyttenbach. Seine «Chansons violées» für eine singende Geigerin sind schon im Titel und den zweisprachigen Texten «doppelzüngig». Die Musik vollendet die Verwirrspiele oder lässt sie auch offen. Volkstümliche Weisen werden auch hier verfremdet, zerbrochen und zerfetzt, und entfalten gerade dadurch ihren aufmüpfigen Witz, Susanne Andres bewältigt das vertrackte Doppelspiel grandios, ebenso in den Paul-Klee-Vertonungen «Harmonie mit schräger Dämpfung». Ähnlich wie in Holligers «Beiseit» erinnern die sinnfällig den Text ausdeutenden Intervallbeziehungen ein wenig an die Musiksprache György Kurtágs, etwa der «Kafka-Fragmente». (Vielleicht handelt es sich hier um ein «Erbteil» des gemeinsamen Lehrers Sandor Veress.) Zugleich kommt hier in der Musikalisierung aller Komponenten einschliesslich der Körper von Instrument und Musikerin ein Moment von Theater oder Kabarett ins Spiel, wie es auch der Aufführung von Schönbergs «Pierrot lunaire» durch Wyttenbach, die Altistin Katharina Weltzien und das IGNM-Ensemble Basel in hohem Masse eigen war.

Das Flöten-Klarinetten-Duo Philippe Racine und Ernesto Molinari machte ebenso mit einer ironisch dargebotenen Wyttenbach-«Serenade» – einer Jugendsünde! – Furore wie mit dem noch recht braven, doch scharf artikulierten gebrachten «Duettino» von Alfred Keller. Die eigenen «Atemstudien» führen die Holligerschen Grenz-Erforschungen parodistisch ad absurdum. So perfekt hier Bewegungsabläufe das virtuose Spiel kommentieren und damit die neuen Klänge publikumsfreundlicher machen – dieses Erfolgsrezept sollte nicht zur «Masche» werden! «Assonance II» von Michael Jarell (neben den Ausführenden hier der einzige Vertreter der jüngeren Generation) erhielt für seinen aphoristischen Kontrastreichtum nicht weniger Beifall.

Die «Missa prolationum» von Johannes Ockeghem wurde 1990 durch Neukompositionen verschiedener Schweizer Komponisten ergänzt. In Duisburg erklang sie zum ersten Mal mit den

Rahmenstücken «Jisei I und II» von Heinz Holliger, in der sich mehrere gleichzeitig gesungene japanische Texte zu irisierendem Klang auffächern und wieder zum Einklang verengen. Sind auch hier die klagenden Sekundwindungen dem schmerzlichen Gestus angepasst, der Ockegheims geradlinige Kontrapunkt wunder bricht, so lösen Jacques Wildbergers «Zwei Tropen» doch die stärkste Betroffenheit aus. Die dunkel-heftigen Klänge zum Celan-Gedicht «Es war Erde in ihnen», das Franziskus Abgottspon eindringlich sprach, und die Melismen des der KZ-Opfer gedenkenden «Jüdischen Gebetes» stellen immer noch eine schockierende Auslegung des «qui tollis peccata mundi» dar. In der Darbietung durch das grossartige Hilliard-Ensemble, das alle stilistischen Brüche mit schwebend klarem und doch gefühlsstarkem Gesang überformte, war diese wahrhaft «postmoderne» Gemeinschaftskomposition ein besonders überzeugender Beitrag zur «Musikszene Schweiz».

Isabel Herzfeld

Provinziell?

Chur: 100 Studio-Konzerte

Eine kleine Altstadt-Galerie in Chur. Die vorab jungen Zuhörer sitzen dicht gedrängt auf den vier Sichtplätzen im ersten Stock und lassen ihre Beine baumeln. Am Fuss der Treppe geigt Hansheinz Schneeberger, seinerseits umringt vom restlichen Publikum, das ihn kaum austreichen lässt. Der Soloabend beginnt mit der Uraufführung einer Studie des 19jährigen Jürg Brüesch. Im gleichen Alter komponierte der zweite Churer, Reto E. Fritz, sein «Labyrinth». Zu Schneebergers Generation gehört Rolf Looser (mit «Rezitativ und Hymnus»); nach der Pause schliesst sich Bachs d-Moll-Partita an. Das Programm, mit dem 1976 die erste reguläre Saison des *Konzertstudios* in Chur eröffnet wurde, war typisch für die Anfänge eines Unternehmens, das im Jahr zuvor vom gerade 16jährigen Oboisten und Dirigenten Lukas Meuli mit Hilfe einiger musikliebender Juristen und des Architekten und Galeristen Richard Brosi begründet wurde. Jährlich vier bis fünf Konzerte stellten dann einem spärlichen, aber interessierten Publikum junge und ältere einheimische Komponisten vor. Die Interpreten, die zu Taschengeld-Gagen spielten, waren weitgehend Freunde und Bekannte des Impresarios, Churer und Schweizer Grössen, später auch junge Musikerkollegen aus der Münchner Szene. Seine gute Nase liess Meuli auch Leute verpflichten, die gerade vor internationalen Wettbewerbsgewinnen standen: die 19jährige Irena Grafenauer, das Amati-Quartett, die frisch von den Berlinern verpflichtete Madeleine Carruzzo. Ankündigung und Organisation waren oft chaotisch, die Programmblätter meist fehlerhaft, kopier-

frisch oder abwesend – doch die Konzerte boten frech und frisch unkonventionelle Konfrontationen von neu und alt. Meuli liebte dabei immer wieder verrückte Geburtstagsparaden, die etwa 1981 Telemann (300), Mozart (225), Käsmayer (150), Bartók (100) und Maasz (75) im (Rätischen) Streichquartett-Programm vereinten oder 1985 den Jahrhundert-Grössen den Bündner Benedetg Dolf unterjubelten. – Der Umzug in einen grösseren, originell renovierten Galerieraum und die Anschaffung eines Flügels ermöglichten dann die Programmierung eines Pianisten-Zyklus: Bündner Komponisten wurden mit dem Klassiker Cage konfrontiert, Teresa Martin tanzte zu spanischer Klaviernmusik und zu Kompositionen ihres Vaters, grenzüberschreitend wurden Jazz und Ballett einbezogen. Das Publikum blieb indessen ein Geheimbund von Insidern – ausser bei einem chauvinistisch angehauchten Bündner Abend im Rathaus, der auch für Radio und CD aufgezeichnet wurde. 1986 war das Konzertstudio Schauplatz des 5. Komponisten-Symposiums «Arbeitsgemeinschaft Alpenländer» und der Tage neuer Musik Chur: ein Soloprogramm für 7 verschiedene Instrumente, eine improvisierte Schlagzeug-Klanglandschaft, eine Matinée mit Streichquartetten von Delz, Gasser, Zinsstag sowie ein Orgelkonzert, in das sich neben den Komponisten und Medienvertretern ein einziger zahlender Zuhörer verirrt – der Traum, eine eigene IGM-Ortsgruppe zu gründen, war verfliegen. – Mittlerweile steht das Konzertstudio in seiner 17. Saison und nähert sich dem 100. Konzert. Der Betrieb hat sich konsolidiert; die Konzerte sind unkonventionell geblieben. Nach einem Krach wegen Flügelmissbrauch und Beizen-Immissionen ist man aus der Galerie ausgezogen. Heute bespielt man ein Kirchgemeindehaus und das Städtische Kunsthau: Steinboden, harte Wände und Glasdach schaffen hier zwar eine besondere, funktional betonte Atmosphäre, aber der Strassenlärm einer Durchgangssachse stört ebenso wie die zu hallige Akustik, die mit herangeschleppten Teppichen und Schaumgummi etwas verbessert werden konnte.

Seit sieben Jahren wirkt der Kantonschullehrer, Bratschist und Maler Thomas Badrutt – heute oft gleichzeitig – als Präsident, Intendant, Programmtexter, Sekretär, Betreuer, Kassier, Bühnenarbeiter und Beleuchter. Sein Hang zum Skurrilen führt zu ausgefallenen Ideen: ein Abend mit Ondes Martenot; ein Rezital mit einem anthroposophischen Eschen-Violoncello; umgekehrte Sandwich-Programme, bei denen für einmal die *pièce de résistance* zwischen Neuheiten und Raritäten eingeklemmt ist; «Les Joueurs de flûte» mit Altem und Neuem von der Renaissance bis zu Zimmerlin, Gasser und Schnebel – und als Zuckerl Vivaldis «Primavera»; ein Klavierabend bei dem Beethovens Diabelli-Variationen Werke aus vier Bündner Komponistengenerationen unseres

Jahrhunderts vorangestellt wurden; Musik aus Georgien in Koproduktion mit dem Folkclub; Stücke für Trompete, Posaune und Klavier, «Kammermusik wie Butter», die in ihrer Farbigkeit auch Blasmusikfreunde angesprochen und fasziniert hätten. Öfters kommt es zu Vor-Premieren vor der eigentlichen (Zürcher) Uraufführung. Paul Juon und Raffaele d'Alessandro sind die Bündner Komponisten, die Badrutt am liebsten programmiert. Eine CD mit Streichquartetten von Paul Juon und Otto Barblan hat das Euler-Quartett auf seine Anregung hin eingespielt. Der begeisterte Quartett-Bratscher wünscht sich auch regelmässige Quartettabende, nachdem der traditionelle Konzertverein diese Gattung kaum mehr berücksichtigt. Eine stolze Leistung ist die Retrospektive (mit 11 Interpreten und drei Uraufführungen) auf das Werk von Gion Antoni Derungs und dessen Schüler Jürg Brüesch, die mit 14 bzw. 11 Aufführungen zusammen mit Meinrad Schütter (11) denn auch in der Programmstatistik zuoberst erscheinen. Weit über 30 Bündner Interpreten, über 30 Uraufführungen und 13 einheimische Komponisten sind hier aufgelistet – angesichts der kleinen Bevölkerungszahl von Stadt und Kanton eine schier unglaubliche Masse. Als Erklärung dazu fällt der Name von Lucius Juon, der das fruchtbare Musikklima geprägt habe.

Die Programmregel lautet «jedesmal mindestens ein Zeitgenosse» – worunter ein lebender Komponist verstanden wird. Das wird mittlerweile recht gut aufgenommen. Unabhängig vom Programm kommen regelmässig 40 bis 50 interessierte und aufmerksame Hörer, bei einheimischen Künstlern etwas mehr. Kein Bedürfnis vermochten dagegen die Angebote der Volkshochschule zu wecken; eine sorgfältig vorbereitete Einführungsveranstaltung hatte gerade eine Zuhörerin. Aber die Reaktionen auf die Konzerte sind begeistert, die Leute ziehen vergnügt von dannen, überzeugt, etwas Spezielles erlebt zu haben – allerdings: Mehr AHV-Rentner als Studierende beziehen ermässigte Karten.

Die Reklame beschränkt sich auf Aushang, Versand und Mund-zu-Mund-Propaganda; für Inserate fehlt das Geld. Die Subventionen kommen zu gleichen Teilen von Stadt, Kanton und Migros-Genossenschafts-Bund, werden aber jeweils erst nach der Saison bezahlt, weshalb stets teure Bankkredite aufgenommen und entsprechende Schuldzinsen bezahlt werden müssen. Der finanzielle Rahmen (Gagen: Fr. 15'000.– für die jährlich fünf bis sieben Konzerte, Mieten Fr. 2000.–) erlaubt keine grossen Sprünge. Verpflichtet werden in erster Linie junge Schweizer Künstler; «Standard-Reisende» interessieren ohnehin nicht. Ein Trägerverein zählt 250 Mitglieder; manche runden ihre Beiträge mäzenatisch grosszügig auf. Dieser Überschuss soll nun zusammen mit erhofften Sponsoren-Geldern auf ein Spezialkonto fliessen. Mit diesem

neu geäußerten Jubiläumsfonds möchte man ein vereinseigenes Vermögen bilden – für spezielle Aktionen und Kompositionsaufträge, die bisher nicht honoriert werden konnten. Bald dürfen sich die in den siebziger Jahren geborenen Komponisten über das einzigartige Forum freuen.

Thomas Gartmann

Plongée dans l'infiniment petit

Genève: Festival Archipel

Nomen est omen: il aura suffi que le festival genevois de musique contemporaine change de nom (et d'équipe dirigeante!) pour retrouver, en à peine deux éditions, une crédibilité, une respectabilité, une ligne directrice, et surtout, un public ... Sans pour autant, malheureusement, abandonner son fard d'incertitudes financières, de remises en question, de retournements de situation dignes d'un film à suspense (les tribulations administratives du festival constituèrent le feuilleton culturel de l'hiver à Genève). Les «extases» erratiques et souffreteuses de naguère ont beau avoir cédé la place à l'esprit d'aventures (très organisé) d'*Archipel*, le problème majeur, à savoir la volonté politique de maintenir un festival des musiques d'aujourd'hui à Genève, demeure entier. Aux dernières nouvelles, grâce aux bons résultats de la cuvée 1993 et aux échos médiatiques très favorables, *Archipel* serait sauvé pour au moins trois ans.

Naviguant contre vents et marées, le comité d'organisation (auquel participent, de près ou de loin, quasiment toutes les institutions musicales du bout du lac) a quand même réussi à bâtir une manifestation qui tenait le cap. Il ne manquait que cette étincelle de chaleur et ce sens de la communion qui forgent les grands événements artistiques pour que la réussite soit totale. Eparpillé entre plusieurs salles genevoises (et même vaudoise, avec une création à la Grange de Dornin – voir page suivante), pluridisciplinaire – la deuxième semaine était presque exclusivement consacrée aux films musicaux, des classiques de Straub et Huillet aux documentaires-portraits de Cassenti, Weinstein ou Michel Follin (sur Ligeti) –, avec toujours en point de mire une volonté pédagogique (conférences, commentaires, spectacle pour enfants) aussi louable que nécessaire, *Archipel* semble miser davantage sur une intégration au sein du paysage culturel romand que sur la reconnaissance internationale. Dans un contexte particulièrement hostile, c'est là sans doute sa seule chance de survie.

A travers deux de ses éminents compositeurs, un pays était à l'honneur cette année: la Hongrie de György Kurtág et de György Ligeti. Celle, aussi, des «pères tutélaires» de la musique magyare du 20^{ème} siècle: Béla Bartók



György Kurtág

© Guy Vivien

et Sándor Veress, à qui fut rendu, sous la houlette de son disciple Heinz Holliger, un hommage particulièrement vibrant. Kurtág y est resté, Ligeti a préféré l'exil: c'est pourtant la même nostalgie pour leur Hongrie natale et ses traditions musicales que l'on perçoit chez ces deux créateurs. Tous deux, malgré leurs voies divergentes, ont su éviter l'écueil sériel, pour ouvrir des chemins éminemment personnels. Leurs univers sonores invitent à se plonger dans l'infiniment petit: brièveté toute webernienne des formes et microclimats intensément expressifs chez Kurtág, travail sur des cellules rythmiques et mélodiques élémentaires – mais portées à un niveau d'incandescence absolument vertigineux – chez Ligeti. Inutile d'esquisser ici une approche plus détaillée de ces deux musiciens; le lecteur trouvera ailleurs de quoi alimenter sa curiosité.* Impossible également d'énumérer toutes les perles de cet *Archipel* millésime 1993. Contentons-nous d'égrener quelques morceaux choisis!

«Quasi una fantasia», simili-concerto pour piano de Kurtág, juxtapose quatre mouvements d'une concision qui serait désespérante si elle n'était soutenue par tout un éventail de couleurs inattendues, salissures bigarrées et mouvantes, qui semblent provenir d'un passé ancestral, pur et un peu naïf (cf. les cinq harmonicas). Le tout dans un *ppp* quasi permanent d'où émerge à peine l'instrument soliste (quelques mesures au début) avec de simples gammes diatoniques descendantes, vite absorbées par les murmures d'un orchestre spatialisé, diffus et bariolé. Tout aussi lilliputiennes, les quinze séquences de l'«Officium breve in memoriam Andreae Szervansky», comme les fantomatiques «Microludes», ou même le juvénile Quatuor op. 1, s'exhalent en autant de moments fugitifs, doucement bercés par une pénétrante mélancolie, qu'interrompent de rares moments de violence hautement concentrés. Toutes ces œuvres pour quatuor à cordes, comme le tragique et très ramassé Duo pour alto et violoncelle (durait-il seulement une minute?) du même Kurtág, ou le 5^{ème} Quatuor et un choix de Duos pour deux violons de Bartók, firent passer un moment de pure magie dans l'ambiance terne de la salle Patiño, et révélèrent avec éclat les archets subtils du jeune Quatuor Keller – ensemble formé en 1986 à Budapest, où il travailla la musique de chambre avec un certain ... György Kurtág!

On retrouvait dans les cycles vocaux la même économie gestuelle, alliée à une invention «visuelle» des figures musicales absolument stupéfiante. Les «Kafka-Fragmente», «Messages de feu Demoiselle R.V. Trousova», le Requiem ou les extraordinaires «Scènes d'un roman», avec leur vrai-faux orchestre tzigane (cymbalum, violon, contrebasse) établissent une correspondance parfaite entre les mots et les sons. Le texte n'est pas ici simple prétexte à de savantes déconstructions et désarticulations: chez Kurtág, musique et poésie (de Kafka ou de la poétesse russe Rimma Dalos, présente à Genève pour parler de ses œuvres et de Kurtág) tissent, à travers leurs théâtralités respectives, un lien intime, filent le parfait amour.

On croyait alors avoir compris que Kurtág, l'homme qui fait de la musique avec trois notes, était la synthèse parfaite entre la parcimonie d'un Webern et le folklorisme sublimé de Bartók. C'était compter sans le poignant «Grabstein für Stephan» et ses cris de douleur hurlés par les cuivres (sensation réellement physique dans l'acoustique étriquée du Conservatoire), que n'annonçait en rien le jeu un peu simpliste sur les cordes à vide d'une guitare soliste. Ou sans l'énigmatique «Eletút» pour deux pianos accordés à un quart de ton l'un de l'autre et deux cors de basset: association étrange qui s'épanouissait, si l'on ose dire, en un bloc de matière noire, revêche, dur, incantatoire. On n'oubliera pas non plus le choix de «Jeux» pour piano proposé par Pierre-Laurent Aimard, pleins de facéties instrumentales, d'images émus et d'évocations ineffables.

De Ligeti, on (ré)écouta avec une curiosité mêlée d'appréhension les très viennoises «Melodien», particulièrement effusives sous la direction un peu déliquescence de Thierry Fischer à la tête de l'Orchestre de chambre de Genève; et surtout, grâce aux doigts réellement transcendants de Pierre-Laurent Aimard (quelle désinvolture dans ces impossibles cabriolets!), neuf spectaculaires Etudes pour piano. Maître de l'illusion (les décalages rythmiques de «Désordre» semblent vraiment pouvoir se prolonger à l'infini), inventeur de mécanismes infernaux (les fameuses «Touches bloquées»), Ligeti exige de son interprète une endurance, une intensité sauvage et un brin perverse, qui non seulement sont à même de réconcilier les pianistes avec la musique de notre temps (enfin une écriture totalement idiomatique, y compris, malgré les difficultés, dans son rapport entre geste et sonorité), mais prouvent aussi que le piano est loin d'être un instrument moribond et perdu pour les créateurs d'aujourd'hui, comme on l'entend dire ici ou là.

Un mot sur les créations mondiales pour chœurs d'enfants et percussions des Italiens Franco Donatoni et Nicolò Castiglioni, dont on connaît depuis longtemps le savoir-faire, l'artisanat scrupuleux et le plaisir ludique: il suffi-

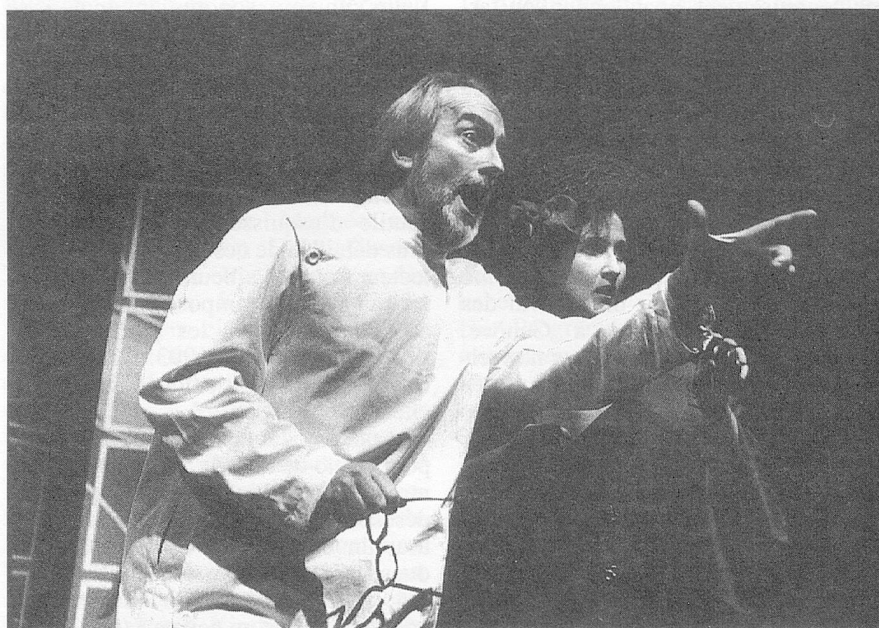
ra de dire qu'elles furent à la hauteur de ce que l'on attendait, et reçurent un accueil triomphal et mérité lors de la pantagruélique soirée d'ouverture. Le beau concert de l'Orchestre de la Suisse romande, dirigé avec une précision millimétrique par Ingo Metzmacher, manquait néanmoins un peu de liant, comme si le chef, trop préoccupé par la mise en place, n'avait su (ou pu) imposer également sa vision des œuvres. On aura quand même goûté au trop rare plaisir d'entendre «live» à Genève trois chefs-d'œuvre de la musique de notre temps: les «Intégrales» d'Edgard Varèse, «Canti di Vita e d'Amore» de Luigi Nono et les 6 Pièces op. 6 d'Anton Webern. Tout festival digne de ce nom comprend aussi son lot de soirées ratées, rasantes, inabouties, ou carrément nulles. C'est avec le théâtre musical qu'Archipel 93 a bien failli sombrer corps et âme. «Portrait de ça en cale sèche» du Genevois Jacques Demierre, sur un texte décousu de Jacques Roman, faisait vite regretter le céleste minimalisme de Kurtág: près d'une heure et demie de gloussements kitsch, héritage mal digéré de la vocalité des «sixties» (le Berio de la «Sequenza» pour voix, par exemple), dont la débauche de virtuosité gratuite (un petit rire par ci, répété pendant un quart d'heure; une petite inspiration par là, pour un autre quart d'heure ...) ne faisait qu'éclairer davantage la consternante vacuité du propos. Enfin le spectacle du Grand-Théâtre, intégré assez artificiellement dans la programmation, réunissait «Erwartung» et «Pierrot lunaire» d'Arnold Schönberg, ainsi que «Der Wein» d'Alban Berg: il était réalisé avec les moyens du bord (plutôt maigres!) par un metteur en scène (Pierre Strosser) affichant ouvertement son mépris des spectateurs (pas de surtitres; et, plus grave, pratiquement toute l'action du «Pierrot lunaire» se déroulait à l'avant-scène, hors de vue des trois quarts du dernier balcon) et son indifférence par rapport à la musique, pour se concentrer sur le seul jeu des chanteuses-comédiennes (forcément, il n'y avait pas de décor). Et là, malheureusement, le gadget remplaçait souvent l'idée (le bain de pied de la clocharde dans «Der Wein»). Certains cherchent au génie, d'autres se féliciteront des économies substantielles qu'aura permises ce spectacle gris, «cheap» et sans âme. Tous s'accorderont pour louer les qualités strictement musicales des trois héroïnes (notamment Hedwig Fassbender dans «Pierrot»), la direction méticuleuse, à défaut d'être toujours inspirée, de David Porcellijn – et ce, malgré un OSR inconstant, capable du meilleur comme du pire à quelques mesures de distance – et la bonne prestation d'un Ensemble Contrechamps tout surpris de se retrouver sur la scène du Grand-Ogre mangeur de subventions de la culture genevoise, et d'y être copieusement applaudi.

Luca Sabbatini

Une esthétique de l'absurde

Lausanne: Création de la «Chasse au trésor» de Jorge Pepi par le Théâtre de l'Ephémère

Méfiez-vous de Jorge Pepi! Sous couvert de théâtre musical, ce compositeur-là est capable de tout ... Et, pourquoi pas, de porter un rude coup au chant lyrique. Sa récente «Chasse au trésor», donnée en création à la Grange de Dorigny dans le cadre du festival Archipel, porte de multiples estocades au monde du *bel canto*. De quoi, assurément, amuser les amateurs d'opéra et de quoi conforter, aussi, les adversaires les plus acharnés de ce genre musical. Sur un livret d'Elena Vuille-Mondada, qui signe également la mise en scène, la chasse s'inspire de Dino Buzzati. Et ouvre sur la présentation de ses protagonistes. On n'en est alors qu'aux égra-



Philippe Huttenlocher et Anita Gautschi

Photo Philippe Maeder

figures: la soprano colorature (Anita Gautschi) s'égosille sans vergogne, alors que la «contralto drammatico» (Liane von Scarpatetti) en rajoute dans le pathétique. Quant aux messieurs, ils ne sont pas en reste, puisque «Filippo Huttenlocher» fait un petit détour complaisant par «Don Giovanni». Tandis que Stephan Imboden se gargarise de son identité de «basso profondo».

On l'aura compris, la satire se déroule en italien. La langue de toutes les vocalises et le prétexte de tous les excès. Et si l'incurable narcissisme des chanteurs romantiques fourbit les premières armes des deux auteurs, l'orchestre ne perd rien pour attendre. Après tant de vaines démonstrations, le chef d'orchestre préfère d'ailleurs lire son journal. Relégué au trente-sixième rang des pré-occupations de «ses» divas, Olivier Cuendet prouvera pourtant qu'il reste maître à bord. Mieux, qu'il mène le jeu. Ce n'est pas le moindre des mérites de Jorge Pepi que de mettre ainsi en évidence les relations particulièrement subtiles entre partenaires de la fosse et

de la scène. Le fait que, dans ce cas, instruments et voix cohabitent quasiment toujours au même niveau acère seulement la critique. Car même implicites, les liens entre acteurs et accompagnateurs véhiculent leur lot de conventions. Que Pepi se fait un plaisir d'exposer en pleine lumière.

Obligés d'endosser de multiples rôles et de transiter comme l'éclair de l'un à l'autre, les chanteurs doivent du même coup renoncer à toute forme de réalisme théâtral. Médecin, prêtre, gendarme puis fonctionnaire, Philippe Huttenlocher fait la démonstration, à l'instar de ses collègues, de la fugacité de ses incarnations. Que Liane Scarpatetti se voie attribuer la fameuse trilogie mère-épouse-putain, avant de se muer en «Mademoiselle Annie» ou en pleureuse, paraît à cet égard particulièrement éloquent ... Contraints de jongler avec leurs multiples identités, les protagonistes vocaux doivent néanmoins lutter

contre les risques de dispersion. Une exigence d'autant plus difficile à remplir que les solistes qui mènent l'action fonctionnent également en tant que commentateurs extérieurs. En frac ou en robes neutres, ils endossent soudain sur une estrade en fond de scène le rôle du chœur antique. Quand les quatre chanteurs ne se voient pas sommés de figurer «le public»!

Si bien qu'on change ici de peau comme ailleurs de chemise. Dans la plus pure logique du théâtre musical, qui écorche les procédés convenus, fait la nique aux fâcheux épris de sérieux et marque sa préférence pour une virtuosité de l'éphémère. Qui aboutit, quand l'exercice est réussi, à une poétique de l'ironie, voire à une esthétique de l'absurde. Et requiert de ceux qui mènent le bal un très grand investissement personnel en même temps qu'une incroyable flexibilité.

Pourtant tout se déroule, le soir de la première, à la perfection. Un signe qu'il existe en Suisse des interprètes prêts à servir brillamment l'écriture machiavé-

* Voir notamment *Contrechamps* no.12/13: Ligeti/Kurtág

lique d'un compositeur rudement habile! Encadrées par un orchestre aussi précis que sensible, les voix se prennent au jeu et simuleraient presque l'improvisation. De sorte que la savante mécanique de Pepi peut fonctionner sous les apparences d'une galéjade, que le comédien Daniel Vouillamoz fait rebondir en temps opportun. Et si la parodie occupe une place déterminante au fil de l'œuvre, le compositeur prend plus souvent qu'à son tour ses distances avec les références historiques.

Certes, comme au cirque, changements de décor (dus à Ruth Pulgram) et instruments ponctuent les événements. La surprenante évolution du mari qui achève une scène plus ou moins transformé en dragon ou l'efficace pivotement d'éléments scandant chaque apparition du médecin disent assez l'efficacité de dispositifs simples. Force trémolos annoncent par ailleurs l'apparition du diable. Et c'est par des roulements de caisse claire et l'emploi suraigu de la clarinette qu'est introduite la seconde candidate de cette «Chasse au trésor». Alors que l'entrée en scène du médecin est soulignée d'un accéléré de timbales. Dans un autre contexte, les instruments de l'Ensemble Surplus miment un récitatif sous les premières déclarations de l'homme de l'art. Sans oublier d'accompagner l'autorité de l'uniforme ou de la soutane de quelques effets sonores de circonstance.

Mais appeler une carrure rythmique binaire au service de la police ou utiliser une parodie de chant modal pour auréoler l'homme de foi ne relève pas d'un système. Le style ne fait là qu'effleurer des genres, pour se consacrer la plupart du temps à une autre définition des variables orchestrales. Mystérieux, l'ensemble brosse le dernier portrait dans un scintillant murmure. Il lui était arrivé, auparavant, de se désagréger pour amorcer, d'une façon tout à fait singulière, une sorte de recomposition. Sans bavardage et sans affectation, l'écriture ne feint pourtant pas d'ignorer d'où elle pourrait, si elle le voulait, tirer ses sources. Mais un *swing* pulpeux appliqué à la personne adéquate ne fait pas, peu s'en faut, du bon théâtre musical. Pepi l'a bien compris, qui travaille la mémoire des sons en parallèle à sa fantaisie propre.

Isabelle Mili

Unter anderem Musik

Basel: Festival «u.a.» mit Ur- und Erstaufführungen u.a. von Globokar, Weissberg und Müller-Siemens

Zwar wurde das Basler «Fest mit Musik, Theater u.a.» schon vor Jahren in der Absicht geplant, durch den Zusammenschluss aller Musik- und Theaterveranstaltungen der Stadt eine «Entdeckungsreise in die Grenzgebiete von Neuer Musik, avantgardisti-

schen Theaterkonzepten, Jazz, Film und Video» zu ermöglichen und das «vielfältige Beziehungsgeflecht von Musik, Sprache, Raum, Bild, Licht, Poesie und Bewegung in spannungsvollen ästhetischen Auseinandersetzungen darzustellen». Es bekam aber zusätzliche und unverhoffte Bedeutung dadurch, dass es in einer Zeit, wo hirnlose Bürokraten blindwütig zuerst in jenen Bereichen sparen wollen, von denen sie nichts verstehen, eindrucklich den Reichtum und das Innovationspotential der Kulturszene Basel manifestierte. Die vereinten Kräfte unter der Federführung von Ute Becker (Theater Basel) und Daniel Weissberg (IGNM Basel) versuchten sich nämlich nicht an gesicherter Repräsentationskultur, hatten keine «Internationalen Januarfestwochen Basel» mit immer denselben Werken und Interpreten im Sinn, sondern wagten mit dem Konzept des Grenzüberschreitenden und Gattungssprengenden sowie mit vielen Ur- und Erstaufführungen gleich zweifach das Ungewisse. Das Publikum lohnte es durchwegs mit erstaunlichem Interesse und grossem Aufmarsch, und so wurde «u.a.» zu einem kleinen Wunder, zum Fanal für Solidarität, die Macht der Phantasie, das Experiment, Ungewohnte und Andere, zur Demonstration gegen kurzfristig-eindimensionales Lavieren, Konventionalität und Einschaltquotengläubigkeit von faktizitätsgeplagten Politikern. Ob's etwas nützt, steht auf einem zweiten Blatt. Die Subvention für den Fonds, aus dem «u.a.» bezahlt wurde, ist auf jeden Fall bereits gestrichen worden!

In «u.a.» sollte wie gesagt Gattungsübergreifendes gezeigt werden, das in der normativen traditionellen Theater- und Musiktheaterpraxis selten eine Nische findet, obwohl es vielleicht immer weniger die Ausnahme darstellt. Neben diesem weiten Rahmen war Offenheit, also «Programmlosigkeit» programmatische Leitidee des Festivals. Damit wurde die Bekanntheit mit lauter individuellen Werken möglich, in denen sich aber auch Gemeinsames herauschälte: Musiktheater heute – zumindest wie es sich in Basel präsentierte – ist weder narrativ noch dekorativ, sondern multimedial, gebrochen, vieldeutig, anregend, verwirrt. Weiter könnte (vereinfachend) festgehalten werden, dass die Hinwendung der Komponisten zum Szenischen sich oft als Fluch vor der Erarbeitung eigenständiger Musik entpuppt. Oder anders ausgedrückt: Was mit dem Multimedialen und mit dem die Einzelkünste Vernetzenden gewonnen wird, geht mit einem Verlust an musikalischer Substanz einher. An drei herausragenden Werken der Basler Veranstaltung sollen diese Thesen exemplifiziert und zugleich modifiziert werden.

«Les Emigrés» von Vinko Globokar
Globokars Hang zur Szene, zum Instrumentalen Theater und zur Vermischung von Wort und Musik durchzieht sein kompositorisches Schaffen von Anfang

an. Dazu kam in den letzten Jahren zunehmend sein Engagement in der musikalischen Thematisierung sozio-ökonomischer Probleme und damit auch seine Distanzierung von einer «musica pura» (*Das Orchester, Un jour comme un autre*). In den 1981–1985 entstandenen *Les Emigrés*, einem «musikalischen Stück in drei Teilen», verzwirrt er nun die beiden Stränge. Dass es als schweizerische Erstaufführung das Basler Fest eröffnete, war zwingend, denn dessen eingangs zitiertes Vorhaben, ein «vielfältiges Beziehungsgeflecht von Musik, Sprache, Raum, Bild, Licht, Poesie und Bewegung» künstlerisch zu präsentieren, hätte nicht umfassender eingelöst werden können als mit diesem Werk, welches das alles und gar noch mehr bietet: reale und elektronisch verfremdete instrumentale und vokale Klänge und Geräusche, Dia- und Filmprojektionen, Alltags- und artifizielle Prosa, singende SchauspielerInnen und agierende SängerInnen ergeben eine Collage einmaligen Zuschnitts, eine hybride Bildung aus Konzert und Drama, aus Dokumentation, Sprechstück, Theater, Oper und Oratorium. Im ersten Teil der Trilogie, *Miserere* – er spielt sozusagen in der Emigration –, werden Texte von Ausgewanderten mehrsprachig und auf verschiedenste Art vorgetragen; der zweite, *Réalités / Augenblicke*, ist eine Erinnerung an die Heimat in Form eines visuellen Tagebuches; im dritten, *Sternbild der Grenze*, reflektiert Globokar anhand eines (verblasenen) Textes von Handke über Grenzen: ihre Hermetik, Überschreitung und Abschaffung.

Die politische Redlichkeit Globokars in seiner Auseinandersetzung mit Emigration, Fremdheit und Grenzen einschliesslich des im *Miserere* artikulierten selbsterfahrenen Fremdseins des «nirgendwo dazugehörenden» Komponisten slowenischer Abstammung («überall bin ich ein Fremder») ist unantastbar. Das Gutgemeinte ist aber noch nicht das Gutgemachte; wie oft führt Engagement auch bei Globokar zu allzu plakativer Semantik und eingeschränkter Aussage anstatt zu Mehrdimensionalität und Vielschichtigkeit. Gegenüber dem thematischen Vorbild, Luigi Nonos «azione scenica» *Intolleranza*, erstaunt bereits Globokars Einengung seines Themas: «Ich spreche von Emigration, von Auswanderung nicht aus politischen, sondern aus wirtschaftlichen Gründen, von Menschen, die Heimat und Familie verlassen, um zu überleben, um ihren Lebensunterhalt zu fristen oder ihr Los zu verbessern.» Dann führt seine Hypertrophierung der Mittel nicht zu Differenzierung, sondern zu Einebnung und Abstumpfung. Die heterogenen Schichten werden selten sinnvoll verknüpft, sondern überfallen das Publikum buchstäblich: Wenn damit Fremdheit und Gewalt gegen Fremde realistisch erfahrbar gemacht werden sollen, so ist dagegen nichts einzuwenden; sehr viel aber, wenn beispielsweise das im ersten Teil über Lautsprecher eingespielte Orchester,

das nach Globokar «die unwandelbare Schicksalhaftigkeit der immer wiederkehrenden Aspekte des Wanderlebens, die ungreifbare Bedrückung» symbolisieren soll, durch die Vielfalt der anderen Aktion zur Hintergrundmusik verkommt und die intendierte Bedrohung verlorengeht. Der Einbezug von Volksmusik und -tanz aus Osteuropa im Mittelteil führt zu den anrührendsten Momenten des multimedialen Unternehmens, aber andererseits verstimmt das in der Diashow zum Ausdruck kommende simple dualistische Weltbild: hier die heile naturbelassene Welt auf dem Lande und dort die kaputte industrialisierte in der Stadt. Erst im dritten Teil kommt es – jetzt mit dem live auftretenden Orchester – zu dichter musikalischer Erfindung und Verwebung verschiedenster Materialien; der Versuch indes, Grenzen und ihre Aufhebung durch Szenisches, durch stereotypes antiphonales Singen getrennter Menschen und am Schluss durch den direkten Kontakt zwischen Zuschauenden und Ausführenden auszuwickeln, die das Podest nach und nach verlassen und sich, einer dürrtigen Mundharmonika erbärmliche Klänge entlockend, unter Publikum mischen müssen, ist platt und fügt den vielen vorliegenden wunderbar verschlüsselten Beispielen, Entgrenzung musikalisch zu fassen, keine neue Facette hinzu – im Gegenteil: Das leider höchst aktuelle Thema lässt einen in der wohlmeinenden Globokarschen Sicht letztlich kalt, und das darf doch nicht passieren! Anstatt beklemmender und erhellender Einsicht (cf. z.B. J. Kristevas *Fremde sind wir uns selbst*) bleibt nur die Peinlichkeit des Schlusses mit seiner «People up»- und Heilsarmeenäivität – verständlich, dass die Ausführenden dabei ziemlich verlegen wirken! Sonst setzten sie sich engagiert und bravourös für das anforderungsreiche gigantische Werk ein, das trotz meiner Einwände eine Vorstellung wert war (die SängerInnen Sylvia Nopper, Irène Friedli und Raphael Jud, die SprecherInnen Urs Bihler, Peter Fischli, Miriam Goldschmidt und Tatjana Kristan, das Slowenische Vokalensemble, das Radio-Sinfonieorchester Basel, szenische Realisierung: Peter Schweizer, Gesamtleitung: Jürg Wytenbach mit Assistenz von Globokar selbst).

«Der Schein» von Daniel Weissberg
Grenzen werden auch bei Weissbergs gut einstündigem *Der Schein*, «Hör- und Schauspiel für 10 Musiker-Darstellerinnen, einem Erzähler, Videoprojektion, Live- und Tonbandmusik», das am 24. Januar im «u.a.»-Rahmen uraufgeführt wurde, thematisiert und in Frage gestellt, allerdings in jeder Hinsicht konträr zu Globokar: Semantische Eindeutigkeit, Realistik und missionarischer Ernst weichen enigmatischer Vieldeutigkeit, Künstlichkeit und distanziert-emotionslosem Spiel – einer komplexen Reflexion über Sein und Schein, Wirklichkeit und Fiktion, Wahrheit und Illusion, Original und

Kopie, Täuschung und Ent-Täuschung, in der Form und Inhalt ununterscheidbar werden und zusammen eine trügerische Identität eingehen. «Vorgegeben ist ein Rahmen, der gleichzeitig zentrale Aussage ist: eine Bühne, mit zwei durchsichtigen Projektionsflächen, eine Darstellungsform, die nahtlos übergeht von realen zu projizierten und zu Schattenbildern, von real gespielten und gesprochenen Klängen zu ihren elektronischen Abbildern aus dem Lautsprecher, eine Darstellungsform, die Mischungen zulässt, von gesprochenem und geschriebenem (projiziertem) Text» (aus dem Programm). Der massierte Augen- und Ohrenschein wurde perfekt organisiert, inszeniert und gespielt (Inszenierung: Weissberg, Bild- und Lichtregie: Franz Schnyder, Protagonisten: Monika Cleman, Viola, und Fredy Zaugg, Klarinette). Es waren vor allem die optimalen Tonaufnahme- und -wiedergabegeräte, die die Unterscheidung zwischen live gespielten und konservierten Klängen erschwerten, während das Auge trotz raffinierter Video- und Schattenbildtechnik weniger hinter das Licht (sic!) geführt werden konnte. Immerhin gelang bereits am Anfang eine optische Überraschung, als die beiden Solisten vor die Leinwand traten, auf diese ihre Schatten warfen, weggingen und dabei die Schatten zurückliessen, die sofort zu Durchblicken auf das Paar mutierten, das mittlerweile hinter der Leinwand stand: Lebendbild und erstarrte Abbildung kamen zur Deckung! Daraus entwickelte sich eine präzise ausgezirkelte Choreographie der Wahrnehmungsverwirrung, die nach fast seriellen Prinzipien alle Möglichkeiten von Live- und Filmversionen des Paares über seine Verdoppelung bis zu seiner Konfrontation mit dem Kollektiv durchspielte. Dieses war, als Spiegel der Protagonisten, nach Geschlecht getrennt (vier Streicherinnen und vier Bläser) – eine seltsam traditionelle Konstellation, die, da sie nicht thematisiert wird, vielleicht zufällig entstanden ist. Den acht Chorleuten gemeinsam waren die streng nach hinten gekämmten Haare, während dem Solopaar individuellere Frisuren zugeordnet wurden. In einer wohl von M.C. Escher inspirierten Sequenz (cf. z.B. *Reptilien*, *Begegnung* oder *Zauberspiel*) wuchs nicht nur der sich in Kreisen und Spiralen bewegende Chor über die zehn vorgesehenen Ausführenden an (auch Komponist und Textautor erschienen z.B. plötzlich auf der Leinwand), sondern es traten Einzelne zudem aus dem Rahmen und Kollektiv heraus, wurden als Individuen lebendig und tauchten auf der anderen Seite wieder in das Bild und die Gruppe ein! Neben Redundanz (so war der allzu befrachtete, in seltsamem Kontrast zum Gesamtkonzept unspielerische Text Alberigo A. Tuccillo manchmal gleichzeitig zu hören und integral auf der Projektionsfläche zu lesen, wobei einzelne Schlüsselworte wie «Erinnern», «Fragen», «Erklingen» oder «Wärme» erst noch als Akro-/Meso-

sticha hervorgehoben wurden!) gab es schöne Analogien, etwa wenn Sprachrhythmen von den Instrumenten aufgenommen wurden oder wenn Sprechchöre (recht laienhaft ausgeführt) sich derart überlagerten, dass sie in Rauschen umschlugen, wie sich andererseits einzelne Zeichen und Buchstaben auf der Leinwand bis zur totalen Schwärze vermehrten. Solche und andere Einfälle – etwa das graphische Durcheinanderwirbeln von Buchstaben und Bedeutungen à la konkreter Poesie – hätten ruhig ausgebaut werden und auch den (akustischen) Textvortrag infizieren können, der zu abgesetzt vom übrigen und zu deutlich war (ein Fehler des Konzepts und nicht des Rezitators David Wohnlich).

So faszinierend das Ganze, vor allem optisch, zuerst anmutete, bekam es durch die rigide Durchführung doch etwas paradox Vorhersehbares und büsste damit einen Teil der beabsichtigten Verrätselung ein. Und wenn Globokars Multimedia-Stück an engagiertem Überschwang leidet, dann Weissbergs, allerdings erheblich weniger, an eskapistisch-selbstreferentieller Unterkühlung – und daran, dass es im Schatten von grossen Vorbildern steht, der sich weniger leicht auflöst als die Schattenrisse auf der Weissbergschen Leinwand. M.C. Escher habe ich bereits genannt; Magritte und andere Surrealisten gehören dazu; machtvoll drängen sich auch – wir bleiben im 20. Jahrhundert – Bücher der Oulipisten (cf. z.B. Perecs *Kunstkabinett*) oder Filme wie Welles' *F... for Fake*, Allens *Zelig* und *The Purple Rose of Cairo* oder Greenaways *The Draughtsman's Contract* in die Erinnerung, die Trompe-l'œil-Effekte, Illusionserzeugung und Verwirbelung von Original und Kopie, von Wahrheit und Fälschung radikaler und mehrdimensionaler angehen. Massstabsetzend ist hier wohl der Allensche Diskurs in *Zelig* über die Fälschung als die eigentliche Wahrheit (und vice versa), in dessen Tragikomik Zuschauerwirrung und historisch-politische Konkretheiten Platz haben und wo die Frage, ob es im Zeitalter der elektronischen Reproduzier- und Manipulierbarkeit und der geklonten Gene überhaupt noch Originale geben und die Unterscheidung von Original und Kopie nicht hinfällig werden wird, über das intellektuelle Vergnügen hinaus in ihren bedrohlichen Dimensionen deutlich wird.

Weissbergs Stärke könnte im Parameter Musik liegen, aber gerade sie – siehe Titel und These meiner Besprechung – kommt im *Schein* nur «unter anderem» zum Zuge, gerät gegenüber den mitbeteiligten Künsten ins Hintertreffen. Das Changieren zwischen musikalischem Sein und Schein erschöpft sich nämlich im Wechsel und in der Überlagerung von realen und konservierten Klängen, und wird nicht in der musikalischen Struktur selbst ausgetragen. Oder ist der Abziehbildchencharakter von Weissbergs Partitur, der dauernde Verweis auf musikalische Muster der letzten Jahrzehnte (Ligetische Schichtklän-

ge, Messiaensche Rhythmen, Minimalistisches usw.) und fernerer Zeiten (das Spiel mit Tonalem, konsonanten Intervallen, Unisoni u.a.) bereits raffinierter Schein? Wo bleibt dann die Konfrontation mit Weissbergs persönlicher Musiksprache, seinem kompositorischen Sein? So oder so: Freuen wir uns über einen Komponisten, der nicht nur etwas von Musik versteht, sondern auch – und für einmal «schein»bar fast noch mehr – etwas von Szene, Bild, Licht, Wort, Technik!

«Die Menschen» von Detlev Müller-Siemens

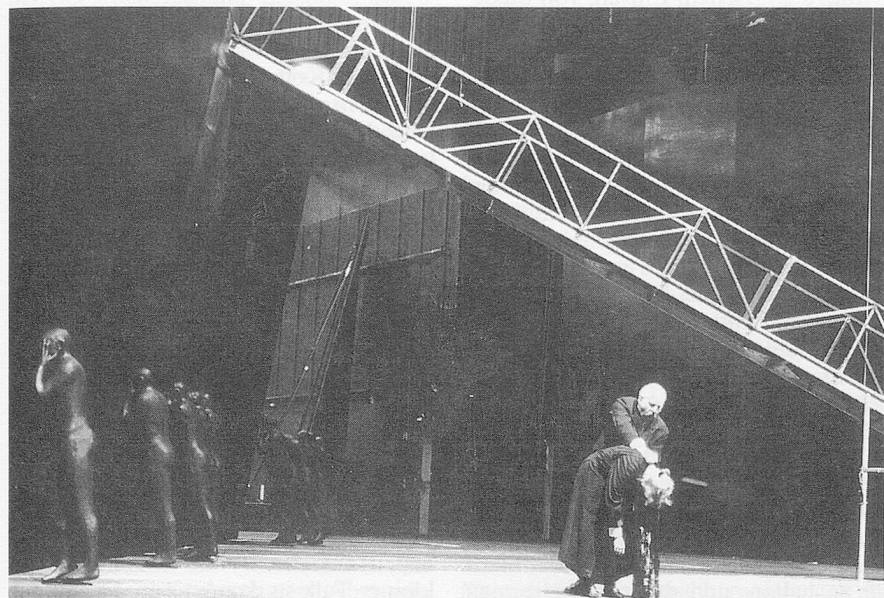
Es war ausgerechnet einer Oper, einer belasteten Gattung also, vorbehalten,

Welt vollzieht sich in jedem Betrachter anders. Der Sinn der Kunst ist nicht, Übereinstimmung hervorzurufen, sondern zu erschüttern.» Von allzu einschränkender «Bedeutung» befreit, schreit der Text «Bedeutendes» heraus und schafft zugleich weiten Raum für Musik. Und die zweite Tat gelang ebenso: Müller-Siemens erfand für den zwischen Aggressivität und lyrischem Innehalten pendelnden Verlauf eine Musik, die sich zwar auch in Extremen bewegt («eine metallisch schneidende Grelle, schlag- und stossartiges Vorwärtsdrängen wie eine maschinelle Verkettung und eher sanfte Linien, die wie schwerelos, pflanzenartig wuchernd sich umkreisen und verknüpfen»), aber nie

Damit sind erst zwei – wenn auch wichtige – Parameter des Musiktheaters eingefangen. Die Inszenierung tritt gleichberechtigt dazu; hierfür sind *Die Menschen* ein schlagendes Beispiel. Die Uraufführung in Mannheim vor gut zwei Jahren hat nämlich durch ihre eindimensionale Fixierung mit Hilfe von Bühnenbild, Requisiten, Spiel und Kostümen alle beschriebenen Qualitäten von Text und Musik: die semantische Offenheit oder die elementare Archetypik (die – in dieser musikalischen Gestaltung – notabene ungleich mehr berührt und aufwühlt als Globokars *Les Emigrés*), zunichte gemacht. Die «Zweitauflührung» in Basel wurde deshalb zur eigentlichen Geburtsstunde des Werkes, weil mit Michael Simon (für Inszenierung, Raum, Licht und Kostüme gleichermaßen verantwortlich) ein Regisseur zum Zuge kam, der Text und Musik verstanden hat und ihre Räume durch eine entsprechend radikal elementare Raum- und Lichtgestaltung und durch den Verzicht auf jede versimpelnde Ausdeutung mittels Spiel und Requisiten geöffnet liess (also nicht wie Mielke in Mannheim eine Handlung erfand, die so weder bei Hasenclever noch Müller-Siemens vorgesehen ist) und gerade durch diese Zurückhaltung auch den von ihm gestalteten Ebenen Eigenständigkeit ermöglichte. Wie die Interjektionen des Textes und der Musik brannten sich an visuellen Eindrücken ein: die ausge-
«räumte riesige Bühne – nur durch einige graphisch klare, aber vieldeutige Zeichen wie eine schräg nach oben führende Gangway (eine Fluchtmöglichkeit?) oder eine Serras Plastik vor dem Theater gleichende Wand gegliedert und an Piranesische Kerker erinnernd; die scharf konturierte schwarz-weiße Lichtführung; die Choreographie à la Berg-haus (die gerade in Basel *Don Carlos* inszeniert hatte); Kienholz-Figuren, die stehenbleiben, wenn die Wand verschwindet, und erst dann als Puppen sich zu erkennen geben (Sein und Schein...). Weitere Assoziationen sind möglich, natürlich auch an expressionistische Filme, an Laboratorien, an das Zappeln von im Netz gefangenen Menschen, aber sie werden einem nicht aufgedrängt, stehen für ein anregungsreiches, nie einen-gendes Konzept.

Ein wirkliches Ensemble von fast zwei Dutzend kompetent als SängerInnen, Tänzer und Sprecher Agierenden, dem hervorragenden Basler Theaterchor und dem hellwach aufspielenden Basler Sinfonieorchester setzte unter der animierenden und entschiedenen Leitung von Michael Boder das anspruchsvolle Werk so kongenial um, dass der NZZ-Berichterstatte seinen Artikel folgendermassen schloss: «Das Theater Basel gehört mit dieser Produktion vollends zu den interessantesten musikalischen Bühnen Europas. (...) Und dieses Theater soll durch die radikale Beschneidung der Mittel in seiner Existenz getroffen werden. Dass eine Stadt sich selbst um solche Werte bringt – das mag verstehen, wer es kann.» Dem ist nichts beizufügen!

Toni Haefeli



Szenenfoto der Basler Inszenierung von Detlev Müller-Siemens «Die Menschen»
© Bettina Müller

im «u.a.»-Fest umfassendes Musiktheater zu bieten, in dem alle Parameter ebenso sinnvoll aufeinander bezogen wie – endlich inklusive der musikalischen Ebene – je in ihr Recht gesetzt sind. Das ist natürlich vorab das Verdienst des Komponisten Detlev Müller-Siemens, dem schon mit der Wahl und der Einrichtung des Theaterstücks *Die Menschen* des Expressionisten Walter Hasenclever (1890–1940) ein grosser Wurf gelungen ist. «In den eng miteinander verknüpften Szenen geht es um Tatsachen, die zum menschlichen Dasein gehören – Geburt, Tod, Macht, Unterdrückung, Gesetz, Mord, Angst, Einsamkeit etc. Was aber fehlt, ist deren bedeutungshafte Verbindung, ist die Aussage über deren Sinn. *Sie geschehen einfach.*» (Müller-Siemens) Zeitbedingte Anklänge wie etwa die Erlösungsmystik des Stückes hat Müller-Siemens eliminiert und damit die zeitlose Archetypik und assoziative Sprunghaftigkeit des abbreviaturnhaften, praktisch handlungslosen und fast nur aus Einzelwörtern oder Kürzestsätzen bestehenden Textvorwurfes verstärkt. Mit Recht kann das Programmheft deshalb notieren: «Zeit: Heute – Schauplatz: Die Welt», und Müller-Siemens hilft durch sein Konzentrat ganz entscheidend mit, das Credo Hasenclevers zu realisieren: «Die

den Text verdoppelt oder begleitet, sondern in jedem Moment eigenständig ist. Andererseits überwuchert sie trotz symphonischer Qualitäten diesen nicht: Theater und Musik sind tatsächlich ebenbürtige Schichten, die dem beziehungslosen Nebeneinander adäquat sind und dennoch etwas Drittes generieren, das mehr ist als die Summe der Teile. Die Musik ist – trotz einiger Anklänge an Ligeti, dessen Student Müller-Siemens war – sehr persönlich gefärbt, wirkt in jedem Moment wie neu erfunden und gewinnt ihre Legitimation durch jeden Moment; sie ist nie belanglos, sondern gleichermassen von Rationalität in der Gestaltung und Emotionalität in der Wirkung getragen. Sie erinnert in all diesen Aspekten – nicht in ihrer Klanglichkeit – an den «Musikstil der Freiheit» (Hába): an die Musik des Expressionismus. Nicht zuletzt schreibt Müller-Siemens, ohne regredieren zu müssen, auch fabelhaft für menschliche Stimmen. «Schmerz und Schock, Verletzlichkeit und Ängste, Intensität und dünnhäutige Nervosität – das sind Erfahrungen, denen sich diese Musik verdankt: das sind auch für den Hörer Erfahrungen, die er an dieser Musik durchstehen muss.» (Schmidt) Ohne Zweifel eine der bedeutendsten Opernpartituren der letzten Jahrzehnte!

Zürich tut sich schwer mit zeitgenössischer Musik. Seit dem Abgang Gerd Albrechts geriet ein neueres Stück nur noch per Zufall ins Programm der Tonhalle-Gesellschaft, etwa wenn ein Dirigent den Aufwand für eine Einstudierung anderswo hier noch amortisieren wollte. Das führte schliesslich dazu, dass sogar das Leitblatt der Tonhalle-Klientele, die «NZZ», die konzeptionslose Programmiererei nicht mehr goutieren mochte und die Einsetzung eines Intendanten forderte. Nachdem Thomas Wagner, nebenbei Vizepräsident der Tonhalle-Gesellschaft, im Frühling 1990 von seinem Amt als Stadtpräsident abgewählt worden war, waren auch aus dem Stadthaus neue Töne zu vernehmen: «Die Musikkommission der Stadt und viele Musikfreunde vermessen, dass man sich, ausser bei diesen «Sandwiches», die man hin und wieder serviert, wirklich mit zeitgenössischer Musik beschäftigt. Ich meine schon», erklärte der neue Stadtpräsident Josef Estermann im «Tages-Anzeiger», «dass ein Institut, wenn man es reichlich mit Geldmitteln ausstattet, einen Kulturauftrag zu erfüllen hat: einen inhaltlichen Auftrag, und auch Verpflichtungen gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen». Edmond de Stoutz konnte dem Interview entnehmen, dass das Aufstockungsbegehren für sein Kammerorchester keine Chance hat, weil er keine moderne Musik aufführt. Das absehbare Verschwinden des Collegium Musicum Zürich, das nebst Mozart-Konzerten und Haydn-Sinfonien Orchestermusik aus dem Kreis von Sachers Favoriten zwischen Beck und Berio aufführte, wollte Estermann dagegen mit einer neuen «Formation ähnlich dem Musikforum Basel» auffangen. Werner Bärtschi, Präsident der Städtischen Musikkommission und Promotor der neuen Konzertreihe bzw. des neuen Ensembles, liess sich gar mit den Worten «Wir sind konsequenter als die Basler, denn wir haben ein klareres Gesicht und eine schlüssigere Programmation» im «Tages-Anzeiger» zitieren, noch bevor irgendein Programm bekannt war. Und im November vergangenen Jahres berief man, inzwischen mit Bärtschi und Pro-Helvetia-Direktor Urs Frauchiger als künstlerischen Leitern dieses *Collegium Novums*, eine Pressekonferenz ein, an der das Programm der ersten Saison und Perspektiven bis 1996 vorgestellt wurden, noch bevor der Gemeinderat sein Plazet zum Subventionsgesuch gegeben hatte. Hans Jecklin vom Musikhaus Jecklin & Co. erklärte, wenn der Gemeinderat nicht zustimme, habe man keinen Mumm mehr, die Sache weiterzuverfolgen. Roman Hess von der Präsidialabteilung bat die Anwesenden, nur ja vor der Abstimmung nichts Kritisches über das Projekt zu schreiben. Die Jour-

nalisten taten wie geheissen und verschafften dem Collegium Novum die gewünschte gute Presse. Genützt hat's allerdings nichts: der Gemeinderat spielte nicht mit. Für Peter Niggli von der Grünen Partei war es unakzeptabel, dass Leute aus der Städtischen Musikkommission sich ihr eigenes Wunschorchester zusammenstellten und gleich auch noch die erforderlichen Subventionskürzungen in anderen Bereichen vornahmen. Martin Vollenwyder von der FDP störte sich daran, dass – in Abweichung von der bisherigen Subventionspraxis – das neue Ensemble sofort Geld für drei Jahre hätte erhalten sollen, ohne sich zuerst bewähren zu müssen. Das Subventionsgesuch wurde – trotz energischem Einsatz von Stadtpräsident Estermann – mit 55:44 Stimmen abgelehnt. Damit war das Collegium Novum noch vor der Geburt gestorben. Oder hatte Hans Jecklin seine Drohung gar nicht ernst gemeint? Einige Zeit später konnte man jedenfalls lesen, das Projekt mit Henze solle nun doch verwirklicht werden, vielleicht gäbe das dann Lust auf mehr und vielleicht würde dann doch usw. Ja, Henze! Das sollte also das Novum für Zürich sein! Und Lutoslawski. Die Konsequenz, schlüssige Programmation und das klare Gesicht wären also darin zu sehen, dass diesen Altmeistern einer verwässerten Moderne eine ganze Saison gewidmet würde?! Henze sei ja im Zeichen der Postmoderne durchaus aktuell, meinte Bärtschi; Jecklin hielt es für vordringlich, das Publikum des alten Collegium Musicum bei der Stange zu halten, und dafür brauche man eben die von Sacher gepflegten grossen Namen. Später vielleicht, später könne man auch Moderneres und Unbekannteres bringen. Ja, was denn? Die «Zukunftsperspektiven» des Collegium Novum nannten für die Saison 1994/95 György Kurtág und für 1995/96 Mauricio Kagel, dessen innovative Werke dannzumal auch schon über ein Vierteljahrhundert alt sein werden. Ob es tatsächlich zu alledem noch kommen wird, ist fraglich. Nach all den forschen Ankündigungen ist es ruhig um das Collegium Novum geworden.

Dafür macht David Zinman, voraussichtlich der neue Chefdirigent und künstlerische Leiter der Tonhalle, umso mehr von sich reden. Sogar die Nachrichtenendungen des Fernsehens bringen Interviews mit ihm, seit er eine CD mit Henryk Goreckis Dritter Sinfonie eingespielt hat, die sich so gut wie die besten Pop-Platten verkauft. Die mehr an Umsatzzahlen als an Musik interessierten Journalisten möchten von Z. wissen, wie er sich den immensen Erfolg dieser Einspielung erklärt. Und so gibt der Fachmann (in der «Weltwoche») zu Protokoll: «Ich denke, es ist die richtige Zeit für diese Musik. [...] Es ist, als würden Engel herabsteigen. Die Musik atmet eine simple Religiosität. [...] Die Musik ist von ähnlicher Schönheit wie die von Bach, sie hat auch diesen unverstellten persönlichen Ausdruck: völlig einfache Themen,

völlig einfache Harmonien. [...] Dieses Stück führt die Leute von etwas Bedrückendem weg, es macht ihr Leben einfach schöner.» Im März hat Z. dann in der Tonhalle ein Konzert dirigiert, mit dem er zeigen wollte, was in Amerika so läuft und was die Differenz zwischen amerikanischer und europäischer Musik ausmacht. Die Komponisten dort seien stark von *entertainment music* beeinflusst, sie möchten sich in ihrer Musik *break free* – das wäre eben eine amerikanische Tradition. In Baltimore, wo Z. Chefdirigent ist, besprechen die Komponisten hinterher mit dem Publikum, ob's denn auch gefallen hat; da können die Leute – nach dem Motto: Wer zahlt, befiehlt – ihre Wünsche anbringen. In Zürich möchte Z. so etwas auch ausprobieren. Das Zauberwort heisst «Kommunikation». Z.: «Komponisten wollen wieder mit dem Publikum kommunizieren. Und das Publikum kann einfacher mit tonalen Archetypen umgehen.» Und so fragt er denn Michael Torke, einen der drei Komponisten, die er aus den USA mitgebracht hat, warum er sein Stück nur auf fünf Noten basiere. Antwort: «Weil ich damit mehr kommunizieren kann als mit einer Vielzahl von Informationen.» Darauf Z.: «Und warum wollen Sie mehr kommunizieren?» Gute Frage! Warum eigentlich? Minimal bleibt minimal, und das tut's doch auch, nicht wahr? «Mr. Torke ist einer der wenigen Komponisten, zu denen ich nicht aufschauen muss», sagt der kleingewachsene Dirigent zum Komponisten auf der Bühne – ein lockerer kleiner Talk in der Art von TV-Shows statt jener Analysen, mit denen weiland Gerd Albrecht das Tonhalle-Publikum zu bilden sich abmühte. «Green» von Torke erwies sich dann als langes, dickes und lautes Scherzo in E-Dur, zu dem jeder eingehendere Kommentar sich allerdings erübrigt. Peter Hagmann von der «NZZ» fand, man hätte vielleicht doch lieber einen Satz von Tschaikowsky gehört; Thomas Meyer konstatierte im «Tages-Anzeiger»: «Das kommt rüber.» – Der nächste Gast aus den USA, Michael Daugherty, ist über zwei Meter gross und überragt Z., selbst wenn dieser auf dem Dirigentenpodest steht – weitere Gelegenheit für einen kommunikativen Joke. Daugherty versprach eine Verbindung von Avantgarde und lateinamerikanischer Musik. Welche Avantgarde er meinte, ging aus der Musik nicht hervor, dafür liess sich das Lateinamerikanische unschwer in den Night-Clubs von New York lokalisieren. Das zur Big Band umfunktionierte Tonhalle-Orchester mit einem über eine schlechte Anlage verstärkten Solobass entliess ein ziemlich plumptes Gedröhn in den Saal. Mit raffinierterem Sound wusste der Dritte im Bunde, Christopher Rouse, aufzuwarten. Seine «Phantasmata» importieren Disco und Cinema in den altherwürdigen Konzertsaal – das Publikum im ausverkauften Saal war hingerissen. Ein Rossini-Verschnitt von Henze hätte dagegen keinen Stich, und Lutoslawski

kann noch lange Rachmaninov auf die Finger schauen in seinem Klavierkonzert – das ist doch alles ein bisschen von gestern, was diese Europäer machen, halb verfaultes Zeug, Kompostmoderne sozusagen. «Ist das der neue Sound des Tonhalle-Orchesters?» fragte der «Tages-Anzeiger» begeistert nach dem Konzert, und die «NZZ» titelte: «Blick in die Zukunft?»

So ein Erfolg kommt freilich nicht von selbst. Dazu gehört ein entsprechendes Marketing – Zinmans «Lieblingsthema», wie Mario Gerteis nach einem Gespräch mit Z. im «Tages-Anzeiger» zu berichten wusste. So war denn während Wochen täglich das freundliche Bullengesicht von Mr. Z. in den Inseraten der Tonhalle-Gesellschaft zu sehen – das Publikum soll seinen Showmaster bereits kennen, wenn es in den Konzertsaal kommt. Und das Konzert wurde – zusammen mit einem Konservatoriums-Konzert mit den gleichen Komponisten – zur amerikanisch-schweizerischen Musikwoche aufgemöbelt. Schweizerisch? Ach ja, beinahe hätte ich's vergessen: es gab da auch noch die Uraufführung des «Concerto Violinissimo» von Peter Wettstein – der Titel bedeute nicht, beschwichtigte Professor Lichtenhahn den Optimismus allzu erwartungsfroher Zuhörer, dass Wettstein nun das Violinkonzert aller Violinkonzerte hätte schreiben wollen. Wettstein, der bekennt, dass ihn die Verwurzelung in der musikalischen Vergangenheit durch die gesetzten Massstäbe belaste, passte nicht so recht zusammen mit den amerikanischen *entertainment*-Komponisten. Aber wie bei vielen Tonhalle-Konzerten spielten hier wohl andere als musikalisch-programmatische Überlegungen die Hauptrolle. Es handelte sich bei Wettsteins Violinkonzert um ein Auftragswerk der Tonhalle-Gesellschaft. «Peter Wettstein ist Leiter der Berufsabteilung am Konservatorium und wirkt auch kulturpolitisch an wichtigen Stellen, etwa in der Musikkommision der Stadt und im Vorstand der Tonhalle. So kommen hier also schon die Beziehungen zwischen den Kulturinstitutionen Zürichs, die Zinman so am Herzen liegen, zum Tragen», war in der «züritip»-Vorschau zu lesen. Z. weiss, was er seinen Arbeitgeber schuldig ist: «In Holland hat er viel Holländisches, in den USA viel Amerikanisches gespielt», schrieb Mario Gerteis, bei dem er sich im Hinblick auf seine Zürcher Stelle gleich auch nach jüngeren Schweizer Komponisten, die für Orchester schreiben können, erkundigte. Im selben Artikel hiess es, Z. wolle «full responsibility» übernehmen; etwas anderes käme für ihn nicht in Frage. Was wohl nichts anderes heisst, als dass es die Musikkommision [der Tonhalle-Gesellschaft] mit ihren bisherigen Aufgaben und Pflichten nicht mehr geben würde. Als musikalischer Oberleiter wird er die Gastdirigenten auswählen und auch ihre Programme (mit)bestimmen.» Und: Z. werde sich nach den Konzerten im Dezember 93

entscheiden, ob er die ihm angebotene Leitung des Tonhalle-Orchesters annehmen wolle. In der Einführung zum Konzert vom März gab nun Ernst Lichtenhahn, Mitglied des Tonhalle-Vorstandes und seit Jahresanfang auch Präsident der Städtischen Musikkommision, öffentlich seiner Hoffnung Ausdruck, dass Z. den Vertrag mit der Tonhalle bald unterschreibe. Z. aber hat's gar nicht eilig; nachdem er zum Retter der musikalischen Zukunft der Stadt hochstilisiert worden ist, können seine Aktien nur steigen. Zumindest was die Verblödung betrifft, ist Zürich spätestens seit den erfolgreichen Strassendemonstrationen für Radio 24 Avantgarde.

Christoph Keller

PS. 1: Einen Avantgardisten hat Z. doch mitgebracht für diese amerikanisch-schweizerische Musikwoche: Charles Ives, mit seinem «Decoration Day». Das Stück ist allerdings über 80 Jahre alt.

PS. 2: Um Missverständnisse zu vermeiden: Es gibt in Zürich auch die «Tage für neue Musik», im vergangenen Jahr z.B. mit einem Schwerpunkt auf dem Schaffen von Iannis Xenakis. Die Tage waren ebenfalls ein Publikumerfolg. Allerdings konnten in diesem Rahmen keine Orchesterwerke aufgeführt werden. Ich kann mich nicht entsinnen, dass in Zürich überhaupt je ein Orchesterwerk von Xenakis gespielt worden ist. Richard Bächli, der Direktor der Tonhalle-Gesellschaft, den ich an der Pressekonferenz des Collegium Novum darauf ansprach, meinte sich an die Aufführung eines Werkes namens «Windungen» zu erinnern. Ein solcher Titel liess sich indessen trotz eifrigem Suchen im Xenakischen Werkverzeichnis nicht finden.

Discussion Diskussion

Wer waren die Benedicti?

Wer sich mit der Geschichte der französischen Musik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert beschäftigt, stösst bald einmal auf den Namen «Benedictus». Grete Wehmeyer berichtet in ihrem Buch «Erik Satie» (Regensburg 1974), dass anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1889 viel aussereuropäische Musik aufgeführt und ein Bändchen «Les musiques bizarres à l'Exposition» mit dem Untertitel «recueillies et transcrites par Benedictus» publiziert wurde. Dieser Benedictus taucht auch auf dem Programmzettel der Eröffnungssoirée des ersten «Salon Rose-Croix» im Jahre 1892 auf: Frag-

mente aus seiner Oper «La sonate du clair de lune» wurden dabei neben den drei Préludes von Satie zu «Le fils des étoiles» aufgeführt. Grete Wehmeyer vermutet, dass es sich beim Namen Benedictus um ein Pseudonym handelt; auch andernorts trifft man auf diese Annahme. Ein Griff nach den gängigen Musiklexika hilft nicht weiter.

Auch in der Literatur über Maurice Ravel taucht der Name wieder auf. Hans Heinz Stuckenschmidt erwähnt ihn in seinem Ravel-Buch (Frankfurt am Main 1966) zwar nicht; dafür trifft man im Band «Ravel: Man and Musician» von Arbie Orenstein (Columbia University Press 1968; deutsch Stuttgart 1978) auf einen Edouard Benedictus, welcher nach 1900 zu Ravels Freundeskreis, der sich «Les Apaches» nannte, gehörte. Dieser Edouard Benedictus war Kunstmaler, Innenarchitekt, Schriftsteller und Liebhabermusiker und lebte von 1878 bis 1930; publizistische Arbeiten von ihm erschienen im Jahrgang 1912 der Zeitschrift «L'art décoratif». Er war verheiratet; denn in Arbie Orensteins Sammelband «Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens» (Paris 1989, Flammarion) wird auch Madame Edouard Benedictus erwähnt. Der Name ist also doch kein Pseudonym; allenfalls mag man an eine Relativierung des verbreiteten Familiennamens Benoit oder Benoist denken. Wenn allerdings Ravel selbst in seinem Aufsatz über «Les tableaux symphoniques de M. (Ernest) Fanelli» (*Revue Musicale de la S.I.M.*, April 1912) einen M(onsieur) Benedictus erwähnt, könnte es sich um einen anderen Benedictus handeln, obwohl oder gerade weil A. Orenstein in einer Anmerkung angibt, dass Edouard Benedictus Gedichte von Judith Gautier vertont habe.

Den Musikologen ist Judith Gautier (1845 – 1917), die Tochter von Théophile Gautier und der Sängerin Ernesta Grisi, vor allem ihrer Beziehungen zu Richard Wagner wegen wichtig. Nun ist aber einem Tagebucheintrag von Cosima Wagner zu entnehmen, dass Judith Gautier «und ihr Freund, Herr Benediktus», Ende September 1881 Bayreuth und die Familie Wagner besuchten. Damit ist der eigentlich hier gesuchte «Benedictus» sozusagen hingefest gemacht. Sein Vorname lautete Louis, wie im Ravel-Buch von Theo Hirsbrunner (Laaber 1989) zu lesen ist. Das Libretto zum schon erwähnten Opernakt «La sonate du clair de lune» stammte nämlich von Judith Gautier, und schon 1888 hatte Benedictus die Musik zu einer «pièce japonaise en cinq actes et deux parties», «La marchande de sourires», ebenfalls von Judith Gautier, komponiert. 1910 lieferte er auch noch die Musik zu einem Mysterienspiel «Une larme de diable» von Théophile Gautier. Und als 1900 erneut ein aus sechs Faszikeln bestehendes Bändchen «Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900» erschien, prangte zwar der Name Judith Gautier als Textautorin auf dem Titelblatt; die