

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2001)
Heft: 71

Rubrik: 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

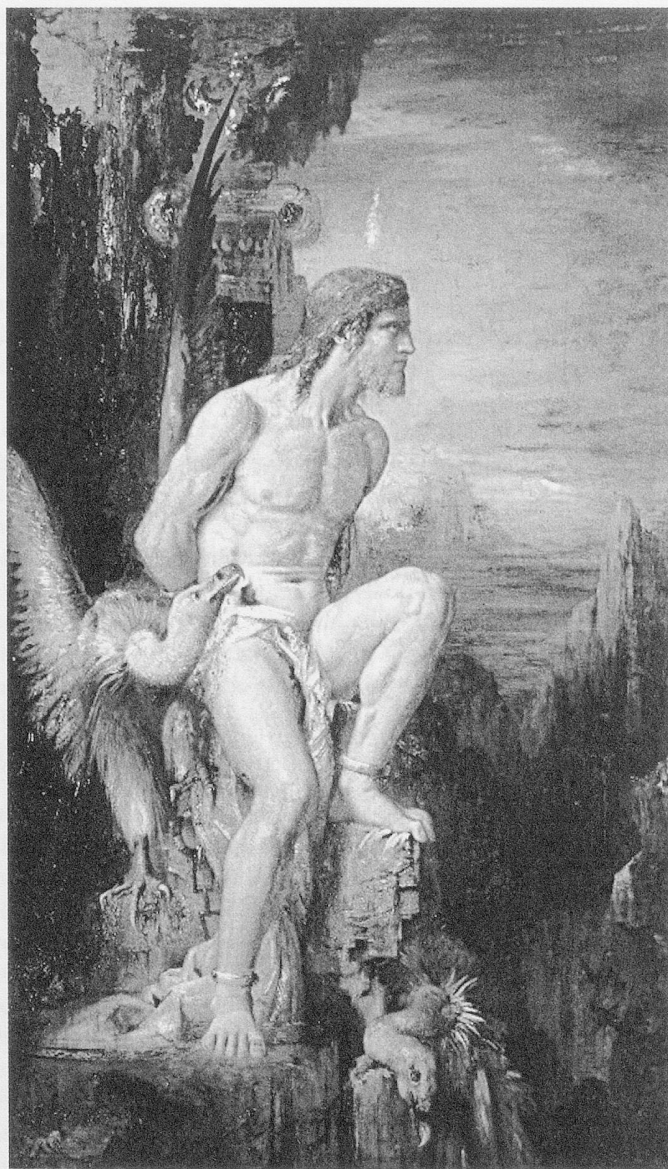
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.06.2025

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

MONUMENTALE SPERRIGKEIT UND WOHLIGES WUCHERN

Luigi Nonos «Prometeo» und einige Uraufführungen am Lucerne Festival



Mehrmals wurde er in Luzern beschworen: Prometheus (hier dargestellt von Gustave Moreau)

In den bloss sechzehn Jahren seit seiner Entstehung hat sich bereits ein nur mehr schwer übersehbarer Berg von Rezeptionsmüll um den *Prometeo* von Luigi Nono angehäuft. Die Worthalde, in den Dimensionen dem ungeheuren Werk nahezu adäquat, droht, die Sicht auf dieses zu verstellen, das Lobgedröhne dessen subtiles Tönen zuzudecken. Wie findet man noch einen unbefangenen Zugang zu einem Stück, das bereits zur Neunten Sinfonie der Linksintellektuellen, zum Heiligen Schöpfungswerk der Avantgarde

hochstilisiert wurde? Wo einer vielleicht vermeinte, mit Worten sich und anderen einen Eingang zu schaffen, baute er doch in der Regel keine hilfreiche Leiter, sondern eine marmorne Treppe, deren Erklommung nur auf Knien gestattet ist. Es bedarf keiner übermässig ausgeprägten Aversion gegen fraglos Geheiligt, um bei so viel Weihrauch eine leichte Übelkeit zu verspüren. Der *Prometeo* ist ruchbar geworden. Man kann es ihm nicht anlasten. Wie aber ist so ein Werk zu begreifen, wie zu beschreiben, wie allenfalls gar zu beurteilen? Was die aufgehäufte Textmasse wortreich verschweigt und so doch durchblicken lässt, ist ja gerade die fundamentale Fremdheit und Unberührbarkeit des *Prometeo*. Wie auch wollte man eindringen in Granit?

Die beiden Luzerner Aufführungen mit dem Ensemble Modern Orchestra, dem Solistenchor Freiburg, dem Hauptdirigenten Ingo Metzmaker und natürlich dem Klangregisseur André Richard als künstlerischem Koordinator und Nachlassverwalter wirkten gegenüber der älteren CD-Einspielung mit nahezu den gleichen Interpreten noch weiter ausgereift, noch verzahnter, noch geschliffener und auch lockerer. Man hörte also wohl die perfekte Realisation. Was fiel auf, was blieb haften, was wirkte weiter?

Zunächst erstaunt der sehr diskrete Einsatz der viel besprochenen Live-Elektronik. Da wird gelegentlich ein Klang im Ausschwingen modifiziert, ein Ereignis verlängert, im Echo wiederholt, ein Verklingen hinausgezögert, da wandern ab und zu Töne im Raum. Wer die Partitur kennt, wird zusätzlich um Transpositionen und Klangmodifikationen wissen, die sich dem uninformatierten Hörer nicht erschliessen. Die Elektronik drängt sich nicht auf, überspült nicht die Sänger und Instrumente, ist Welten entfernt etwa von der «sauce IRCAM», die mittlerweile das Erscheinungsbild von Live-Elektronik dominiert und prägt. Was sich indessen sofort und gewissermassen als Primäreindruck aufdrängt, ist selbstverständlich die räumliche Disposition, die Verteilung der Interpreten und Lautsprecher auf grosse und kleine Podien rings um die Zuhörerschaft. Das wirkt nun allerdings zunächst sehr dominant, sehr wuchtig und schlicht betörend, ganz unabhängig von allem musikalischen Gehalt. Es ist ein hochdramatisches Interagieren, ein Sich-ins-Wort-Fallen, ein vokal-instrumentales Rollenspiel, das auch daran erinnert, dass Nono den *Prometeo* ursprünglich als Oper plante. Seltsamerweise aber nutzt sich der Raumklang als erstes ab. Im Verlauf des Stückes, mit vermehrtem und konzentrierterem Eindringen in dessen spezifische Klanglichkeit abstrahiert das Ohr mehr und mehr von der Tatsache unterschiedlich lokalisierbarer Klangquellen. Der Raumklang wird normal, vielleicht, weil er im Alltag ja den Normalfall darstellt. Wie mit dem Raum arbeitet Nono auch ganz bewusst mit der Zeit. Es ist nicht primär die schiere Länge des *Prometeo*, die den Hörer ganz eigene Erfahrungen über das Vergehen von Zeit machen lässt, es ist das Fehlen eines spürbaren Pulses über die ganze Spieldauer hinweg. Die Disposition der einzelnen Ereignisse auf der Zeitschiene scheint irrational, zumindest in so weitgespannten Einheiten erdacht, dass im Grunde der Eindruck der Immobilität entsteht, eines Stillstandes, der durch gelegentlich einbrechende Bewegungselemente nicht dynamisiert, sondern im Gegenteil zusätzlich bestätigt wird. Es scheint, dass der Verstand Klangereignisse, deren zeitliche Abfolge er infolge zu grosser Dehnung nicht zu fassen vermag, in der zusammenfassenden Erinnerung in einem imaginären Raum nebeneinander anordnet. So erscheint Nonos Raummusik in noch einmal anderem Licht: «Zum Raum wird hier die Zeit». Es sind die ungeheuren Zeitdimensionen des Mythos, der immer war, immer ist und immer sein wird, die so erfahrbar gemacht werden. Man möchte im *Prometeo* zwei gegensätzliche

Klangwelten wahrnehmen. Es scheint, dass der Vokal- und der Instrumentalsatz zumindest in weiten Teilen antipodisch konzipiert sind. Der grundsätzlich intervallarme Vokalsatz bevorzugt Quartan und Quinten sowohl melodisch wie in reicher Schichtung. Das mag nach Solfègeübung oder auch nach Sphärenmusik klingen, gerade in Verbindung mit den Zeitdehnungen und dem meist sehr leisen Vortrag. Ein anderer als Nono hätte dafür wohl Prügel bezogen, insbesondere für den Schluss, wo auch die zuvor verbannten Terzen auftauchen, und der himmlische Klang in Echowirkungen allmählich erstirbt. Der weitintervallige, offene Vokalklang wird kontrapunktiert durch gewalttätige, scharfkantige Einwurfe der Instrumente in leeren Oktaven oder engen Clustern, undurchdringlich dichte Brocken von Klang, welche zerstörerisch quer durch die filigranen Netze der zarten Vokalsen fallen. Mit einem platten Dualismus arbeitet Nono allerdings nicht. Im Instrumentalsatz steht Ersticktes gegen Verheerendes, im Vokalsatz Geschrei gegen Geflüster. Der Horizont des Mythologischen, der gleich zu Beginn mit dem Raunen griechischer Götternamen deutlich exponiert wurde, bleibt von allen Zerklüftungen des Werkes aus immer sichtbar. Nono schafft eine Archaik ohne Exotismus.

Der *Prometeo* reisst Paare von gegensätzlichen Begriffen auf, die in der Komposition selbst immer wieder in eins zu fallen scheinen, weshalb der Versuch einer adäquaten Beschreibung zwangsläufig in Aporien führt. Wo, wenn nicht in der Musik können etwa Lärm und Stille, Wohlklang und Missklang, Stillstand und Zeitfluss dasselbe sein? Nono zwingt im *Prometeo* weitere Polaritäten zusammen: Kargheit – Üppigkeit, Gestalt – Ungestalt, Zerbrechlichkeit – Zerstörungskraft, Reduktion – Komplexität, Archaik – Fortschritt, Umfangensein – Ausgesperrtsein, Nähe – Ferne, Innen – Aussen, Körperlichkeit – Vergeistigung, Bedeutung – Rätsel.

Wie war das? Was die aufgehäuften Textmasse wortreich verschweigt und so doch durchblicken lässt, ist die fundamentale Fremdheit und Unberührbarkeit des *Prometeo*. Wie auch wollte man eindringen in Granit?

Die Aufführungen von Nonos «Tragedia dell'ascolto» waren das eigentliche Grossereignis des Lucerne Festival. Ins Zentrum gerückt wurden darüber hinaus die beiden «Composers in Residence» Elliot Carter und Hanspeter Kyburz. Von Kyburz wurden insgesamt fünf Stücke gespielt, also beinahe das gesamte bisherige Werk, soweit der Komponist dieses gelten lässt. Zur Uraufführung gelangte dabei *Noesis* für grosses Orchester, komponiert für das Chicago Symphony Orchestra. Wenn ein Komponistenkollege das Stück gleich nach der Aufführung als «geil» bezeichnete, so hat er damit den Nagel genau auf den Kopf getroffen. *Noesis* präsentiert sich süffig bis zur Lüsterheit, ist ungemein gekonnt und virtuos orchestriert, wartet mit immer neuen Klangeffekten und -kombinationen auf. Das klingt schlicht saugut! Und weiter? Nie folgte man der Aufführung wirklich gebannt, nie sass man auf der äussersten Stuhlkannte, nie harrete man des Kommenden. Es fehlt jegliche Gerichtetheit, jegliche Spannung und aller Atem. Die einzelnen Klangideen, wohlige Trivialitäten der eher abgeschmackten Art zumeist, erscheinen klebrig aneinandergepappt. Ein pompöser erster Satz ist kleingliedrig und gestisch geschnitten wie auf eine Balletthandlung oder eine Filmsequenz. Es folgt ein süsslicher Mittelsatz und ein Finale, dessen neoklassizistische Motorik dem Vernehmen nach nur deswegen nicht noch deutlicher zum Tragen kam, weil Teile des Orchesters ganze Passagen um eine Viertelnote verschoben spielten. Die Grossform wäre mithin nicht ganz unvertraut. Laut dem Komponisten aber ist sie gar nicht die nicht unvertraute Grossform, die sie zu sein scheint, weil sie diese primär nicht zu sein beabsichtigt, und weil gemäss Edmund Husserl ohnehin die

intentionale Aktivität eines Subjekts den Gegenstand erst konstituiert. So könnte ein Subjekt durchaus intentional fast das gesamte Kyburzsche Komponieren für sich als eine hedonistische und selbstverliebte Versuchsanordnung bedeutungsloser und üppiger Klänge konstituieren, eine Musik, die zäh fliesst und süss schmeckt wie Melasse, und die sich in ihrer Üppigkeit ungeheuer schnell abnutzt. Hanspeter Kyburz' beängstigend vollgestellter und feuchtschwüler Klangurwald erfordert die Wiedereinführung einer Rezeptionskategorie, die als höchst verpönt gilt: Es ist schlicht Geschmackssache, ob man sich gerne darin aufhält.

Wie sehr eine jüngere Komponistengeneration sich mit Wohlklang und Effekt wieder um ihre Zuhörerschaft bemüht und sich also von der gestrengen Avantgarde früherer Jahrzehnte samt damit verbundener schwer verbiesterter Anti-Bürgertum-Ideologie abwendet, war im Konzert des Ensemble Phoenix Basel mit Uraufführungen von Andrea Scartazzini und Philippe Racine noch verstärkt zu konstatieren. Nicht zwingend ist, dass diese, nun ja: «postmoderne» Wendung direkt in einen hohlen Neoklassizismus oder in gefällige Beliebigkeit führt. Die Antagonismen von einst sind wohl doch langsam obsolet geworden. Scartazzini etwa arbeitet in «Geleit» für grosses Ensemble zwar durchaus mit musikalischen Chiffren, die aus der Geschichte bekannt sind, er klopft sie aber auf ihre Brauchbarkeit und Aussagekraft in einem neuen Umfeld hin ab. Teilweise dem Konventionellen abgelassene Gesten der Heftigkeit, des Dahinschreitens oder auch der Trauer werden im zerbrechlichen Zusammenhang zarter, zirpender, gehauchter, getupfter Klänge zaghaft neu untersucht. Längere Entwicklungslinien, bewusst gestaltete Zeitverläufe, unterschiedliche Dichtegrade in einem deutlichen Wechsel von Spannung und Entspannung sorgen für Zusammenhalt in dem kurzen Stück. Weniger kurz fasst sich Philippe Racine in seinem Violinkonzert *Promenade*, das wie Scartazzinis Komposition schon im Titel auf ein gemächliches Schreiten Bezug nimmt. Racine und sein permanent mit elegant-virtuosen geigentypischen Spielfiguren und Läufen beschäftigter Solist schreiten in dem Stück, das zwar gleich zu Beginn Figuren des Schliessens und Verklingens ausbreitet, sich dann aber bald als nicht enden könnend erweist, so ziemlich alle Klischees ab, die sich um die Gattung «Violinkonzert» angehäuft haben. Irgendwie scheint als Folie das Konzert von Berg zugrunde zu liegen, irgendwie wartet man immer ungeduldiger auf das Zitat eines Bach-Chorals oder eines Kärntner Ländlers, irgendwann aber fällt man dann wieder in die Leere repetitiver Strukturen, Ostinati, Liegetöne und fadenscheiniger Harmonien. Da gibt es krasse Stilbrüche, falsche Endpunkte von Entwicklungen, die etwas ganz anderes haben erwarten lassen, und vollfette Dialoge der Solovioline mit einem Horn oder einem Cello, bei welchem offenbleibt, ob es mit Absicht so schlecht intoniert. Das Stück ist ein Witz, gewiss. Es mangelt ihm bloss des Witzes Kürze. Und es mangelt ihm das Wissen darum, dass man Witze nie wiederholen und nur auf den Knien erklären darf. Wenn gegen Ende ein Militärmarsch platt hereinbricht, haben wir doch längst gemerkt, dass hier mit beiden Augen gezinkert wird! Mit seinem sechsteltönigen Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Keyboard von 1995/96, einem überaus genau ausgehörten, reichen, phantasievollen, dichtgefügtten Werk, in welchem die Mikrotonalität nie zum Selbstzweck oder zum blossen Experiment verkommt, zeigte Jacques Wildberger anschliessend an die beiden Uraufführungen, was eine Harke ist.

Bleibt zu erwähnen das Eröffnungskonzert des diesjährigen Lucerne Festival. Nebst und vor mediokrem Beethoven stand da die Schweizer Erstaufführung von Heinz Holligers dreiviertelstündigem *CONcerto?... Certo! Con soli pEr tutti (perduti...?)*

(Wieso bloss schätzt Holliger eigentlich diese pfadfinderhaft erregte Majuskeln-Kabbalistik?) auf dem Programm. Das Stück ist dem Chamber Orchestra of Europe gewidmet und auf den Leib geschrieben und ist unbezweifelbar das, was man ein «dankbares Virtuosentstück» nennt. Die aleatorische Grossform konstituiert sich simpel aus der Abfolge von insgesamt vierzig in beliebiger Anordnung zu spielenden Soli, Duetten, Trios und Ensembles, wobei sich der Komponist namentlich bei den kleiner besetzten Elementen von Persönlichkeit und instrumentalem Können der betreffenden Musikerinnen und Musiker hat inspirieren lassen. So resultiert ein abwechslungsreiches, oft witziges, oft betörend sinnliches und erstaunlicherweise kaum je beliebig wirkendes Kaleidoskop, eine Art «Young Persons Guide» nicht nur «to the Chamber Orchestra», sondern auch hin zu den diversesten avancierten Instrumentaltechniken der Jetztzeit und zudem zur Musikgeschichte des letzten halben Jahrhunderts. Oder hätte man neben dem Holliger sämtlicher Schaffensphasen nicht auch noch Messiaen, Boulez, Strawinsky oder Bartók heraushören sollen? Holliger war vielleicht auch schon konzentrierter, weniger plakativ und extravertiert als in seinem multiplen Concerto, aber kaum je verspielter, verschwenderischer und im besten Sinne wirksamer. Ein verstörter Herr äusserte schon zur Halbzeit des Stückes nicht eben verhalten seine Mutmassung, dass es sich hier um eine «Zumutung» handle. Genau! Die Zumutung war Programm. Noch nie wurde im Rahmen des Luzerner Grossorchester-Reigens so viel Neue Musik gespielt wie in diesem Jahr. Es zeichnet sich so etwas wie ein zeitgenössisches Festival im Festival ab, eine klar erkennbare und keineswegs marginal behandelte Programmschiene mit einer mehrheitlich anders gelagerten Klientel selbstverständlich als in anderen Konzerten. Da müssen sich denn halt Herren, welche gerne an Eröffnungskonzerten gesehen werden, schon einmal ein gemischtes Programm zumuten können. **PETER BITTERLI**

JUNGFRAU UND SERIENMÖRDER

Walter Braunfels' letztes Bühnenwerk «Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna» in Stockholm konzertant uraufgeführt

Als im November 1938 Paul Hindemiths Oper *Mathis der Maler*, die erst im Mai in Zürich uraufgeführt worden war, an gleicher Stelle wiederholt wurde, sass im Publikum der Komponist Walter Braunfels. Vor allem mit seinen 1920 in München uraufgeführten *Vögeln* hatte auch er einmal zu den erfolgreichen deutschen Opernkomponisten gehört, bevor er 1933 als Regimegegner und sogenannter «Halbjude» seine Stelle als Direktor der Kölner Musikhochschule verlor. Seitdem lebte er zurückgezogen bei Ueberlingen am Bodensee, wo er trotz des Fehlens von Aufführungsmöglichkeiten weiterkomponierte. Die *Mathis*-Oper seines jüngeren Kollegen, dessen Anpassungsversuche erfolglos geblieben waren, hatte ihn nicht überzeugt. Vor allem empfand er sie als zu undramatisch, zu wenig bühnengerecht. Obwohl schon zwei unaufgeführte Opern in seiner Schublade lagen – das Claudel-Mysterium *Verkündigung* (1933-35) und die Grillparzer-Oper *Der Traum ein Leben* (1934-37) –, fühlte sich Braunfels durch das Zürcher Erlebnis zu einem weiteren Bühnenwerk, den *Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna*, angeregt. Wie Hindemith verfasste er das Libretto selbst, wobei er ebenfalls autobiographische Elemente einfliessen liess.

Seine stoffliche Anregung entnahm er nicht dem dramatischen Oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher* von Paul Claudel und Arthur

Honegger, das ebenfalls 1938 in Basel uraufgeführt wurde, sondern seiner eigenen *Verkündigung* und der dramatischen Chronik *Saint Joan* George Bernard Shaws. Beim Studium der historischen Prozessakten stiess Braunfels zudem auf die Figur des französischen Marschalls Gilles de Rais, der den Zug auf Orléans finanziell und organisatorisch überhaupt erst ermöglicht hatte. Ihn fügte Braunfels in seine Textfassung als zweite Hauptfigur ein, wobei er auch dessen erst später enthüllte dunkle Seite als Serienmörder berücksichtigte. Da Gilles de Rais das historische Urbild des Ritter Blaubarts war, spricht Johanna den sie umwerbenden und ihr machtvoll zur Seite stehenden Mann hellseherisch schon als Blaubart an. Zwei einflussreiche Helfer Frankreichs stehen sich so gegenüber: die als Heilige gefeierte Johanna und der grosse Feldherr. Beide sollten später verdammt und verbrannt werden: Johanna als Gotteslästerin, als «Hexe», Gilles de Rais als Sexualverbrecher, als «Teufel».

Autobiographische Züge finden sich allein in der Johanna. Wie diese war der Katholik Walter Braunfels tiefgläubig, wie diese war er durch die äusseren Umstände in die Isolation getrieben worden, in der ihm nicht viel mehr blieb als die Zwiesprache mit seinem Gewissen, mit Gott. Die Begriffe Berufung, Triumph und Leiden, mit denen der Komponist sein dreiteiliges Bühnenwerk überschrieb, entsprechen dem eigenen Werdegang. Hatte Braunfels in *Der Traum ein Leben* noch die Unwirklichkeit des Realen betont, so bestand er nun – gestützt auf das Shaw-Drama und die historischen Prozessakten – auf der Faktizität selbst des Übersinnlich-Wunderbaren. So schrieb er seinem Sohn Michael, dass im Unterschied zur *Verkündigung* die *Johanna* ganz real sei: «Ihre Wunder sind so natürlich wie die Vorgänge der Natur. Für Zwischenfarben ist hier kein Platz, selbst Johannes Träume müssen etwas Handgreifliches haben.» Der Komponist wollte «wirkliche Menschen» auf die Bühne stellen und «nicht, wie früher, absichtlich verhüllte Masken», weshalb er den Begriff der Oper durch den der Handlung ersetzte.

Dieser Bühnenrealismus stellt das Besondere des Werks dar, aber auch sein Problem. Die Szenen besitzen eine Drastik und Dramatik von oft Verdi'scher Wucht, womit Braunfels die *Mathis*-Herausforderung glänzend bestand. Während aber Hindemith zwischen Alltagswelt und Visionen szenisch wie musikalisch deutlich unterschied, begriff Braunfels sie als Einheit. Die Stimmen, die Johanna vernimmt, brachte er als Heiligenfiguren auf die Bühne, wobei er die Erscheinung des schwarzen Ritters zum Sankt Michael umdeutete. Da dieser Schutzheilige musikalisch durch ein strahlendes Trompetenmotiv symbolisiert wird, ergeben sich überraschende Parallelen zu Bruckner und zum *Licht*-Zyklus Karlheinz Stockhausens. Auch im Werk des älteren Kölners, der ebenfalls einen seiner Söhne Michael nannte, können die Auftritte des Erzengels sowie die ohne Distanz mitgeteilten Wunder zu Irritationen führen.

Musikalisch ist das jetzt uraufgeführte Werk allerdings Lichtjahre von Stockhausen entfernt, verstand sich doch Braunfels niemals als Avantgardist. Wenn er anmerkte, seine *Johanna* sei «neben der asketischen «Verkündigung» ein reiner Blumengarten», so meinte er damit die Fülle der hier eingesetzten Darstellungsmittel. In seiner letzten Oper hat er seine reichen Orchester- und Bühnenerfahrungen noch einmal ausgereizt und meisterlich zusammengefasst. Die Tonalität, die er nie verliess, setzte er im Sinne tonsymbolischer Regionen ebenso formbewusst wie variabel ein. Innerhalb des A-Dur-Rahmens, der alle drei Akte umfasst, reicht das Spektrum der Ausdrucksmittel von flirrenden Streicherklängen zu düsteren Ausbrüchen des Kontrafagotts, von strenger Feierlichkeit zu

spöttischer Groteske, von unbegleiteter Rezitation und reinen Dreiklängen bis zu chromatisch komplexer Polyphonie und sich über weite Bögen steigenden Ensembleszenen und Raummusiken.

Zu dem starken Eindruck, den das erzkatholische Werk im protestantischen Stockholm hinterliess, trugen neben der Besetzung der Titelrolle mit der traumhaft sicheren Juliane Banse nicht zuletzt die exzellenten Chöre bei. Der Chor des Schwedischen Rundfunks, ergänzt durch den Kammerchor Eric Ericsons und einen Kinderchor, gab den bewegten Volksszenen Intensität und den Gebeten mystische Weite. Der Titelfigur und dem Helden tenor Robert Künzlis, der sie als Heiliger Michael begleitete und anleitete, stand der ausgezeichnete Heldenbariton Terje Stensvold gegenüber. Er verkörperte den Marshall Gilles de Rais, der sich zu dem selbstsicheren «Mannweib» hingezogen fühlte und mit seinem Reichtum ihren Zug auf Orléans finanzierte, von ihr immer wieder als «Blaubart» abgewiesen wurde. Die attraktive Partie des Marshalls übertrifft an Dramatik auch die der Titelfigur. Manfred Honeck, der die konzertante Uraufführung mit dem gut disponierten Schwedischen Rundfunk-Sinfonieorchester leitete, wird im Dezember auch die deutsche Erstaufführung in München dirigieren. Nur wenige Monate nach der Regensburger Uraufführung von *Der Traum ein Leben* setzt sich damit die längst überfällige Braunfels-Renaissance fort. **ALBRECHT DÜMLING**

MINIMAL MUSIC IN DER SCHALTERHALLE

«*Einstein on the Beach*» in der ehemaligen Staatsbank der DDR

Heute zählt *Einstein on the Beach* zu den zentralen Werken der Minimal Music. Die von Philip Glass und Robert Wilson gemeinsam erstellte Oper hat nicht nur Wilsons Ruf als Regisseur begründet, auch für Phil Glass bedeutete sie den Beginn seiner äusserst erfolgreichen Arbeit als Opernkomponist. Im Gegensatz den meisten Opern, die auf einem Text oder einer Handlung beruhen, basiert *Einstein on the Beach* darin auf einem von Wilson entworfenen visuellen Konzept. Einstein, die Titelfigur, erfüllt nicht die Funktion eines «Helden»; als Protagonist seines Zeitalters, dessen Einsichten die wissenschaftlich-technische Entwicklung erheblich beschleunigt haben, bildet er nur eine von vielen assoziativen Brücken zur eigentlichen Thematik der Stücks, die nach dem Zustand unserer Epoche fragt und dabei insbesondere die Rolle von Wissenschaft und Fortschritt im Auge hat. Wilsons Bühnenbilder entwickelten diese Thematik in extrem verdichteten und assoziativen Formen, in denen Glass' klar strukturierte Musik den inneren Zusammenhang herstellte. Konsequenterweise trägt der Chor statt eines Textes nur Solmisationssilben oder als Zählzeiten verstandene Zahlen vor, während die Texte der Solo-Stimmen aus repetitiven Sprachmustern bestehen, die erst während der Probenphase entstanden waren. Die Besetzung spielt verschiedene Konstellationen zwischen den einzelnen Gruppen durch: Solo-Violine und elektrische Orgel werden mit dem A-capella-Chor oder dem Instrumentalensemble kombiniert. *Einstein on the Beach* arbeitet mit einer Anzahl von Einzelbildern, die musikalisch umgesetzt werden, so dass gewissermassen Tableaus aus Bildern, Licht, Aktion und Musik entstehen. Ganz im Sinne der Minimal-Ästhetik bedient sich diese Oper eines reduzierten Materials, das sehr rational und klar organisiert ist: Eine dreiteilige thematische Struktur mit den wiederkehrenden Bildern des Zuges, des Feldes und des Gerichts erlaubt eine klare Gliederung in Szenen und Über-

leitungsteile. Die zeitliche Dimension der Oper wird durch die abwechselnd in den Vordergrund tretenden einzelnen Elemente – Aktion und Tanz, Bild und Musik – gestaltet.

Die endgültige Fassung entstand unmittelbar vor der Uraufführung aus der Zusammenarbeit von Komponist, Regisseur und Ensemble während der gemeinsamen Probenphasen. Die Uraufführung war insofern nicht einfach nur die erste und authentische Interpretation des Werks, mehr als andere Opern ist *Einstein on the Beach* identisch mit der ursprünglichen Inszenierung, Veränderungen in Bühnenbild und Inszenierung betreffen immer ihren eigentlichen Kern. Vor diesem Hintergrund wird die Inszenierungssperre verständlich, mit der die Künstler auf die von ihnen als missglückt angesehene Aufführung am Stuttgarter Staatstheater in den 80er Jahren reagierten.

Die Initiatoren der Berliner Aufführung konnten Glass nun dazu bewegen, diese Sperre aufzuheben. Wie sie sah auch er in dem ungewöhnlichen Aufführungsort in der ehemaligen Staatsbank der DDR die Möglichkeit, einen eigenständigen Neuanfang zu entwickeln und einen von der ursprünglichen Fassung unabhängigen Zugang zum Stück zu finden. In Berlin wurde *Einstein on the Beach* also wie eine Oper des Repertoires behandelt, deren Musik unangetastet bleibt, während Bühnenbild, Kostüme und die Aktionen auf der Bühne völlig neu gestaltet werden. Dennoch spielte auch hier das Bühnenbild einen zentralen Part: Die Inszenierung bezog viel von ihrem Charme aus den bis heute weitgehend unverändert belassenen Räumen der ehemaligen Staatsbank der DDR, vor dem zweiten Weltkrieg Sitz einer grossen Privatbank und seit knapp zwei Jahren Ort für Veranstaltungen von freien Gruppen der Berliner Kulturszene. Dadurch wurde jedoch ein zentraler Aspekt der Oper verändert: Statt als Oper für die Bühne wurde *Einstein on the Beach* in Berlin als Musik für ein Haus konzipiert. Die einzelnen Räume wurden von bildenden Künstlern und Videokünstlern gestaltet, die Musik per Lautsprecher übertrugen. Auf diese Weise ermöglichte *Einstein on the Beach* eine neue Annäherung an die Staatsbank, die man in den vergangenen Monaten verschiedentlich hatte inspizieren können, etwa bei der Aufführung von Mossolows *Helden*. Dazu hatte man eigens eine Ausstellung konzipiert, die auch unabhängig von der Aufführung zu sehen war: Bildende Künstler und Videokünstler präsentierten in den Räumen und Fluren Installationen, Videofilme, Computeranimationen und Diaprojektionen. Sie machten den Hauptreiz der Inszenierung aus: So konnte man den grossen Tresorraum im Untergeschoss begehen, dessen vergitterte Fenster auf die Hedwig-Kathedrale blickten. In einem anderen, eher repräsentativen Raum des Souterrains war ein Rasen ausgerollt, das Publikum konnte auf Luftmatratzen an die Wände projizierten Videos folgen. Thema war wie in der ursprünglichen Inszenierung auch der wissenschaftlich-technische Fortschritt, doch in aktualisierter Form: Statt der Atombombe sind es heute Gen-Technik und Cyberspace, die die Künstler beschäftigen.

In der zentralen Schalterhalle hatte man auf die übliche räumliche Trennung von Bühne und Zuschauerraum verzichtet. Hier fand man auch die enge Verbindung von (Video-)Bild, Aktion und Musik. Auf Einstein und ähnliche Figuren hatte man verzichtet, nur die Musiker hatten ihren festen Platz, Sänger und Tänzer bewegten sich – wie übrigens auch das Publikum – frei im Raum. Dennoch blieb der Eindruck, dass die vom Regisseur Berthold Schneider entwickelte Neukonzeption der ursprünglichen Inszenierung nicht wirklich ebenbürtig war. Das lag an der Lässigkeit, mit der man in den einzelnen Räumen zu plaudern begann oder in die Bar schritt, in welche die Oper zwar auch übertragen wurde,

aber doch nur noch ein Hintergrundelement darstellte. Es lag auch an dem seltsam unverbindlichen Eindruck, den die Musik insgesamt machte, schon weil man die leicht obsessiv-nervig wirkenden, immer wiederkehrenden Patterns nicht als wirklich penetrant empfand, solange man sie nur beiläufig hörte. Auch lieferte die Lautsprecherübertragung kaum optimale Qualität. Der musikalische Leiter Ari Benjamin Meyers wollte sich seinerseits nicht dazu entschliessen, die nüchterne Monotonie dieser Musik auszuspielen, die dann meist binnen kurzem ihre eigentümliche Faszination entwickelt. Stattdessen betonte er das Musikantische und liess sie fast jazzartig swingen. Und schliesslich vermisste man die poetische Sprachdimension, die das komplexe Ensemble aus Sprache, Musik, Bild und Aktion in *Einstein on the Beach* erst vollständig macht: Eine der Uraufführung adäquate Poesie war in Berlin nicht zustande gekommen. **SABINE SANIO**

SPÄRLICHER FUNKENWURF

Das Musikfestival Rümelingen steht an einem kritischen Punkt

Während zwölf Jahren ist es Daniel Ott immer wieder gelungen, mit jenen Spannungsfeldern und Gegensätzen zu überraschen, die sich durch musikalische Aktionen, Installationen und Performances im Freien ergaben und von denen das Festival im Oberbasler Bauendorf auch lebt. Sogar die Dorfkirche als Konzertsaal wird dabei als ein integrierter Teil dieser Landschaft erfahrbar. Solches Aufeinanderprallen unterschiedlicher Momentaufnahmen brachte häufig Skurriles und Poetisches hervor, was in seiner Einmaligkeit, etwa bei Ablingers Landschaftsinszenierungen oder beim Musikbaum von Tsangaris auch überzeugte. Nun scheint sich allerdings das Ganze etwas totgelaufen zu haben. Zündende neue Ideen schienen dem Festival dieses Jahr jedenfalls trotz des Leitthemas «Feuer» abhanden gekommen zu sein. Statt dessen kam Ott auf die Idee, den beschränkten Ortsradius von Rümelingen auf Gelterkinden und Liestal auszuweiten und den bisherigen Verpflegungsdienst örtlicher Enthusiasten von einem Cateringservice realisieren zu lassen. Durch die Professionalisierung ging freilich die spezielle Gemütlichkeit bisheriger Rümlinger Ausgaben verloren. Dies ist insofern paradox, als Ott und sein Berliner Kreis gerade den sozialen Aspekten des Musiklebens grosse Bedeutung einräumen. Statt spezifischer Ambiance zeitigte nun aber das Thema «Feuer» vorwiegend Klamauk.

Während kurz zuvor das Lucerne Festival zur Eröffnung ein mit grosser Kelle angerichtetes Feuerwerk auf dem Pilatus und dem See als Spektakel für die Massen inszeniert hatte, wollte man sich in der Oberbasler Landschaft gewissermassen auf die esoterischen und intimen Seiten dieses Elements konzentrieren. Peinlichkeiten konnte man dabei nicht immer ausweichen. So beendete etwa Kain Karawahn – sozusagen ein Pyromane von Berufes wegen – das Festival mit einer Performance namens *Zünfonie*. Sie bestand hauptsächlich im Abfackeln Dutzender von Kassettenrecordern und Radios mit Flammenwerfern, aus denen alle die zuvor gespielten Stücke trällerten. Der Event wurde vom Blasmusikverein Läfelfingen begleitet, so dass es zumindest zum Festivalende viel Publikum, gab. Missglückt war auch die als Persiflage des Okkulten konzipierte Performance *Theatre of Fire and Paper* des Polen Grzegorz Kwiecinski. Pseudogregorianische Wendungen und Hitparaden-Schlager begleiteten die Aktion, in der brennende Papiermännchen, die auf einer Leine aufgehängt waren, hintereinander vom Protagonisten angezündet wurden.

Ebenso trivial wirkte die *Opera della Notte* für Querflöte, Harfe, Akkordeon und Cello sowie einen Sprecher des Tessiners Mario Pagliaran und des Theaterschriftstellers Giuliano Scabias. Scheinbar absichtlich reiben sich darin viele repetitive Kurzklangmuster aneinander. Der Effekt: Langeweile. Spektakulär war zumindest Robin Hoffmanns *An-Sprache*, in der ein Schlagzeuger – hier der Freiburger Christian Dierstein – seine Körperteile inklusive Kopf virtuos als perkussive Trommelflächen benutzt. Sehr, sehr weit von seinem Beckett'schen Vorbild entfernte sich Dieter Schnebels «Körper-Sprache». Darin messen drei Akteure in diversen Tempi die Bühne an ihren Rändern in rhythmischen Schritten ab.

Musikstücke gab es auch. Etwa Salvatore Sciarrinos sehr klang- und luftreiches *Vagabonde blu*, famos dargeboten vom Akkordeonisten Teodoro Anzellotti. Vor und nach Thomas Kesslers *Voice Control* kam *Concret PH* von Iannis Xenakis, das Vorspiel zum *Poème Electronique*. Der elektro-akustische Klassiker aus dem Jahre 1958 dauert zwar nur zwei Minuten, bewies aber, dass sich das Verbrennen von Kohle musikalisch sehr wohl spannend ausdrücken lässt. Da auch Kammermusikalisches von Ives (Streichquartett Nr. 2) und Scelsi (Duo pour Violon et Violoncelle) als Referenzstücke dargeboten wurden, hatten es die diversen Uraufführungen besonders schwer. So strebte zwar das *Quator à Cordes II* von Heidi Baader-Nobs «prekäre Konsonanzen» und unterschiedliche energetische Zustände an, doch zurück blieb ein ziemlich statisches Substrat ohne Entwicklungen. Obwohl das komplexe Stück *Cor* des Zürchers Rico Gubler für Streichquartett, Saxofon, Schlagzeug, Kontrabass und Bassklarinette mit zunehmender Dauer völlig auseinanderfledderte, bot es zumindest punktuell intensive Momente. Strukturell überzeugender war dagegen *Entrar al afuera* für Saxofon, Bassklarinette, Geige, Cello und zwei Schlagzeuger der argentinischen Spahlinger-Schülerin Natalia Haviolas. Einen vollen Griff in die naturalistische Effektenkiste tat Vinko Globokar in *La Prison* für Streichquartett (mit Kontrabass statt zweiter Geige), Akkordeon, Zymbal, Gitarre und Harfe. Streichgeräusche konterkarieren Klänge, die mit Gegenständen aus dem Gefängnisalltag wie Feile und Gitter erzeugt werden: Das als Appell gegen die Gewalt des Gefängnisalltags gemeinte Werk mündet allerdings doch in Plakativität, wenn zu guter Letzt auch noch Schlüsselbünde geschüttelt werden. – Weniger Klamauk, mehr Konzept ist dem Festival zu wünschen, auf dass es auch weiterhin über die Landschaft hinaus seine Ausstrahlung finde. **PETER RÉVAI**

TRIUMPHZUG DES SECHZEHNTELTON-KLAVIERS

«...antasten...», 5. Internationales Pianoforum Heilbronn (12. – 16. September)

Die Biennale mit dem signifikanten Titel *...antasten...*, die, vom Musikwissenschaftler und Komponisten Ernst Helmuth Flammer organisiert und künstlerisch betreut, sich ganz der Klaviermusik widmet, ist bereits zum fünften Mal durchgeführt worden. Es ist eine eigentliche Marathonveranstaltung – für den, der das ganze Angebot hören möchte. Das Programm wurde dieses Jahr sogar noch um einen Tag verlängert, so dass die 27 Veranstaltungen in fünf Tagen streckenweise kaum mehr Zeit zum Essen liessen. «International» darf sie sich mit Fug und Recht nennen, denn aus aller Welt kommen sowohl die Pianisten und Referenten wie auch die Komponisten und die Fachzuhörer, die natürlich einen guten

teil der Zuhörerschaft stellen, denn schliesslich ist diese Musikveranstaltung auch weltweit die einzige ihrer Art. Da Flammer aus Heilbronn stammt, ist diese kulturell ein bisschen verschlafene Stadt im Dreieck Karlsruhe-Stuttgart, in der lediglich das Städtische Museum von überregionaler Bedeutung ist, ohne viel Dazutun zu dieser Ehre gekommen. Leider konnten ein Pianist und ein Referent und wohl auch einige Zuhörer wegen der Flugsperre über dem Atlantik das Festival nicht erreichen.

1997 habe ich hier in Heilbronn beim 3. Pianoforum zum ersten Mal die Pariser Komponisten- und Pianistengruppe mit dem historischen, durch Julián Carrillo 1958 bei der süddeutschen Klavierfirma Sauter bestellten 1/16ton-Klavier gehört. Dieses, bei dem ein Halbton-Tastenabstand als Sechzehntelton klingt und vom tiefsten zum höchsten Klavierton genau eine Oktave (die eingestrichene) abgeschritten wird, hat mich in seinen Klangmöglichkeiten so fasziniert, dass ich diesem Instrument, das zufällig genau auf diesen Zeitpunkt von der gleichen Firma in drei Exemplaren neu herausgebracht worden ist, 1999 in Zürich ein Symposium mit Konzertveranstaltungen gewidmet habe. Der Erfolg damals war auch sofort am sofortigen Verkauf der Instrumente ablesbar, und inzwischen werden etwa vier Exemplare pro Jahr produziert. Konzerte auf dem leicht vervollkommenen neuesten Instrument stellten im diesjährigen Heilbronner Festival einen Schwerpunkt dar. Wichtig: Das Instrument ist nicht einfach eine Variante des Drittel- oder Vierteltonklaviers! Die Teilung ist so klein, dass sie nur noch als diskrete wahrgenommen werden kann, wodurch bei der Aneinanderreihung von Tönen ein kontinuierliches Glissando entsteht, was weitreichende Konsequenzen nach sich zieht. Carillo-Spezialist Roman Brotbeck trug in einem Referat den historischen Hintergrund bei.

Es ist interessant zu verfolgen, wie die neuen Möglichkeiten des Instruments erst allmählich von den Komponisten ausfindig gemacht werden. Manche meinen zunächst, sie müssten Klangkontinuität durch schnelle Tonrepetition herstellen. Das Gegenteil ist der Fall, wie neben dem Altmeister Alain Bancquart der junge Franzose Henry Pauly-Laubry, der Elsässer Franck Christoph Yeznikian, der schon genannte Ernst Helmuth Flammer (in zwei massgeblichen, Prinzipielles berührenden Arbeiten) und der Grazer Georg Friedrich Haas in neuen Kompositionen beweisen konnten. Charakteristisch für diese Stücke ist es, dass dabei die Raumbeschränkung auf eine Oktave durch die Ausnutzung der Kleinteilung völlig vergessen ging, indem sich ein anderes, neues Raumgefühl ergab. Einem anderen Aspekt gingen die Schweizer Martin Imholz und Urs Peter Schneider, vorgestellt vom Winterthurer Pianisten Dominik Blum, nach: Sie interessierten sich für die hörend unterscheidbaren Mikrointervalle.

In der herkömmlichen Klaviermusik wurden zwei mehr der historischen Moderne gewidmete Konzertprogramme von den beiden Schweizern Werner Bärtschi und Dominik Blum beigeleitet. Bärtschi führte von Hindemith und Schoeck bis zu Max E. Keller und eigenen Kompositionen, Blum präsentierte die beiden frühen Schweizer Serialisten Jacques Wildberger (*Quattro pezzi*, 1951) und, als Entdeckung für die ausländische Musikwelt, Hermann Meier, wozu beide durch ihr gefühlvoll differenzierendes Spiel besonders geeignet waren. Sonst war nämlich eher virtuose, oft stupende Treffsicherheit im vollen Klaviaturbereich gefragt. So bei Ludmilla Yurina aus Kiew, Irina Emeliantsewa aus St. Petersburg, Martine Joste und Sylvaine Billier aus Paris, dem Schotten James Clapperton aus Bergen und Ian Pace aus London, nicht ohne dass bei letzterem zum Beispiel Thomas Lauck

mit seiner ebenso ungewöhnlichen wie feinfühlig Harmonik (*Spazieren*) unter die Räder kam.

Einen ganz eigenen Weg der Mikrotonalität beschritt der in der Schweiz lebende Rumäne Horatiu Radulescu im Zusammenspiel mit zwei Flügeln, wobei der eine im Sinne von Obertonspektren umgestimmt ist, was in dem eine volle Stunde dauernden Werk *Outer Time IX*, das uraufgeführt wurde, zu einzigartigen, so noch nie gehörten berücksichtigenden Klängen führte. Zwei weitere uraufgeführte Langzeitkompositionen für mehrere Klaviere waren *Quintum desertum* des in Florenz tätigen Diego Minciocchi, das für über eine Stunde das behutsame Spiel dreier Flügel in den Schössen elektronischer Klänge legt (im Gegensatz zu den üblichen «Zuspielbändern»), und die grosse *Komposition für vier Klaviere* des Dresdener Jörg Herchet, die in dreiviertel Stunden spannende Stadien einer pausendurchsetzten, stark räumlich wirksamen Arbeit durchläuft.

Als sehr begrüßenswerte Neuerung hat Flammer Gesprächskonzerte eingeführt, in welchen der Pianist mit dem Komponisten über das eben gehörte Werk spricht und es anschliessend noch einmal vorträgt. Mit solchen Massnahmen vermeidet er, dass das Festival zu einer reinen Fachveranstaltung wird; aber auch die Unterstützung durch den örtlichen «Förderkreis für Neue Musik» half wohl bei, die Säle zu füllen. **FRITZ MUGGLER**

GEGLÜCKTE RETTUNG

Das 16. Internationale Musikfestival Davos

Das Davoser Festival *Young Artists in Concert* zählt seit 16 Jahren zu den eigentümlichsten Ausgaben der Schweizer Sommerfestspiele. Um sich von dem arrivierten Rest in Verbier, Vevey, Luzern und Gstaad abzuheben, hat sein Gründer, der in Marketing-Fragen besonders versierte Michael Haefliger, von Anfang an auf den Eifer und Enthusiasmus junger Musiker gesetzt. Ihnen sollte hier in der Bergwelt eine erste Auftrittsgelegenheit verschafft werden.

Es gab in den letzten Jahren immer wieder aussergewöhnliche Aufführungen zu erleben, wenn auch einige – wie etwa Kurtágs *Kafka-Fragmente* oder Schönbergs *Ode an Napoleon* – von Interpreten getragen wurden die – von Maria Husmann und Bettina Boller über Peter Schweiger bis hin zu Christoph oder Andrés Keller – ihrer *Alma mater* schon vor Jahrzehnten entwachsen sind. Doch insgesamt hat sich das Konzept bewährt, und ausserdem fand Haefliger mit renommierten Composers in Residence die richtige Prise Salz in der Suppe.

Nachdem der erste Haefliger-Nachfolger Dirk Nabering letzten November entnervt das Handtuch geworfen hatte – der Berliner war bei den Berglern mit seiner auf Aktualitäten ausgerichteten Programmierung auf erbitterten Widerstand gestossen –, stand heuer das Schicksal des Festivals auf dem Spiel. Nun scheint es vorerst gerettet zu sein! Zuzuschreiben ist dies dem neuen künstlerischen Leiter Thomas Demenga, der die Gemüter zu besänftigen wusste, indem er quasi über Nacht ein originelles und kontrastreiches Programm aus dem Boden stampfte, mit dem auch die Advokaten der Kurgäste gut leben können. Auf vier Säulen baute sein Konzept auf: Zur Hauptsache drehte sich alles um «Das Theatralische in der Musik». Mit dem dafür geladenen Composer in Residence Jürg Wyttenbach hatte Demenga auch gleich einen aussergewöhnlichen Trumpf gezogen, der nicht nur seiner Anekdoten wegen beim Publikum gut ankam. Zweitens rückte der Intendant und Cellist von einiger Reputation nicht ganz unerwarteterweise

sein Instrument in den thematischen Mittelpunkt – unter anderem mit dem Beethovenschen Gesamtwerk für Violoncello und Klavier. Als renommierter Pädagoge brachte Demenga ausserdem eine verschworene Gruppe jugendlicher Musiker mit sich, darunter eine erfreuliche Anzahl schweizerischer Provenienz. Und viertens scheute er sich nicht, gute Ideen seines Vorgängers, wie etwa die Aufführung sämtlicher Streichquintette Mozarts, zu übernehmen.

Besonderen Gewinn aber brachte der Residence-Composer Jürg Wytenbach. Erstmals wurde seine bisher meist nur vereinzelt gespielte Musik im Zusammenhang hörbar. Wytenbachs Schaffen wird gelegentlich der Makel zugeschrieben, dass darin, da es immer mindestens eine Prise Theatralik aufweist, mit vordergründigem Witz oft das Raffinierte der Musiksprache übertüncht werde. Die Davoser Retrospektive mit über zehn Stücken des Wahlbaslers bot Gelegenheit, solche Vorurteile zu korrigieren und hinter der subversiven Fassade einen scharfsinnigen Komponisten zu entdecken, der sich als Jüngling von der rigorosen seriellen Komponierweise inspirieren liess und im reiferen Alter das konsequente Durchdenken auch auf Aussermusikalisches stringent überträgt. Sehr zur Freude des Organisators liess sich das Davoser Publikum dankbar auf das Wytenbachsche Abenteuer ein: Auf die *Trois chansons violées für eine singende Violinistin* (1973) oder die *Harmonie mit schräger Dämpfung* (1990) etwa – beide sehr eigenwillig, aber überzeugend von der deutschen Geigerin Susanne Schwarz dargeboten. Bei beiden Stücken steht am Anfang Schnörkelloses, radikal Einfaches in Wort und Ton wie etwa ein Berner Lumpenlied oder ein Kurzgedicht von Klee, was dann in der weiteren Entwicklung ins endgültig Groteske umkippt. Ähnliches geschieht auch bei der *Serenade* für Flöte und Klarinette, in der tradierte Formen wie Walzer, Marsch und «Chasse» allmählich verzerrt werden – hier brillierten Polina Peskina und Reto Bieri. Auf solchen Doppelbödigkeiten baut auch die *Harlekinade* auf, die Wytenbach aus dem einstimmigen Fragment zu einer Faschingspantomime (KV 446) von Mozart rekonstruiert hat. Wytenbachs Orchestrierung rapportiert einerseits die Genialität in Mozarts Musik, indem sie der originalen Linie treu folgt, während eine Schauspielerin eine verklemmte Wissenschaftlerin mimt, die anzügliche Briefe von Mozart vorliest; und andererseits treiben zwei Pantomimen aus der Commedia dell'arte ihr Unwesen, so dass das Fasnachtsvergnügen zur dunklen Farce bis hin zur Implosion mutiert: Mozart total eben. Noch direkter ist dieses Umkippen in *Exécution ajournée* für Streichquartett (1970/71) umgesetzt, wo der Primus unvermittelt eine Violine zertrümmert. Einige Besucher liessen sich davon verschrecken und sorgten dadurch für Aufregung, die dem Komponisten und dem Veranstalter schmeichelten. Wie musikalisch souverän Wytenbach als Dirigent ist, bewies er beim *Pierrot Lunaire*, als er das ständig ins Disparate abzugleiten drohende Musizieren des Ad-hoc-Ensembles und dessen Sängerin Michaela Oberndorfer mit viel Geschick und Können bestens austarieren, ja sogar zu stringenten und innigen Momenten anspornen konnte.

Zu wünschen ist dem Festival, dass es weiterhin solche Kraftwurzeln wie Wytenbach anlocken kann, die Musiker und Publikum gleichermaßen enthusiastisieren können. Auch sollte das Budget vermehrt Coaches zulassen, damit die jungen Musiker bei heiklen Stücken wie den Mozart-Quintetten in die Lage kommen, ihr Potential dank gründlicher Probenarbeit auszuspielen.

PETER RÉVAI

Glosse

ABSCHIEDSGALA

Zur Erinnerung: An einer Pressekonferenz des zweiten Hamburger Musikfests hat Karlheinz Stockhausen wieder mal die Welt erklärt. Sein – kurz darauf widerrufenes – Spontanurteil über Kunst und Terror lautete wörtlich: «Was da geschehen ist, ist – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das grösste Kunstwerk, das es je gegeben hat. Dass Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben. Das ist das grösste Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, als Komponisten... Der Verbrecher ist es deshalb, weil die Menschen nicht einverstanden waren. Die sind nicht in das Konzert gekommen. Das ist klar. Und es hat ihnen niemand angekündigt, ihr könntet dabei draufgehen. Was da geistig geschehen ist, dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben, das passiert ja manchmal auch poco a poco in der Kunst. Oder sie ist nichts.»

Karlheinz Stockhausen hatte sich eine Woche Zeit gelassen, bis auch er sich zu den Ereignissen vom 11. September äusserte. Die Aufregung war beträchtlich – aber das wird sich schon legen. Wer kann sich denn etwa noch an die nicht minder bizarren Ansichten erinnern, die Alt-Bundesrat Ogi über den Jugoslawienkrieg zum Besten gab. Trotzdem, zumindest unter Musikern bleibt ein Unbehagen zurück.

Sind denn die Beziehungen zwischen Komponierenden und Ausführenden derart, dass ein namhafter Komponist uns Interpreten nach zehn Jahren Üben auf einen Todesflug schicken will, der ganz nebenbei auch das Publikum von seinem irdischen Dasein erlösen soll? Ein kollektiver Liebestod, dem, wohlgemerkt, der Komponist als einziger entkommt? Auch der Liebestod ist eine Aggression seines Autors, deshalb gilt bei James-Bond-Filmen die eiserne Regel, dass alle Frauen sterben müssen, die mit 007 im Bett gelegen haben. Der Händedruck, mit dem der Komponist sich nach der Uraufführung bedankt –: Lauern hinter dieser freundlichen Geste Mordgedanken? Dabei muss sich Stockhausen längst nicht mehr mit den berüchtigten N.N.-Ensembles herumschlagen, die mit ihren anderthalb Proben und flapsigen Bemerkungen schon so mancher Tonsetzer auf den Mond gewünscht hat. Was auch immer über seine Werke gedacht, geredet und geschrieben wird, an der Qualität ihrer Aufführung zweifelt niemand. Welches Streichquartett wird es jetzt noch wagen, sich ohne Hintergedanken in einen Helikopter zu setzen, während der Meister am Mischpult waltet? Vielleicht aber meint Stockhausen gar nicht die Interpreten seiner eigenen Werke. Liegt es an den vielen Musikern, die sich ausschliesslich mit den toten Kollegen von Stockhausen beschäftigen, dass nun ein lebender Komponist tote Interpreten fordert...? THOMAS BÄCHLI