

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2002)
Heft: 77

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

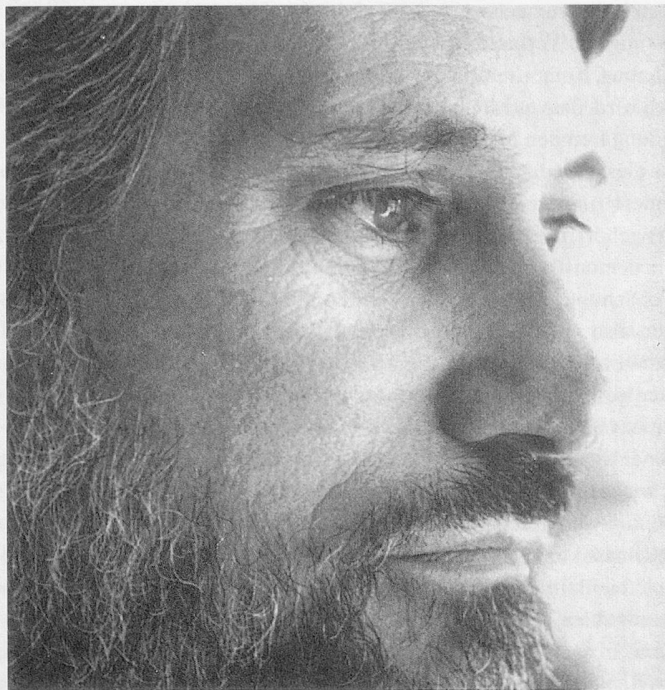
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.06.2025

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

DIE MAGIE DER BÖRSE

Zur konzertanten Uraufführung von Francesco Hochs «The Magic Ring», April 2002



Francesco Hoch

Nach den Reflexionen über den Tod der Hoffnung, die in *Memorie da Requiem* (1991-92) kulminierten, hat sich Francesco Hoch in einer neuen Phase seiner Arbeit dem Zustand der heutigen Welt zugewandt: Er beschäftigt sich mit Themen einer expliziten politisch-sozialen Kritik, und er präsentiert sie mit der Ernüchterung und der bitteren Ironie eines Komponisten, der weiss, dass er keine Lösungen anzubieten hat. Das über lange Zeit erarbeitete Ergebnis dieser neuen Phase ist das musiktheatralische Werk *The Magic Ring* (1995-2002), das am 13. April 2002 in einer konzertanten Aufführung erstmals gespielt wurde, und zwar in Mailand im musikalischen Atelier des Auditorium Di Vittorio der Camera del Lavoro, wo eine Reihe von Konzerten mit Jazz und neuer Musik organisiert wird. Der Erfolg hat die unmittelbare kommunikative Wirkung des Werks gezeigt, das unter der Leitung von Zsolt Nagy, mit den Solostimmen von Stéphanie Burkhard, Magali Schwartz, Susanne Otto, Leopold Kern, Hubert Mayer und Matthias Schadock, mit dem Neuen Gitarrentrio Basel und dem Basler Schlagzeugtrio eine hervorragende Aufführung erlebte.

Noch ist es schwierig, generelle Angaben zum Stand von Hochs Untersuchungen zu gewinnen; die Charaktere und die Kohärenz von *The Magic Ring* scheinen ans spezifische Thema dieses Musiktheaters gebunden: An die Börse, die als eine der emblematischsten Realitäten des heutigen Lebens verstanden wird. Mit gutem Grund hat Carlo Piccardi bemerkt, dass der Aufbau des

Librettos (das ebenfalls vom Komponisten stammt) die metaphorischen Qualitäten des Themas für die aktuellen Lebensbedingungen allgemein hervorhebt. Es sind Bedingungen einer totalen Entfremdung, eines Aktivismus im Zeichen von «animal spirits» und gleichzeitig eines delirierenden Irrationalismus. Es ist nicht einfach, eine theatralische Aktion über die Börse zu schaffen; Hoch gelingt es in *The Magic Ring*, indem er auf eine eigentliche Handlung verzichtet (ein Entscheid, der sich in vielen musiktheatralischen Erscheinungen der letzten Jahrzehnte findet) und stattdessen dramaturgisch charakterisierte Situationen schafft. Sein Musiktheater ist unterteilt in einen Prolog, acht Sitzungen (beziehungsweise neun in der Theater-Version) und einen Epilog.

Bezeichnenderweise haben die Personen in dieser entfremdeten Welt keine Namen: Es gibt drei Börsenhändler (zwei Tenöre, ein Bassbariton) und drei Ärztinnen (zwei Sopranistinnen, eine Mezzosopranistin). Entscheidend ist die Rolle der drei Perkussionisten, die zahlreiche Instrumente spielen, und des fast immer präsenten Magnetbandes, das im H.Strobel-Experimentalstudio in Freiburg produziert worden ist. In drei Szenen kommen ausserdem drei elektrische Gitarren als Totem-Gottheiten des Marktes zum Einsatz. Die Entstehung der Welt der Börse, des «magic ring» (Hoch verneint einen Zusammenhang mit Wagner) wird im Prolog mit einer Tonbandmusik evoziert. Die acht Sitzungen (eine neunte ohne Musik kommt nur im Fall einer szenischen Aufführung dazu) führen von Erinnerungen und Sehnsüchten der kecken Börsenhändler zu den ersten Börseneinbrüchen, zur Anbetung des Marktes (mit den drei Totem-Gitarren, die in der dritten und letzten Sitzung sowie im Epilog einen bedeutenden Part erhalten), zum Kontrollverlust über die Situation, und schliesslich zu magischen und therapeutischen Versuchen: Diese sollen die Börsenhändler nach der Katastrophe, die sich in der vierten Sitzung nach einem illusorischen Moment des Aufschwungs ereignet, wiederbeleben. Die Analyse und die Hommage an die Liebe nützen nichts, erst in der letzten Sitzung sorgt das «Wiedererwachen der Totem-Gottheiten» für eine Revitalisierung der Situation und bereitet den Epilog vor, «Triumph und Totalität des Neuen Rings».

Das Material auf Band sowie die vokalen und instrumentalen Partien verknüpfen sich in einem Spiel ausgetüftelter und komplexer Beziehungen. Es gibt, vor allem auf Band, diverse Zitate (am Ende verbindet sich in einer sarkastischen, kurzen Kombination eine Andeutung von Beethovens 9. Sinfonie mit dem Coca-Cola-Hymnus). Die Vielfalt von Hochs Vokabular ist weder eklektisch noch rückwärtsgewandt; sie entsteht aus präzisen dramaturgischen Gründen, wird von radikaler Ironie kontrolliert und behält so immer kritischen Biss. So ist zum Beispiel die (provisorische) Euphorie am Ende der ersten Sitzung mit einer Verknüpfung von vokalen Zitaten und einer Collage auf Band realisiert. Eine Art sakrale Feierlichkeit und Sanftheit wird in der dritten Sitzung («Anbetung des Marktes») von der Orgel (auf Band) kreiert, wobei auch die Stimmen im finalen Halleluja auf einen quasi-modalen Gesang anspielen. In der Fülle der vokalen Stile finden sich auch Sprechgesang und *parlato*, der Übergang von diesen zum eigentlichen Gesang ist fließend. Erst ab der fünften Sitzung (der sechsten, wenn man jene ohne Musik mit einbezieht) gibt es im Zusammenhang mit den Magien und Therapien, welche die Ärztinnen vergeblich erproben, eine Art weit ausgreifenden, nicht fragmentierten Gesang. Dieser Gesang setzt sich auch in der folgenden Sitzung fort, etwa im Schlaflied, das einer der Börsenhändler in einer Phase der Regression singt – wobei nicht extra erwähnt werden muss, dass Hoch diese melodischen Öffnungen nicht tröstlich klingen lässt. Im Zeichen der ironischen Distanz

stehen auch gewisse unmittelbar verständliche Vorgänge, etwa die einfachen aufsteigenden Figuren in der scheinbar positiven Phase der vierten Sitzung. Auch das Spiel mit den Noten Do-La-Re gehört dazu, die auf italienisch gesungen das Wort «dollari», Dollars, evozieren: Sie funktionieren als wiederkehrendes Symbol in diesem Werk.

In der Verschiedenheit der Situationen und Sprachen fehlen auch komische Effekte nicht; aber es ist immer ein bitteres Lachen, das Gegenteil einer vitalistischen Feier. Das Gefühl der Leere, der totalen Entfremdung nimmt überhand dank der Strenge und der Kohärenz, mit der Hoch eine komplexe und vielschichtige Materie in einer klar-kritischen Perspektive behandelt, ohne allerdings in Aufrufe zu verfallen oder Gewissheiten zu verkünden. Die martialischen Bewegungen des Epilogs können ideell (und nur ideell) auf die Schlusszene von Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* verweisen; aber in einer «eher grotesken als apokalyptischen» (Carlo Piccardi) und dezidiert bedrohlichen Dimension.

PAOLO PETAZZI

(aus dem Italienischen von Susanne Kübler)

ANFÜHRUNGSZEICHEN OBLIGATORISCH!

Zum Festival Rümelingen, 22.-25. August 2002

Als im Sommer 2001 Mitwirkende des Rümlinger Festivals sich der öffentlichen Gesprächssituation stellten, schlich sich ein Thema durch irgendeine harmlose Hintertür ein und machte sich breit: «Politische Musik». Es war eines jener merkwürdig schwebenden Gespräche, in denen sich zwar niemand direkt zur politischen Motivation von Kunst bekennen mag – wobei man freilich festhält, dass keine Kunst politischer sei als jene, die sich betont unpolitisch aufführt. Etwa mit Eisler: «Wenn ein Komponist [...] auf dem Standpunkt steht, seine Musik verfolge gesellschaftlich politisch keine Zwecke, so zeigt sich damit nur, dass er sich über diese Zwecke nicht im klaren ist.» Kurzum: Musik muss nicht politisch sein, weil sie es ja ohnedies immer ist.

Doch was genau ist eine politische Handlung in der Musik? So lautet eines der grössten ungelösten musiksoziologischen Rätsel. Mit entsprechend gespenstischer Hartnäckigkeit hat sich das Schlagwort von «politischer Musik» im Musikleben etabliert. Das Rümlinger Festival für Neue Musik, Theater und Installationen (man könnte hinzufügen: Film und Literatur) tat gut daran, jener Spur dieses Jahr einmal ausführlich zu folgen und unter dem Motto «Force» ein Ventil zu schaffen für künstlerische Versuche über «politische Gewalt».

Von ausgesprochen unterschiedlicher Güte waren jene Beiträge, die die Aufarbeitung aktueller politischer Fragen und Ereignisse wagten. In seinem Dokumentar-Film *Hacienda del Teatro* gibt Reinhard Manz einen grossartigen Einblick in die Arbeit des bolivianischen «Teatro de los Andes», das vor Jahren in Rümelingen gastierte. Weit ausserhalb privater Kunst-Koordinaten nähern sich diese Künstler dem Stoff der Ilias, um eine direkte Aussage über die desolaten politischen Verhältnisse ihrer Heimat zu formulieren. Über der antiken Folie entwickeln sie eine Ästhetik der Gewalt, die sich dem Schicksal zahlloser Regime-Opfer widmet. Sie vollführen grauenvolle Paroxysmen in traditioneller Idiomatik, die die Quellen des Lateinamerika-Reisenden Antonin Artaud unmittelbar erfahrbar scheinen lassen. Filmemacher Manz transportiert das Wirken der Truppe in ungeminderter Intensität, da er sich selbst als

«Künstler» zurücknimmt und ganz auf die direkteste Vermittlungsart setzt. Auch dieses Jahr bewegte das Rümlinger Festival einen Gast von weither ins obere Baselbiet, den man eher auf einer der renommierten grossen Literatur-Messen erwarten würde als in der frisch renovierten Rümlinger Dorfkirche: Der aus Barcelona stammende Dichter Juan Goytisolo tritt in die Idylle und liest aus seinem Werk über politische Verfolgung und Exil-Leben. «Ich entdeckte, dass mein wahrer tyrannischer Vater Franco war, meine Mutter wurde von seinen Bomben zerstört, und er zwang mich, ein Exilant zu werden. Alles, was ich geschaffen habe, war ein Ergebnis des Bürgerkrieges.» Goytisolo treibt um sein Schicksal keinerlei literarischen Exhibitionismus. In der Lesung erfüllt er durchaus den Anspruch einer «Literatur, die Analphabeten erreicht.» Die kleine Prosa, auf spanisch vorgetragen vom Dichter, auf deutsch von Henning Köhler, beschwört Bilder um Goytisolos Zufluchtsort Marrakesch, erweckt die Wirklichkeit der Erniedrigten. Gerüche, Farben, Hauttypen strömen aus Wortkörpern, bilden jenes «zarte, unsichtbare Wortgefängnis», das den Hörer viel wirksamer ein-spinnt als jede plane politische Explikation. Seine Methode ist vielleicht vergleichbar mit Siegfried Kracauers verbotenen Blicken in die Räume am gesellschaftlichen Rand. Was die Gewalt der Mächtigen unterdrückt, wird wieder sichtbar. Der Regisseur-Komponist Malte Ubenau mühte sich in seinen *Forty moments in-between* mit der Inszenierung eines transzendental angelegten Schreibprojekts Goytisolos: *La cuarentena*. Der Dichter stirbt und erkundet schreibend das Zwischenreich einer Quarantäne in Dialogen mit seiner verstorbenen Frau. Dieser den klassischen Ordnungsformen entzogene Ort stammt aus Dantes *Göttlicher Komödie*. Doch was ist jene Vorhölle angesichts der realen Inquisition? Goytisolo widmet sich den «Verdammten, die Dante nicht kannte.» In *La cuarentena* sind es die Opfer des Golfkriegs, die man in medialen Kunstbildern vom sauberen Krieg ein zweites Mal umbrachte. In seiner Erzählkunst entwickelt Goytisolo eine unglaubliche Balance zwischen der Erfahrung äussersten Schreckens und der Arbeit im Dichter-Kokon. Er krieert eine Wirklichkeit, die in der Lese-Erfahrung entsteht und an den empirischen Widerständen des Bühnenraums allzu leicht scheitert. Die Schauspieler Olivia Grigolli und Joachim Kappl sind mit den Zuschauern in eine Plastik-Quarantäne gesperrt, draussen improvisieren Hans Koch (Bassklarinette) und Burkhard Stangs (Gitarre) als apokalyptische Engel. Interpolationen, Projektionen und Parataxen sollen zeitliche Stabilität aufheben und ins Feinstoffliche führen. Doch die bleierne szenische Zeit belastet die Textsubstanz nicht weniger als den geneigten Zuschauer. Der auf den ersten Blick attraktive Bühnenraum und seine Ausstattung erweist sich als riesige Sordine. Textuelle Gebilde ersticken statt weitergesponnen zu werden.

Der Rümlinger Gast-Abend in der Basler «Gare du Nord» verkam grösstenteils zum Forum für die weltanschaulichen Geisterfahrten des John Tilbury. Dieser britische Pianist hat durchaus seine Verdienste. Er setzte wertvolle Akzente in der Interpretationskunst von Morton Feldmans Klavierwerk, wirkte mit im legendären Scratch Orchestra von Cornelius Cardew – wovon er als Gotthilf Fischer der Neuen Musik mit einheimischen Jüngern-auf-Zeit im Rümlinger Wald eine Kostprobe lieferte (*The great Learning* mit der Chorgemeinschaft Contrapunkt). Bekanntlich nahm Cardew um 1970 Abstand von den ästhetizistischen Tendenzen in der Neuen Musik und widmete sich der Produktion von Gebrauchsmusik. Tilbury quält sich durch Klavierstücke von Cardew, die seinerzeit als provokative Verweigerung einer elaborierten Musiksprache gelten mochten. Heute wirken sie bloss noch schal

dokumentarisch. Vor allem wenn sie dermassen schlecht gespielt werden. Nun waten neuerdings Komponisten in Cardewschen Untiefen. Dave Smith mag sich sagen: Ein Schnülzchen im passenden Kontext, auch das ist politische Musik. Seine Klaviersätze wären selbst Richard Clayderman peinlich. Ein Stück heisst: *In Support of the Intifada*. Tilbury klopft aufs Klaviergehäuse, ergo Gewalt: Das sind die Bösen. Dann klingt Arabisches aus fünfter Hand: Das sind die Guten. Musikalischer Schwachsinn, weit unter Möllemann-Niveau.

Und dann kommt Tilburys eigenes Stück über den 11. September. Über eine Tonband-Mixtur aus protestantischen Gesängen brabbelt er von einer möglichen Legitimation der Anschläge. Denn im Pentagon pflege ja Verwerfliches vor sich zu gehen. Und die Angestellten im World Trade Center hätten einfach zu hohe Löhne empfangen. Von wegen Gerechtigkeit. Tilbury entblödet sich eines ganz persönlichen «Axis-of-Evil»-Denkens. Er zelebriert Dummheit, die selbst Stockhausens berühmte Entgleisung mühelos in den Schatten stellt. Denn Stockhausens Äusserung über «das grösste Kunstwerk» war eine spontane Idiotie, ein kruder Reflex in einer wirren Gesprächssituation. Tilburys Aussagen dagegen sind erwogen und unerträglich planvoll in die Öffentlichkeit gestellt. Das brav applaudierende Publikum bekundete unverständliche Zustimmung.

Als intelligente Künstler mit «politisch» relevanter musikalischer Aussage, die gleichwohl nicht unbedingt auf ein konkretes Ereignis bezogen sein muss, kamen in Rümelingen nicht etwa Nono, die beiden Hubers oder Wildberger zu Wort. Mit *Der Tribun* entwirft Mauricio Kagel einen imaginären Archetypus des Demagogischen, um «die sprachliche Haltung von politischen Rednern im allumfassenden Sinne blosszustellen.» Um diesem Anspruch vollauf gerecht zu werden, stellt sich André Jung vor der Rümlinger Gemeindekanzlei wie zu einer skurril verspäteten 1.-August-Rede auf. In *Force - ein Misukspiel* realisiert Frederic Rzewski eine theatralische Anti-Musik angesichts Homerschem Gemetzel, eine schwebende Szene über den fragmentierten Dialog zwischen Lykaon und Achilles, den Sylvia Zynstynska als ratlose Justicia bewacht.

Dieses Stück beweist, dass politesk textbezogene Musik nicht unbedingt eine eingängige «Botschaft» besitzen muss. Unter bestimmten Bedingungen kann auch textlose Musik kritische Spitzen aufweisen. Gleich drei Kompositionen handeln vom wohl bekanntesten instrumentalen Gewalt-Katalysator: Der kleinen Trommel, die schon Schostakowitsch und Nicolaus A. Huber wertvolle Dienste erwies. Christian Dierstein steckt Blumen in Panzerrohre, indem er die kriegstreibende Rührtrommel für Christian Wolffs *Snare-Drum Peace March* (1990) missbraucht. In Annette Schmuckis erbarmungslosem Klangkäfig *Gitter* evoziert diese zusammen mit grosser Trommel und Bassdrum eine ebenso klaustrophobische wie herzlose musikalische Physiognomie. Im fantastischen Konzert mit «B.E.A.M.» (Basel Electronic Art Messengers) inszeniert Wolfgang Heiniger mit *Lamento 3* Klangmaschinen, elektrische und humane: Dem Kontrabasssaxofonisten Marcus Weiss und dem Trommler Matthias Würsch stehen ferngesteuerte kleine Trommeln im Taufbecken und in der Kanzel bei, zudem Mixermotoren, Ventilatoren und lädierte Schwingspulen. Alle zusammen verwandeln Monteverdis *Lamento d'Arianna* in desaströse Industrie-Laute, bis die Maschine entzwei geht, der Mensch aushaucht. «Politische Musik»? Glücklicherweise formulieren weder Schmucki noch Heiniger einen banalen Appell. Doch gerade Heinigers Stück wäre womöglich nur halb so durchschlagend, wenn er sich vergleichsweise unbelasteter Klangmaterialien bedient hätte.

Das Festival zeigte ein breites Panorama der Auswirkungen eines mehr oder weniger kritischen Engagements auf künstlerisches Handeln. Eine geballte Ladung «politischer Musik» für das Rümlinger Fachpublikum, gesellschaftlich garantiert irrelevant – Anführungszeichen bleiben dringend erforderlich. Aller leitenden Programmatik zum Trotz brauchte man auch im diesjährigen Rümlingen-Sommer auf die typische Feriencamp-Atmosphäre nicht zu verzichten. Wer umsichtig plante, konnte allerhand Bunt und Fröhliches in Form eines entspannenden Sonntagsspaziergangs erleben: Nämlich wie Horst Rickels ein heiseres Biotop geschlechtsloser Orgelpfeifen anlegt (*Der Waldhermaphrodit*) oder gewöhnliche Sirenen unter dem Viadukt Kunst heulen lässt; oder auch, wie Helmut Lemke die Rümlinger Umgebung mittels eines weit ausgreifenden Saiten-Netzes in Schwingung versetzt. Im Daumen-Kino unterm Dachboden der Kirche spielt Miguel Rothschilds Thriller *Killertränen*, dem das hohe Verdienst zukommt, eine fast vergessene Kunst-Epoche («Sad-Art») wieder in Erinnerung gerufen zu haben. Aber es gab auch gewöhnliche gute Konzerte: Neben dem erwähnten mit «B.E.A.M.» wäre vor allem jenes formidable Tripel-Portrait der Komponistinnen Elena Kats-Chernin, Annette Schmucki und Younghi Pagh-Paan besonderer Erwähnung wert. **MICHAEL KUNKEL**

KAUM REIBUNGSFLÄCHEN

Moderne. Lucerne I: Koch-Schütz-Studer und die Basel Sinfonietta spielten Koch-Schütz-Studer/ Iannis Xenakis/ Olga Neuwirth/ Dieter Ammann/ Thomas K.J. Mejer

Das Label «Hardcore Chambermusic» suggeriert Unverblümtheit, eine Art Pornophonie der Töne, genau das, was man dem lauwarmen Konzertbetrieb des öftern zwecks Spannungssteigerung beimischen möchte. Die Ankündigung, das unter dem genannten Label musizierende Improvisationstrio Koch-Schütz-Studer würde am Lucerne Festival für die Uraufführung eigens von jungen Komponisten geschriebener Werke der Basel Sinfonietta gegenübersitzen, weckte deshalb einige Erwartungen. Nach dreistündigem Konzertmarathon waren nicht alle Hoffnungen verfliegen, aber der Alltag zurückgekehrt. Die wirklich interessanten 16 Minuten des langen Abends stammten nämlich aus der Feder eines Komponisten: Iannis Xenakis komponierte auch mit eher gewöhnlichen Besetzungen aussergewöhnliche Musik. In *Keqrops* (1986) – einem Werk für Klavier und 92 Musiker, von der Basel Sinfonietta unter Peter Rundel mit dem Solisten Nicolas Hodges zur intensiven Schweizer Erstaufführung gebracht – führt der Komponist die Klangmassen der diversen Orchestergruppen dramaturgisch souverän durch einen langgezogenen Formverlauf, der im Zusammenprall der vielfältig aufgefächerten Ton- und Klangschwärme schliesst. Die zweite reine Komposition, *Photophorus* (1997) von Olga Neuwirth, stellte zwei solistische E-Gitarren vors Orchester, die mit ihren ständig wiederkehrenden Sirenen-Glissandi das Werk prägen. Doch auf die Länge wirkte dieses Motiv aufgesetzt und das Werk blieb klanglich blass und ohne strukturelle Stringenz.

Bezeichnenderweise wechselte Dieter Ammann, der als nächsten Programmpunkt eine Komposition mit aktiver Beteiligung des Improvisationstrios hätte präsentieren sollen, ebenfalls auf die Komponistenseite. Er verzichtete auf die Improvisatoren, da sie nicht in seine deterministische Kompositionsweise gepasst hätten, und arbeitete nur mit Koch-Schütz-Studer-Zitaten. Das Resultat

war die munter expressive und farbige Komposition *Core*, die jedoch dem vorangestellten *Boost* allzusehr glich und eine gewisse Beliebigkeit nicht verbergen konnte. Als dann schliesslich die Reihe an Thomas K. J. Mejer kam, nahte auch schon die Mitternacht. Dennoch brachte *sulphur* «für Koch-Schütz-Studer und Sinfonierorchester» einen vielversprechenden Ansatz zur Verbindung von Improvisation und Komposition: Mejer lässt offene in exakt notierte Teile umschlagen, setzt Impros und Notiertes nebeneinander und mischt geräuschhafte, rhythmische und groovende Felder zu einem heterogenen, aber eigenwilligen Ganzen.

Und Koch-Schütz-Studer? Ihre Improvisationsteile – genau getimet! – verloren im grossen Luzerner Saal den harten Kern, wirkten zahm und allzu voraussehbar. Vom Label «Hardcore Chambermusic» bleibt jedenfalls nicht viel übrig. Von der Improvisationsseite kam deshalb ebenfalls zuwenig Power, um eine vielversprechende Konzertinitiative in die Realität zu katapultieren und eine wirkliche «Konfrontation» zu inszenieren. Neben dem ungünstigen Konzertablauf erwies sich zudem die körperliche Diskrepanz zwischen drei improvisierenden Musikern und einem fast 100-köpfigen Orchesterapparat als Hindernis. Nach Mitternacht dämmerte einem unter Nouveaux Architekturvisionen die Einsicht, dass auch in der Musik – egal ob improvisiert oder komponiert, ob mit oder ohne Label – Klang- und Zeitvisionen den wirklich harten Kern ausmachen. Und wer einen Xenakis im Programm plazierte, befindet sich im unmittelbaren Einflussbereich eines ausgekochten «Hardcore Sinfonikers» (*avant la lettre*).

ROLAND SCHÖNENBERGER

VERFEHLTE UND GEGLÜCKTE OPERNREFLEXIONEN

Peter Eötvös' «*Le Balcon*» (nach Jean Genet) und Leoš Janáček's «*Das schlaue Fuchslein*» in Aix-en-Provence (Juli 2002)

Aix, oder das sanft erneuerte Festival... Der Kompositionsauftrag an Peter Eötvös, angeregt durch den Erfolg der Oper *Trois Sœurs* (vgl. *Dissonanz* # 57) zeugt sowohl von einem gewissen Opportunismus der Institution wie auch von dem grossen Interesse des Komponisten an einer Form, deren Sterben und Tod schon seit Urzeiten angekündigt ist, die allerdings erstaunlich gut überlebt. Die Oper gleicht jenem Luxusbordell, das Jean Genet in *Le Balcon* imaginiert hatte, jenem strategischen Ort der versinnbildlichten Macht, an dem sich nicht nur die Suche einer Elite nach ihrer Legitimation abspielt (diese findet sie, indem sie in ihrem Selbstbild alle Gewalt und Unterdrückung ausblendet), sondern auch die Macht einer etablierten Ordnung, die von aussen durch die Revolution bedroht wird. Eötvös' Wahl wäre scharfsinnig gewesen, wäre er auf diese Bedeutungsebene eingegangen, und sie hätte leicht in die mediale Welt der Gegenwart übertragen werden können. Doch ist er in seiner Lesart des Werks nicht bis zu dem Punkt vorgedrungen, wo sich die wahre Stellung der Macht enthüllt. Der kritische Geist ist in den Zeiten von Restauration und Regression alles andere als *à la mode*. Dass ein Komponist, der während mehrerer Jahre enger Mitarbeiter von Karlheinz Stockhausen und später von Pierre Boulez und seinem Ensemble Intercontemporain war, sich von den Zwängen der Modernität löst und zu einem bunten Stil greift, worin die «populären» Modelle einer gekünstelten Unterhaltungsmusik aus der Zwischenkriegszeit dominieren, mag von ästhetischer und ethischer Verirrung, doch auch von den Schwierig-

keiten des Komponierens heute Zeugnis ablegen. Das Erbe ist problematisch. Man glaubt nicht mehr an den Fortschritt. Doch ist es auch der Glaube an die Evidenz des bisher Ungehörten, der verloren gegangen ist, und dies bringt den Verlust einer zentralen Forderung beim kompositorischen Akt mit sich: jene nämlich einer Schöpfung im Sinne einer Gestaltung autonomer Sprache.

Dieses Problem ist möglicherweise sogar der Kern von Eötvös' Verfahren. Als gewissermassen staatenloser Komponist assimiliert er Kulturen und Sprachen, die nicht eigentlich die seinen sind; er hatte dies überwunden, indem er sich an der Spitze der Moderne etablierte, seine schöpferische Aktivität allerdings im Hintergrund belies; nun will er dies seinerseits als Komponist überwinden, indem er die verlorene Identität wieder zu gewinnen versucht und bei seinen ersten Arbeiten anknüpft, die mit funktioneller Musik in Theater und Film in Verbindung standen. Sein Werkkatalog zeugt von diesen heterogenen Ursprüngen, die aus den Zirkeln der Avantgarde einst ausgeschlossen waren, und er zeugt auch von Formen einer bisweilen irritierend sentimental Modernität. Gewiss erwächst Eötvös' Stil ist aus innerer Notwendigkeit; doch misst man ihn an seiner Oper auf Genets *Le Balcon* – ein thematisch aktuelles, ein formal allerdings etwas gealtertes Stück –, so ist das Ziel vollkommen verfehlt. Schon in den ersten Takten wirken die Referenzen auf andere Stile «unwahr», und die Musik klingt falsch, als sei sie gefangen in der Falle von Genets Bildern. Während des ganzen Stückes wird man den unangenehmen Eindruck nicht los, der Komponist suche sein Thema zu fassen, ohne es je zu erreichen – wie in einem schlechten Traum. Er folgt einem Text wörtlich, der doch ständig mit Lüge und Wahrheit spielt, und beraubt ihn so seiner Kraft. Die Musik wird zum blossen Schein, als könne sie nichts eigenes beitragen.

Doch Musik kann ihren Ton der Wahrheit nicht abstreifen; durch ihr eigentliches Wesen verwandelt sie die Illusion in Realität, die Lüge in Authentizität, das Lächerliche ins Pathetische – Mozart wusste davon. Wenn eine Opernfigur innerlich nicht glaubhaft ist, dann kommt die Musik vom Weg ab und wird in die Wirklichkeit dessen verstrickt, was sie überwinden oder anklagen wollte. Dies ist hier wohl geschehen. Die Musik Eötvös' reduziert die Figuren zu blossen Marionetten, für die sich niemand mehr interessiert. Sie hält sich ans Bild, statt auszudrücken, was sich dahinter verbirgt. Sie wird also zu einer manierierten Bühnenmusik. Die dramatische Spannung zwischen Abbild und Wahrheit, die sich – bei Genet – auf verschiedenen Ebenen abspielt und letztlich zu einer Reflexion über das Theater selbst führt, wird verfehlt. Der naturalistische Gebrauch von Maschinengewehrgeräuschen bestätigt diese Naivität; warum hat der Komponist, ausgehend von diesem realistischen Element, nicht beispielsweise eine rhythmische Struktur gebildet, die sich entwickelnd durch das Werk zieht und die es vermöchte, im richtigen Moment das Innere und das Äussere des Bordells miteinander in Verbindung zu setzen, zumal sich hier wie dort mit anderen Mitteln der gleiche Kampf um die Macht abspielt? Der deklamatorische Stil, der die Verständlichkeit des Textes garantieren soll, verunmöglicht der Musik jegliche autonome melodische Dimension. Zudem verhält sich die Deklamation gegenüber der Prosodie des Französischen oft ungeschickt und ist der barocken Prosa Genets keineswegs angemessen (die Sänger, die fast alle fremder Muttersprache sind, verzerren sie noch zusätzlich). Dies alles fällt auf das Resultat zurück: eine Art derbe Revue, in der die sich in ihrer Rolle unwohl führende Puffmutter (Hillary Summers) ungeschickt versucht, das Verhalten ihrer Komparsen zu organisieren, die ihrerseits lächerlich wirken, noch bevor sie lebendig werden können (einzig die Carmen von Morenike Fadyomi zeugt von

einer gewissen szenischen Leichtigkeit). Auch der Szenenauftritt der Instrumentalisten in der Rolle von musikalischen Strassenlaternen (!) fügt diesen zweifelhaften Ereignissen nichts hinzu. Der Regisseur, Stanislas Nordey, beweist seine fehlende Phantasie sowohl bei der Ausstattung – er stilisiert einen Ort, der nur für den Exzess existiert – wie auch bei der Führung der Darsteller. Man müsste entweder konkret bleiben oder das Ganze zu einem anderen Theater machen, doch sicherlich nicht den Mittelweg wählen. Sämtliche Reflexionen von Genet über Darstellung und Über-tretung, über die Beziehungen zwischen der Realität und seinem Abbild, Identität und Bild, bei ihm zudem von hoher politischer Aussage, deren Aktualität in die Augen springt, werden so ignoriert. Dieser perspektivische Irrtum entleert das Stück von seiner dramatischen Kraft und macht aus der Musik eine etwas überflüssige Stilübung.

Es ist nicht notwendig, die Gründe des Misslingens noch weiter auszuführen. Gewiss hat es mit einer zugleich politischen wie ästhetischen Kraftlosigkeit der gegenwärtigen Epoche zu tun: nämlich derjenigen einer radikalen und gewaltsamen Infragestellung etablierter Werte (wie bei Genet), die zu einer ästhetischen Verwandlung in eine neue Form fähig ist. Die Oper ist nicht der beste Ort, um die bürgerliche Ordnung zu untergraben: Sie rächt sich heimlich, wenn nicht gar direkt. Eötvös ist in jene Falle gegangen, in der sich auch zahlreiche, durchaus gut gemeinte Werke befinden. Auch ist es nicht sicher, dass das Festival von Aix-en-Provence der Ort für eine solche Infragestellung und für die Reflexion über die Erneuerung einer Gattung ist, deren Resultate trotz den vielfältigen Bemühungen kaum je überzeugend sind. Eötvös hätte mit Genet eine Oper über die Oper machen sollen, über ihre Form und ihre gesellschaftliche Bedeutung. Doch die Aufgabe scheint zur gegenwärtigen Stunde zu schwierig. Die Epoche lastet schwer auf der künstlerischen Produktion und auf der Oper als einer gesellschaftlichen Kunst *par excellence*; sie zu bedienen bedeutet meist, sich zu verlieren.

Hervorgegangen aus der Arbeit junger Sänger und Instrumentalisten im Rahmen der Académie d'art lyrique, die einen Teil des Festivals bildet, situiert sich die Aufführung von Janáček's *Das schlaue Füchslein* auf ganz anderer Ebene, obschon man darin auch Reflexion über die Gattung finden kann. Janáček war von der Notwendigkeit einer Reformation der Oper überzeugt. Alle seine Figuren bewegen, weil sie wahr sind. Alle sind sie in ihren Träumen und verwirrten Gefühlen verfangen. Wenn das schlaue Füchslein die Intensität des Augenblicks erlebt und sich über die Moral lustig macht (es tötet die Hühner, nachdem es sie gedrängt hatte, gegen die archaische Herrschaft des Hahnes zu revoltieren), wenn der Förster den Gang des Lebens mit unaussprechlicher Nostalgie betrachtet: dann scheint etwas Anderes, Wichtigeres, möglich zu werden. Das schlaue Füchslein lässt ihn dies fühlen, und er hat nur noch die Erinnerung an die Hochzeitsnacht, um sich am Glück festzuhalten. Das Tier ist es, und nicht der Mensch, das seine Liebe ausspricht.

Die Musik Janáček's ist unwiderstehlich. Sie ist modern und gleichzeitig romantisch. Im Gegensatz zu derjenigen von Eötvös, der von der Musik verlangt, was sie nicht leisten kann, drückt sie die innere Wahrheit der Figuren aus. Daher stammt auch ihr pathetischer Akzent und jenes Glück, das sie ausströmt. Die Dramaturgie selbst entzieht sich dem Kanon der Gattung. Janáček stellt uns immer zwischen Traum und Realität, und die weiten Instrumental-inseln zeugen von diesem absoluten Vertrauen in die musikalische Sprache. Die jungen Interpreten dieser Produktion in einem kleinen Theater von Aix (Jeu de Paume) haben eine ausserordentliche

Arbeit vollbracht, sowohl auf musikalischer wie auf darstellerischer Ebene. Man bewundert deren Beherrschung der tschechischen Sprache (das grösste Hindernis bei der internationalen Verbreitung von Janáček's Opern); Die Regie ist nüchtern; sie deutet an und symbolisiert mehr als dass sie darstellt, so etwa beim Spiel der Kinder (ein Ast ist ein Wald, die Bewegung des Kopfes eine Umarmung, etc.), sie ist mehr Ausdruck als Abbildung. Vielleicht allzu minimalistisch – im zweiten Teil wirken die am Bühnenrand gesungenen Lieder und Duette etwas gar statisch –, nimmt sie doch Partei für die Erzählung, für die Poesie, die Einfachheit – und für die Musik. Jonathan Dove hat das Orchester für 16 Instrumentalisten arrangiert, die im kleinen Graben des Théâtre du Jeu de Paume Platz finden können. Es war dies eine der Besonderheiten dieser Produktion. Gewiss erfordert die harmonische Sprache Janáček's bisweilen das Tutti der Streicher, um so zu klingen, wie sie intendiert ist; doch im Ganzen funktioniert diese Reduktion bestens. Man mag sich gar fragen, ob Dove sich hin und wieder nicht weiter von der Vorlage hätte entfernen sollen, um ausgeprägtere Farben finden zu können, beispielsweise im Sinne von Janáček's *Capriccio*, das auf traditionelle Homogenität verzichtet. Der junge Dirigent Alexander Briger führt eine hervorragende Gruppe von jungen Instrumentalisten an, die mit Präzision und Überzeugungskraft spielen. Dank einer Tournee kann die Produktion in den kommenden Monaten die Musik Janáček's einem nicht spezialisierten Publikum am Rande der Oper nahe bringen – wo sich im übrigen auch diese Produktion selbst befindet.

PHILIPPE ALBÈRA

(aus dem Französischen von Patrick Müller)

DIE MIT DEM WERWOLF HEULT

Olga Neuwirth: «Bählamms Fest». Deutsche Erstaufführung in Hamburg und Schweizer Erstaufführung in Luzern



Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth

© Martin Vukovits

Schon als 22-jährige Komponistin erregte die Österreicherin Olga Neuwirth während der Wiener Festwochen mit den beiden Kurzopern *Der Wald – ein tönendes Fastfoodgericht* und *Körperliche Veränderungen*, komponiert auf Texte von Elfriede Jelinek, Aufsehen. Seither sind zwölf Jahre vergangen, in denen sich Neuwirth einen unangefochtenen Platz innerhalb des Komponistennachwuchses erobert hat. Für eine Frau noch immer eine erstaunliche Leistung, selbst in Zeiten verstärkter Frauenförderung, birgt doch gerade diese die Gefahr einer neuen Form der Disqualifizierung in sich, nämlich aufgrund des ständig latent wirksamen Verdachts, nur als «Quotenfrau» zu Erfolg gekommen zu sein. Neuwirth ist allerdings nie sonderlich feministisch aufgetreten. Erst auf den zweiten Blick bemerkt man, wie oft sie sich in künstlerischen Frauenwelten aufhält. Das gilt auch für ihr Musiktheater *Bählamms Fest*, ihrem

ersten abendfüllenden Stück. Uraufgeführt wurde es ebenfalls während der Wiener Festwochen, 1999 nämlich, und sogleich von der «Opernwelt» zum zweitwichtigsten zeitgenössischen Musiktheater des Jahres gekürt. Heuer erlebte es im Juni seine deutsche Erstaufführung im Schauspielhaus Hamburg und im September folgte die Schweizer Erstaufführung als Koproduktion zwischen dem Luzerner Theater und dem Lucerne Festival, zu dem Neuwirth in diesem Sommer als Composer in Residence geladen worden war.

Für *Bählamms Fest* richtete wiederum Elfriede Jelinek das Libretto ein – nach dem Dreiakter von Leonora Carrington, einer englischen Schriftstellerin und Malerin im französischen Surrealistenkreis, die *Baa-Lamb's Holiday* 1940 unter dem Eindruck von Max Ernsts Inhaftierung durch die deutschen Nationalsozialisten schrieb. Auf die Luzerner Bühne gebracht hat das Musiktheater die japanische Regisseurin Kazuko Watanabe – ebenso wie für die Hamburger Inszenierung mit Vera Nemirova eine Frau am Werke war. Das Stück selbst – Neuwirth spricht von einer «sadistischen Familiengeschichte in skurril-surrealen Momentaufnahmen» – lässt ebenfalls eine feministische Lesart zu, fordert sie aber nicht heraus. Auffällig ist zunächst einmal das buchstäblich «tierische» Szenario, in dem Mensch und Tier in surrealistischer Manier miteinander verschmolzen werden – eine Metamorphose, die Neuwirth mit elektronischen Mitteln überaus geschickt in Musik umzusetzen weiss. Da ist beispielsweise Henry, der live-elektronisch sprechbellende Hund, der einen Kadaver verscharrt, während sein Frauchen, die alte Mrs. Carnis, in akustischer Nahaufnahme krachend Garnelen zum Tee verspeist.

Inhaltlich passiert nun das Folgende: Kammerdiener und Schäfer Robert verwächst allmählich mit einem Schafspelz und fällt eines Tages, seinen eigenen Kopf unterm Arm, mit der Tür ins Haus. Tot, Opfer von Werwolf Jeremy, dem gemeinsamen Sohn von Hund und Frauchen. Dies wiederum ruft den ingwerweinsüchtigen Philip auf den Plan, erster verhätschelter Sohn von Mrs. Carnis, der nun eine Meute hechelnder und von Halali-Hörnern begleiteten Polizisten auf die Spur seines Halbbruders setzt. Immerhin reisst der nicht nur Lämmer, sondern auch Philips Frau Theodora auf. Bevor Jeremy somit selbst das Schicksal des kopflosen Gespensts ereilt, begibt er sich, zusammen mit seiner Geliebten, ein letztes Mal zu den blöde blökenden Schafen. Die feiern gerade zusammen mit ihrem geilen Bock ein Friedensfest: «Jaaah, Papa Schafbock! Weil Weihnachten ist! Das Fest der Lähähähämmer!». Jeremy erscheint den Schafen als Erzengel Gabriel, skandierend jubeln sie ihrem wölfischen Verführer zu und besiegeln damit ihr unausweichliches Schicksal. Es folgt der Abgesang – ein letztes Duett zwischen Theodora und (dem bereits gelynchten) Jeremy und damit eine der beeindruckendsten Szenen des rund neunzigminütigen Werks. Angelegt ist es als eine Mischung aus vorproduziertem und live gesungenem Material, gleichsam als Konfrontation von Dies- und Jenseits. Die Musik wirkt entrückt, ebenso unwirklich wie schön, ist geprägt von langsamen Glissandi, zart und auch gleissend in der Farbgebung. Hier findet die sehnsuchtsvolle Gemütslage Theodoras ihren konzentrierten Ausdruck – unterdessen sich Jeremy auf der Bühne mit all seiner «billigen Verlogenheit und zweitklassigen Gespensterhaftigkeit» (Regieanweisung) als zweifelhafter und windiger Liebhaber entlarvt, der seine Liebe zu Theodora an die Bedingung ihrer ewigen Schönheit knüpft.

Theodoras «Einsamkeit und Anderssein, ihr Ausbrechen wollen aus dem Mief der Starrheit»¹ sind Dreh- und Angelpunkt in der sozialkritisch pointierten Sicht der Komponistin auf den Text von Carrington/Jelinek. Auf der einen Seite ist die «kleine, innere Welt

einer bürgerlichen Familie, die genormt ist bis in den letzten Winkel» und aus der Theodora auszubrechen versucht – zunächst, indem sie sich ins Kinderzimmer zurückzieht, dann, indem sie dem Wolfsmenschen Jeremy verfällt. Dieser nun verkörpert die Welt der ungehemmt ausgelebten, entfesselten Triebe, die in der bürgerlichen Welt freilich als ungestillte Sehnsüchte ebenfalls existieren und auch ihre verheerende Wirkung zeigen – Freuds Theorie abgespaltenen und verdrängter Triebe lässt grüssen. Dass Theodora ausgerechnet bei Jeremy, dem kaltblütigen Liebhaber die Erfüllung ihrer Sehnsüchte sucht, dass sie sich von Schnee und Kälte, die ihn (in Form etlicher Metaphern) umgeben, angezogen fühlt, dass sie ihm nicht nur bedingungslos auf seine blutrünstige Fährte folgt, sondern sich von seinem Tun auch erotisieren lässt, das lässt sie nicht einfach als armes Opfer einer intoleranten Welt erscheinen und bewahrt das Stück vor einer simplifizierenden Zeichnung von Gut und Böse. Tatsächlich gibt es hier keine Dichotomie von Tätern und Opfern, kein Recht und Unrecht, es gibt nur sublimierte (kultivierte oder kulturell gerechtfertigte) Brutalität und offene Brutalität.

Und so entscheidet sich Neuwirth für eine grundsätzlich «kalte» Musik, die die emotionale Einsamkeit, die stille Sehnsucht und die bisweilen offen ausbrechende Brutalität in Klänge umsetzt. Aus insgesamt 13 Bildern besteht das Stück, verbunden sind sie durch Zwischenspiele – «Eis/Schnee-Inseln», wie Neuwirth sie nennt. Wie der Text, der Groteske, schwarze Romantik und Surrealismus mischt, arbeitet auch die Musik mit einer Vielzahl an heterogenen Stilelementen – Kinderliedern, Jagdrufen, barocken Vokallinien –, die in den Kontext der gläsern-kalten Klanglichkeit eingeschmolzen sind und den Vorwurf des collagierten Flickwerks erst gar nicht aufkommen lassen. Heimliches Hauptinstrument des etwa 20-köpfigen Solistenensembles (in Hamburg war es das Staatsorchester Hamburg unter Leitung von Patrick Davin, in Luzern das Luzerner Sinfonieorchester unter der Leitung seines neuen Musikdirektors Christian Arming) ist ein Theremin-Vox, ein historisches elektronisches Instrument, das mittels Handbewegungen in der Luft gespielt wird und sich für Wolfsgeheul ebenso eignet wie für nostalgische Effekte. Überhaupt gelingt der Komponistin ein souveräner Umgang mit der Live-Elektronik. Sie «morphet» menschliche zu tierischen Lauten und verschmilzt Elektronik, Instrumentalklänge und die Stimmen des gemischten Schauspiel- und Sängersensembles so, dass bald nicht mehr zu entscheiden ist, welche Klänge hier akustisch, welche elektronisch erzeugt sind.

Gemeinsam ist den beiden Inszenierungen in Hamburg und Luzern, dass sie eine wie auch immer geartete politische Lesart, die die Entstehungszeit von Carringtons Drama nahe legen könnte, eher meiden. Anstatt dem ohnehin vielschichtigen Stück weitere Deutungen hinzuzufügen, bemühen sich beide Regisseurinnen darum, die diversen vorhandenen Schichten und Stränge offen zu legen. Mit unterschiedlichem Erfolg. Kazuko Watanabes Luzerner Regiearbeit besticht vor allem durch Zurücknahme und Klarheit, ohne jedoch betont reduziert zu wirken. Sie hält sich weitgehend, aber nicht sklavisch an die Regieanweisungen, für die sie oftmals überzeugende Umsetzungen findet. Die Charakterisierung und Führung der Figuren sind deutlich und konsequent durchgearbeitet, was auch einer ersten Begegnung mit dem Stück zuträglich ist. Im Vergleich zu Watanabe setzt Nemirovas Hamburger Inszenierung eher auf Opulenz und Sinnenverwirrung – vielleicht im Hinblick auf die traumartige surrealistische Atmosphäre, wodurch manches jedoch unschärfer gerät als es in Luzern der Fall ist.

Der Gedanke des Surrealismus, durch Verfremdung und Schockhaftes gerade das Wirkliche tiefer zu ergründen und freizulegen –

auch dies gelingt der unpräzisen Regie Watanabes besonders gut, weil ihre klare Sprache die skurrilen, obskuren und ironischen Momente deutlich hervorkehrt. Sie sind es schliesslich, die auch die Komponistin besonders gereizt haben: «Man kann», so schreibt diese, «durch Überhöhung, Künstlichkeit und ironische Verfremdung und Distanz viel tiefer zur Wirklichkeit zurückkehren».

ELISABETH SCHWIND

1. Die Äusserungen Neuwirths sind zitiert nach dem Programmheft zur Produktion der Hamburgischen Staatsoper und des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg (premiere: 20. Juni 2002), S. 3–5.

NEUERUNGEN BEI DER SME/EMS

Die Schweizer Musikedition wird zur umfassendsten Schweizer Musikverlagsorganisation

1985 ist nach langer Vorbereitung auf Initiative von Klaus Huber die Gründung einer *Stiftung Schweizerische Musikedition* als «Stiftung zur Förderung der Edition und Promotion Neuer Schweizer Musik» zustande gekommen mit einem Stiftungskapital, das sich aus einem Initialbeitrag des Gründungspaten *Schweizerischer Tonkünstlerverein (STV)* von Fr. 70'000 und einem einmaligen Beitrag des Bundes (*Bundesamt für Kultur*) von Fr. 600'000.– zusammensetzte. Auslöser war die Misere auf dem Verlagsmarkt gewesen, denn immer schwieriger wurde es für einen Schweizer Komponisten, für seine Werke einen Verlag zu finden. Die zum Teil sehr potenten deutschen, französischen oder italienischen Verlage, die traditionellerweise die Komponisten aus der entsprechenden Sprachregion der Schweiz bis dahin aufgenommen hatten, machten sich aus Kostengründen rar, was die meist kleineren Schweizer Musikverlage, auch wenn sie inzwischen in neuer Musik durchaus aktiver gewordenen waren, nicht voll auszugleichen vermochten, zumal auch die Zahl der ernst zu nehmenden schweizerischen E-Musik-Komponisten nun immer grösser, sogar erheblich grösser wurde.

Ursprünglich schwebte uns ein nationaler Musikverlag im Sinne des holländischen «Donemus»-Verlags vor. Doch der Bundesrat wollte den Schweizer Verlagshäusern keinen offiziellen Konkurrenten an die Seite stellen. Aber er war bereit Hand zu reichen zu einer Stiftung, welche «in Zusammenarbeit mit den bestehenden Schweizer Verlagen» die Edition von zeitgenössischen Schweizer Musikwerken durch Zusprechung von finanziellen Beiträgen, also einer Art Subvention, unterstützt. Im Stiftungsrat der am 23. Dezember 1985 gegründeten Stiftung waren die wichtigsten gesamtschweizerischen Musikinstitutionen je mit einer Person vertreten, nämlich der Tonkünstlerverein (STV), der Musikrat (SMR), die Schweizerische Gesellschaft für die Rechte der Urheber musikalischer Werke (SUISA, vertreten durch die SUISA-Stiftung für Musik) und die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG); als fünfter und nicht institutionsgebundener fand «in Kooptation» einer der beiden Initianten im Stiftungsrat Platz, und da Klaus Huber im Ausland lebte und nicht verfügbar war, fiel die Ehre dem Schreibenden zu. In der Folge wurden Kompositionen, die aufgrund jährlicher Ausschreibungen eingesandt wurden, von einer immer wieder neu besetzten Werkwahlkommission gesichtet und einzelne Werke zur Unterstützung empfohlen. Es war dann Aufgabe des Geschäftsführers, in Verhandlung mit einem Schweizer Verlag die Grösse des Kostenzuschusses und die Art der Drucklegung auszuhandeln. Die Druckerzeugnisse erhielten neben dem Verlagsnamen unser Logo. In den 7 Jahren des Bestehens der

Stiftung wurden insgesamt 30 Werke von 25 verschiedenen Komponisten, erschienen in 6 schweizerischen Verlagen, in dieser Art unterstützt (mit total 169'550.– Fr.).

Die Stiftung trug aber auch zur Promotion der Werke durch einen Katalog in Deutsch, Französisch und Englisch (zum Teil auch in Italienisch), mit Biografien und Einführungen und durch deren gezielte Verschickung bei, und ausserdem unterstützte oder organisierte sie Konzerte und Tourneen vorwiegend mit Schweizer Solisten und Ensembles, in welchen von der SME ausgewählte Werke gespielt wurden, und dies im In- wie im Ausland; es kamen total 118 Aufführungen zustande. Ausserdem sind mit diesen Werken in Zusammenarbeit mit Jecklin & Co. und mit zusätzlich besorgten Subventionen vier CDs durch die Stiftung herausgebracht worden. Nicht zuletzt dem umsichtig und eifrig tätigen Geschäftsführer Peter Bitterli war der Erfolg dieser Aktivitäten zu verdanken.

Der klaren Entscheidung des Stiftungsrats, lieber über die Verhältnisse zu leben, als die Tätigkeiten aus finanziellen Gründen einzuschränken, war es zuzuschreiben, dass entgegen üblicher Gepflogenheit nicht nur der Zins des Stiftungskapitals verbraucht, sondern auch dieses selbst angegriffen wurde, und so war 1991 die Stiftung praktisch mittellos, wurde nur noch mit einigen ausserordentlichen Beiträgen der Pro Helvetia über Wasser gehalten. Als sich, was zu erwarten war, herausstellte, dass das BAK (Bundesamt für Kultur) nicht bereit war, neues Stiftungskapital locker zu machen, entschloss man sich, die Stiftung in einen Verein umzuwandeln, was im März 1993 geschah. Vereinsmitglieder sind vor allem die interessierten Komponisten und Komponistinnen, die bis heute mit Fr. 50.– einen moderaten Beitrag zahlen. Aufgrund unseres Leistungsprofils war das Bundesamt für Kultur bereit, auch den Verein zu subventionieren, mit 60'000.– bis 70'000.– Fr. jährlich, wozu sich noch etwas Sponsoring gesellt.

Ein wichtiger Grund für die Umwandlung in einen Verein stellte der technische Wandel im Musiknotengeschäft dar. Es zeigte sich immer mehr, dass eine eigentliche Drucklegung mit Stich der Noten nicht mehr rentiert, nachdem man die Manuskripte kostengünstig vervielfältigen kann und ausserdem schon viele der jüngeren Tonsetzer ihre Werke am Computer selber setzen und ausdrucken. So genügt es nun, ein kopierfähiges Exemplar am Sitz des Geschäftsführers aufzubewahren und für eine schnelle Distribution der Kopien zu sorgen. Nun kann jeder ausgewiesene Komponist Mitglied des Vereins werden – zur Wahrung des Qualitätsstands entscheidet ein dreiköpfiges gewähltes Lektorat über die Aufnahme – und im Prinzip seinen ganzen Werkkatalog der Musikedition übergeben zur Integration in den Katalog und zum Vertrieb – sofern Druckvorlagen vorliegen; bei anderswo verlegten Werken leitet der Geschäftsführer Bestellungen weiter. Der dicke Katalog von 1995 wurde inzwischen durch einen computerisierten Katalog ersetzt, der, in verschiedenen Sprachen, auch im Internet zu finden ist und von dem jede Art von Auszügen (nach Komponistennamen, nach Werkgattung, nach einzelnen Instrumenten oder nach definierter Besetzung) sofort erstellbar sind. Besonders paketweise Bestellungen aus Übersee bestätigen die Strategie. Je ein Ausdruck mit Auszügen nach Instrumenten liegen in den wichtigsten Musikalienhandlungen auf.

Mit dem letzten Aufruf zur Bewerbung als Mitglied im Herbst 2001 hat der Verein «Schweizer Musikedition / Edition Musicale Suisse» (SME/EMS), der bisher rund 170 ordentliche Mitglieder zählte (Komponisten und sonst interessierte oder einfach unterstützende Personen), 55 weitere, in der Regel jüngere Komponisten aufgenommen, womit der Verein nun rund 150 Schweizer

Komponisten anspruchsvoller zeitgenössischer Musik vertritt. Die nun, nach Eingliederung der hinzugekommenen Werklisten, voraussichtlich gegen 6000 Kompositionen unseres Katalogs werden in regelmässig aktualisierter Fassung aufs Internet geschaltet (www.musicedition.ch) und von der SME/EMS-Geschäftsstelle in Luzern ausgeliefert. (Teilkataloge können auf Wunsch versandt werden. Für die Bestellungen aus dem Ausland sind seit letztem Dezember Euro-Preise auf dem Netz.)

Das neueste Projekt der SME/EMS ist nun aber der *Aufbau eines Schweizer Musikinformationszentrums*.

Mit dem in den 90er Jahren notwendig gewordenen Schritt ins Internet hat der Verein in Zusammenarbeit mit dem Tonkünstlerverein auch dessen Präsentation im Web übernommen. Ein umfassendes nationales Musikinformationszentrum im Internet zu errichten, wie es die meisten europäischen Länder schon längst besitzen, ist aber dringend nötig geworden. Nun haben es nach diversen diesbezüglichen Abklärungen die SME/EMS und ihr Geschäftsführer Peter Bitterli an die Hand genommen, ein solches aufzubauen. Jüngst haben Vorgespräche zu einer Konsolidierung und Institutionalisierung der Zusammenarbeit mit dem STV, der Fondation SUISA und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich (unter der Leitung von Prof. Hinrichsen) geführt. Es geht zunächst vor allem darum, eine effiziente Internetdatenbank in den Bereichen Schweizer Komponisten und Interpreten aufzubauen, welche möglichst vollständige und nach wissenschaftlichen Kriterien aufbereitete Informationen in allgemein nützlicher Form der Öffentlichkeit zur Verfügung stellt. Das System soll aber so offen sein, dass die Vision eines grossen Netzwerkes, in dem alle im Bereich der Schweizer Musik tätigen Institutionen gemäss ihren Bedürfnissen aufgehoben sein werden, in absehbarer Zeit verwirklicht werden kann.

Adresse der Schweizer Musicedition:

SME/EMS, Postfach 7851, CH-6000 Luzern 7.

Fon & Fax (+41) 041 210 60 70. www.musicedition.ch

FRITZ MUGGLER

88 TASTEN UND MEHR

«Piano», Das 102. Tonkünstlerfest in Biel, 20.-22. September

Wenn der Schweizerische Tonkünstlerverein (= Association suisse des Musiciens) sein traditionelles Fest dem Thema «Klavier» widmet, so wird eines gewiss nicht zu erwarten sein: der Auftritt des romantischen Tastenlöwen, der sich unter sichtbarer Selbstaufzehrung durch zum Beispiel ein Chopin-Programm hindurchwühlt, auf dass das Publikum zuletzt besinnungslos vor staunender Begeisterung zur anbetenden Gemeinde werde – kurz: das übliche Klaviersolo-Rezital unserer Konzerthäuser eben. Doch falsch geraten! Die aus Lisztschen Teufelstagen in die Gegenwart hinübergerettete Konzertform tauchte in Biel sehr wohl auf. Gleich am ersten Abend sogar, und zwar nicht nur in ihrer Reinkultur, sondern sozusagen potenziert. Der Heidelberger Pianist Moritz Eggert spielte tatsächlich Chopin, dazu eigene Kompositionen, und das Ganze wurde zum umstrittensten Beitrag des diesjährigen Tonkünstlerfestes. War diese exzentrische, dröhnende Interpretation, mit denen er Chopins *Péludes* expressiv förmlich zerquetschte, ernst gemeint? War sein stöhnendes, stampfendes Pianistengehabe echt oder schon Parodie auf die Konzertform? Und sind die Auszüge aus seinem Zyklus *Hämmerklavier* – bei aller brachialen

Rhythmik und theatralischen Effekthascherei sehr gekonnt komponiert – mehr als demonstrative Schaumschlägerei? Die musikalische Befragung dessen, was pianistisches Komponieren heute sein kann, war mit dieser orgiastischen Klavierumarmung jedenfalls lanciert – und wurde gleich noch erweitert, indem das Instrument in anderen Beiträgen des ersten Festtags schlicht umgangen wurde und seine expressiven Qualitäten auf anderen Tasten gesucht wurden. Zuvor schon hatte Daniel Glaus an seiner Experimentalorgel in der Stadtkirche Biel (vgl. *Dissonanz* #72) und einem neu konzipierten Clavichord erneut bewiesen, dass die technische Entwicklung historischer Instrumente durchaus noch nicht abgeschlossen ist. Und in später Nacht übertrug Suguru Ito gestisch wie technisch die ganze Empfindsamkeit des einsamen Klaviervirtuosen auf eine Melodica in einer nachdenklichen Eigenkomposition und einer verblüffenden Transkription von Vittorio Montis *Czardas* – ein so anrührendes wie groteskes Erlebnis! Zusammen mit Thomas Bächli's Kombination von Giuseppe Englerts *Inter Balbulos* (vgl. *Dissonanz* #74) mit einem Georg-Kreisler-Lied über die Vereinsmeierei ergab sich schliesslich ausreichend Stoff, um das Fazit einer Podiumsdiskussion über die Klaviermusik unter Daniel Fueters Leitung zu belegen: Dass bei aller kritischen Skepsis gegenüber dem «Bürgerinstrument» und bei aller Ambivalenz, die in seinen gleichzeitig abstrahierenden und deshalb auch magischen Eigenschaften liegt, die Zukunft des Klaviers in der neuen Musik in alle Richtungen offen stehe, selbst wenn an einem eigentlichen Fortschritt des musikalischen Materials gezweifelt werden kann. In der Tat ist zumindest das Klangmaterial des herkömmlichen Flügels kompositorisch heute wohl erforscht. Ins Innere des Instruments greifen zu müssen beispielsweise, ist für Pianisten neuer Musik längst Alltag geworden. Doch sobald es dabei nicht mehr nur um den Verfremdungseffekt geht, ergeben sich eminente Möglichkeiten, wie etwa Claudia Rüegg mit Thomas Müllers hochspannendem *Gehen. 31 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* gezeigt hat. Das schattig dunkle, nur verhalten auch theatralische, alte Rhythmen gleichsam aus der Ferne abgedämpft nur aufscheinen lassende Stück war eine unter den Darbietungen des zweiten Tags. «Konfrontation» lautete der Konzerttitel dazu, und gemeint war damit die Gegenüberstellung von pianistischen Repertoirepfadern des 20. Jahrhunderts mit Schweizerischen Präferenzen der verschiedenen Pianisten. Eine geschickte Programmstrategie also, die durch den Einbezug der Klassiker zum vornherein Niveau garantierte. So konnten denn John Cages *Sonatas* für präpariertes Klavier in der besänftigenden Wirkung einer Meditation für Regentage den stillen Raum für die Improvisationen von Erika Radermacher und Katharina Weber öffnen, was mit Stockhausens seinerseits eigentlich improvisatorisch anmutendem *Klavierstück IX* durch Claudia Rüegg seine stimmige Fortsetzung fand. Matthias Arters *3 Klavierstücke* mit ihrem vollgriffigen, dramatischen Kontrastgestus waren darauf gleichsam die Vorboten jener Druckwelle, die sich unter Stefan Wirths Händen mit Xenakis' *Evryali* entlud: Beides schlagende Beweise für die nach wie vor unleugbare Faszination des scheinbar unbegrenzten pianistischen Virtuositätspotentials. Und bevor Olivier Messiaens monolithische *Visions de l'Amen* mit dem Klavierduo Adrienne Sóos / Ivo Haag endgültig zur hymnischen Feier des Instruments wurden, liess Dieter Ammann mit *Regard sur les traditions* noch einmal einen so geniesserischen wie eigenständigen Blick auf die Herkunft erklingen, dem durchaus auch Bekanntes bis hin zum Zitat eines «Messian-Modus» begegnen durfte. Schliesslich als Abschluss eines üppigen und dank der durchweg beeindruckenden InterpretInnen auch höchst kurzweiligen Marathons dann die

wahre *Pièce de résistance*: Werner Bärtschi setzte mit Charles Ives' *Concord-Sonate* den Höhepunkt des Tages mit jenem Stück Klaviermusik, das gleichsam sämtliche Aspekte attraktiven pianistischen Komponierens in sich vereint: den Willen zur Vermittlung einer programmatischen Botschaft, indem es den Kreis der Transzendentalisten um Ralph Waldo Emerson portraitiert; den Reiz der komplexen Konstruktivität in seinen satzübergreifenden thematischen Bezügen und der Zersplitterung des Materials in kleinste Partikel; die «demokratische» Weltoffenheit, indem es von Vaudeville-Klängen über Missionshymnen bis zum Beethoven-Zitat seinen Stoff in allen Lebensbereichen findet; und den dramatisch-theatralischen Gestus in einer unerhörten kompositorischen und pianistischen Virtuosität. **MICHAEL EIDENBENZ**

Am Sonntag führte das Programm, wie Matthias Arter (als Mitglied des STV-Interpretenforums einer der Anreger des diesjährigen Festkonzepts) zu Beginn am Morgen meinte, über die Grenzen des Klaviers hinaus, zum Beispiel dort, wo Mittel der Elektronik einbezogen wurden, und dort, wo man das Klavier und seinen Klang weiterentwickelte. Zur ersten Kategorie gehört die Komposition *ata 5* (2000) von Alex Buess, in welcher zum mächtig in Szene gesetzten Klavier noch Tonband und live-elektronische Verarbeitung beigezogen wurden, wobei das Werk sich aber weitgehend im grossen Aufwand erschöpft: Improvisation ist der Haupteindruck. Mit einer Bearbeitung für vierhändiges Klavier wird umgekehrt in Conlon Nancarrow's *Study 7* die Grenzüberschreitung durch die Mechanik des Player Pianos ins normal gespielte Klavier zurückgeholt. Ob es dann sinnvoll ist, das Mechanistische der Originalfassung in Spiel und Anschlag nachzuahmen, wie es die beiden Pianistinnen Anmari Wili und Maki Namekawa mit Erfolg taten, sei dahingestellt.

Auch durch den Pianisten Dominik Blum wurde das Klavier mit elektronischen Mitteln ausgeweitet, so in *Piano Control*, der legendären Komposition Thomas Kesslers von 1974, die nicht nur als historische Pionierleistung, sondern längst auch als unbestreitbarer Klassiker der Moderne gelten darf. Aber mit der Verwendung des Sechzehntelton-Klaviers, das 1924 vom Mexikaner Julián Carrillo erfunden und vor einigen Jahren wiederentdeckt wurde und das seither von der Firma Sauter wieder produziert wird, hat Blum die vererbte Halbtönigkeit des traditionellen Instruments verlassen. Kompositionen von Urs Peter Schneider (*Innere Stimme*, 2001) und aus seinem Umfeld (von Martin Imholz und Marc Kilchenmann) demonstrierten äusserst ohrenfällig die sich hier ergebenden neuen Möglichkeiten der Intervallnüancierungen in der Mikrotonalität. Demgegenüber wirkte die mit Synthesizer und anderen live-elektronischen Apparaturen zusammen mit chromatischen Linien des 1/16-Ton-Klaviers inszenierte *Music 2* von Dominik Blum selber bei aller Virtuosität der Handhabung doch sehr plakativ. Eine vergleichbare Erweiterung in den Sechsteltonbereich, also die Drittelung des Halbtons, schafft Jacques Wildberger in seinem *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer* (1996) auf andere Weise, nämlich durch Dritteltonumstimmung der drei Klavierinstrumente (Klavier, Cembalo und Hammerflügel) und der Streicher (zwei Celli und Kontrabässe); die entstehenden Interferenzwirkungen führen akustisch geradezu in sinfonische Klangbereiche.

Es folgte quasi Konzert um Konzert, mit nur kurzen Zwischenpausen. Das Klavierduo Pierre Sublet und Iris Haefely präsentierte überlegen zwei in der Anordnung unterschiedliche Versionen der Boulezschen *Structures – deuxième livre – chapitre II* sowie die Uraufführung der den Bachschen Inventionen nachempfundenen,

mit algorithmischen Fortschreitungen rasch in atonale Bereiche führenden *Klaviermusik 6* von Alfred Schweizer. Die traditionellen Grenzen der Klavierverwendung wurden wieder überschritten mit *Guero* von Helmut Lachenmann und mit den *7 frammenti per Pieve Caina* (UA der Zweiklavierfassung) von Daniel Ott mit Aktionen in und ausser den Flügeln, so wie es auch der bekannte Schlagzeuger Matthias Würsch für eine ungemein dichte Aufführung der *Etudes Boreales* von John Cage tat.

Das Schlusskonzert, eine gemeinsame Veranstaltung mit der Société Philharmonique de Bienne, war ganz dem türkischen Pianisten Toros Can anvertraut, der, mit guten englischen Kommentaren, aus seinem reichen modernen Repertoire einige Stücke aus George Crumbs *Makrokosmos*, einige der Ligeti-Etüden, aus der 3. Sonate von Pierre Boulez den *Formant 2: Trope* und Bearbeitungen türkischer Tänze in «hinkenden» Rhythmen von Fazil Say in jeder Hinsicht überzeugend vorführte, dazu Skrjabin's *Prélude op.9* für die linke Hand allein sowie Hindemith's *Shimmy* aus der Suite 1922. Damit ging ein weiterer reich befrachteter, vielfältige Aspekte aufzeigender Konzerttag zu Ende.

FRITZ MUGGLER

DER STETS ERNEUERTE AUGENBLICK

Zum 100. Geburtstag von Stefan Wolpe präsentierten die Berliner Festwochen ein breites Werkpanorama

Geheimnisse umgeben Stefan Wolpe. Dabei ist er eigentlich kein unbekannter Komponist. Gelegentlich hört man etwas vom sperrigen Spätwerk, eigenwillige Moderne, die dennoch das lange geltende Avantgarde-Kriterium konsequenter Materialentwicklung und -organisation nicht so recht erfüllt. Man weiss ein wenig von ihm als Mitglied der linken Novembergruppe oder als musikalischer Leiter der «Truppe 31», für die er Dutzende von Märschen und Agitprop-Liedern simpelster Machart schrieb. Daneben standen dadaistische Experimente, gezielte ästhetische Provokationen. Als Lehrer von Morton Feldman geniesst er ein gewisses Renommee. Neugier erweckt auch eine Biographie, die vom Berlin der Zwanziger Jahre nach Palästina und später in alternativ-avantgardistische Zirkel in den USA führte, von einem Exil ins andere, was stets stilistische Reaktionen auf die neuen Gegebenheiten nach sich zog.

Wie sich jedoch die vielen teils widersprüchlichen Züge dieser schillernden Persönlichkeit musikalisch niederschlagen, blieb bisher im Dunkeln. Dieses zu Wolpes 100. Geburtstag mit einer umfangreichen Werkschau aufzuhellen, ist Verdienst der Berliner Festwochen, die dieses Jahr schon ganz die Handschrift des neuen Chefs Joachim Sartorius und seines «Musikverantwortlichen» André Hebbelinck tragen. Ein musikalischer Querdenker, der schon zu Beginn der Zwanziger Jahre die Grenzen zwischen den Genres niederriss, passt gut ins neue Konzept. Tatkräftige Unterstützung leistete die Wolpe-Gesellschaft New York und nicht zuletzt das Konzerthaus Berlin, das seine Räume und sein programmplanerisches Know-how einmal mehr in den Dienst eines spannenden, aber nicht gerade lukrativen Projekts stellte.

Gleich im ersten Konzert wurde klar, wie unendlich viel reichhaltiger die Moderne zwischen den Weltkriegen war, als dies die einschlägige Musikgeschichtsschreibung und das heutige auf «Meisterwerke» zusammengeschrunpfte Repertoire uns weis-

machen wollen. Eine Moderne, die ganz bewusst den Kontakt zum täglichen Leben suchte, es sich zum Material machte und sich damit die populäre Kunst einverleiben konnte, ohne auch nur einen Fingerbreit den Anspruch auf inhaltliches Niveau, komplexe Machart und zeitgemäss entwickelte Mittel preiszugeben. (Für die Unterhaltungskunst galt dies übrigens auch.) Die Kurzopern *Zeus und Elida* und *Schöne Geschichten*, seit 1927/28 nicht mehr aufgeführt, schlugen einen ganz eigenen Ton an. Ihre Mischung aus Revue, Cabaret, Dada und wilder Atonalität übersteigt das Schaffen der Zeit- und zeitweiligen Streitgenossen, etwa Kurt Weills oder Hanns Eislers, an rücksichtsloser Zuspitzung und bürgerschreckhafter Absurdität. Als «gestischer» Komponist zeigt sich allerdings auch Wolpe, wenn er zur jeweiligen Charakterisierung einschlägige Versatzstücke verwendet. So darf sich Göttervater Zeus, auf den Berliner Potsdamer Platz verschlagen und von der Schönheit auf der Elida-Seifenreklame geblendet, in Bach-Zitaten ergehen – die alte bildungsbürgerliche Welt gegen die Gassenhauer der Strasse gesetzt. *Zeus und Elida*, durch die Mischung divergenter Welten und Zeitebenen ein liebenswürdiges, wider den Stachel preussischer Ordnung löckendes Durcheinander, weist aber auch schon auf die typische Wolpe-Problematik hin: Eine solche Komplexität an Klangereignissen, fast als wechselseitige rhythmisch-melodische Aufhebung wirkend, bedarf ganz besonderer Durchleuchtung durch Interpretation. Doch die von Werner Herbers geleitete «Cappella Amsterdam» nebst Solisten buchstabierten sich lediglich durch den Text, vermochten trotz eines bemühten 20er-Jahre-Outfits auch herzlich wenig Atmosphäre und Aussage zu entwickeln – vielleicht ist in einem Musikbetrieb der beschränkten Probenzahl und einmaligen Aufführungen auch nicht mehr zu erwarten. Die Klavierwerke verdeutlichten dies im Vergleich: *Stehende Musik* – dabei handelt es sich um die in einem «Skandalkonzert» der Novembergruppe 1925 uraufgeführte 1. Klaviersonate – inszenierte Steffen Schleiermacher lediglich als aggressiv-anarchisches Gepolter übereinander herfallender Akkorde. Im Rezital von Katharina Wolpe, der Tochter des Komponisten, zeigten sich dagegen immer gleiche gegeneinander verschobene Muster, mit denen zukunftsweisend eine Art «Minimalismus» der sperrigen Art entsteht. Die Gewandtheit und Flexibilität der Pianistin verdeutlichte auch das Klavierstück *Form IV* von 1969 als Gleichzeitigkeit und Ergänzung heftiger Gegensätze, fragmentarischer Gesten, die sich von einem musikalischen Entwicklungsgedanken radikal abgrenzen. *Broken Sequences* ist der Untertitel des Werkes, der programmatisch für Wolpes gesamtes Leben und Schaffen stehen könnte.

Wolpe musste Berlin 1933 verlassen, als Jude, anarchisch-rebeller Kommunist und radikaler Neutöner im NS-Regime gleich dreifach gefährdet. Er ging zunächst nach Wien, nutzte dies für drei Monate Unterricht bei Anton Webern. Die daraus resultierenden *Four Studies on Basic Rows* reflektieren auch die Zwölfton-Ansätze Hauers und Schönbergs sowie die offene Form Busonis. Dessen «neue Ästhetik» und der Bauhausgedanke elementarer, gleichzeitig funktionaler Gestaltungsprinzipien waren für Wolpe stets bestimmend. Folgerichtig deshalb, dass er nach seiner Übersiedlung nach Palästina 1934 allzu Avantgardistisches beiseite liess, sich ganz auf die dort vorgefundene Klangwelt einliess. Wie er in der *Yigdal-Kantata*, der einzigen (bereits in den USA) für einen jüdischen Gottesdienst geschriebenen Komposition, traditionelle arabische Makamen einbezieht, konnte man leider nicht erleben – das schwierige Werk musste wegen Erkrankung des Organisten ausfallen. Dafür sang der RIAS-Kammerchor berückend schöne Chorsätze, aus deren relativer Konventionalität die Vertonung

einer chinesischen Grabinschrift von 1937 – *Von einer Handvoll Reis* – mit variationsreicher tonaler Sprachbehandlung und verfremdender Trommeluntermalung hervorstach.

In Palästina blieb Wolpe Aussenseiter, 1938 ging er, enttäuscht von den Möglichkeiten einer unkonventionellen musikalischen und politischen Entwicklung, in die USA. Als Direktor des alternativen Black Mountain College hatte er in den 50er Jahren seine grosse Zeit – Freundschaften mit Varèse und Cage, den Malern Mark Rothko und Willem de Kooning sprechen für ihr ungeheures Anregungspotential. Hier wurde er Vertreter einer radikal modernistischen Tradition, welche der Idee vom Wechselspiel komplexer Ereignisse als Bausteine eines nicht entwicklungsorientierten Diskontinuums – für «den immer wiederhergestellten und immer weitergehenden Augenblick» – anhängt. Bei den Darmstädter Ferienkursen 1956 – kurz vor der «Cage-Revolution» schien seine Zeit einer pluralistisch organisierten Moderne jedoch vorbei. Die Sinfonie Nr. 1 (1955) und das Meisterwerk für drei Klaviere *Enactments* (1950-53) zeugten in Berlin erneut von den Schwierigkeiten ihrer Aufführung und Rezeption. Splittrige Gestalten überlagern sich in beständigen Wandlungsprozessen in kaum wahrnehmbarer Fülle und Dichte. *Enactments* zumal, zeitweilig in einem Atemzug mit den *Structures* von Boulez genannt, scheint dem «Ausagieren» des Schreibprozesses (vergleichbar dem «action painting») fast mehr Bedeutung zuzumessen als dem klanglichen Ergebnis. Die Pianisten Josef Christof, Benjamin Kobler und Irmela Roelcke vollzogen dies bravourös. James Avery, der die nahezu taktstrichlose Partitur voll fast unausführbarer Tempovorschriften dirigierte, kann sich vorstellen, dass Wolpe damit eher Chaos als Ordnung erreichen wollte. Vielleicht ist solche Musik eher Interaktionsprozess als gebauter Klang, verlangt ganz andere Darbietungsformen. Nach wie vor bleibt Stefan Wolpe radikaler Aussenseiter; die Rätsel um ihn sind keineswegs gelöst.

ISABEL HERZFELD

EXPERIMENTIERFREUDE: STILSICHER – IRRITIEREND

Musik von und mit The Alvin Curran Filharmonia, Cortex, Steamboat Switzerland und Michael Wertmüller am Festival Taktlos Bern, 7. – 14. September

Das Taktlos Bern hat sich in den letzten Jahren als Festival für musikalische Experimente jenseits stilistischer Grenzen einen Namen gemacht. So packte auch Pro Helvetia die Gelegenheit und feierte während dem Festival die mit verschiedenen musikalischen Wassern gewaschenen Empfänger ihrer Kompositionsaufträge. Nach einem vorgezogenen Videoabend am 7. September wurde das Taktlos-Wochenende am 13. und 14. September musikalisch vom Doppelauftritt der Alvin Curran Filharmonia geprägt. Statt eines Orchesters sassen zwar nur fünf Musiker auf der Bühne, doch die Vielfalt der Spielarten und Ausdrucksspektren verliehen der Musik bald orchestrale Dimensionen. Alvin Curran (Keyboards), Fred Frith (Gitarren), Joan Jeanrenaud (Cello), Shelley Hirsch (Stimme) und William Winant (Perkussion) – alle Koryphäen im Grenzbereich zwischen freier Improvisation und Komposition – lieferten ein ebenso lyrisches wie hochmusikalisches Set, brillierten mit fein abgestimmten, komponierten und improvisierten Arrangements. In abgeklärter Frische (oder frischer Abgeklärtheit?) spielten sich die fünf MusikerInnen mit eindrucklicher Leichtigkeit durch das musikalische Feld zwischen Cooljazz und Industrial,

zwischen witzigen Parodien und meditativen Harmoniefolgen, ohne – und darin lag das eigentlich Faszinierende – in Unverbindlichkeiten abzudriften. Der Auftritt besass seine spezifische Logik, in der die Musiker ebenso elaboriert wie spontan den Zusammenfall der Stile handhabten und auf einer neuen Ebene aufhoben.

Nach dem stilsicheren Auftritt der amerikanischen Gäste trieben am Freitag- und Samstagabend zwei Schweizer Formationen den musikalischen Gradmesser in extremere Bereiche. Cortex (Alex Buess, Daniel Buess und DJ x-trak-t) beschallten den Turbinensaal der Dampfzentrale massiv mit elektronischer Musik, die pure physische Kraft mit kontrollierter komplexer Technik verbindet. Der Act, der die Gegensätze am härtesten aufeinander prallen liess, war die exzentrische Uraufführung von Michael Wertmüller. Steamboat Switzerland (Lukas Niggli, Marino Pliakas und Dominik Blum) setzten die insbesondere rhythmisch hochkomplexe Partitur von Wertmüller druckvoll und präzise um. Einige Module entwickelten auf der Basis irrationaler Rhythmen eine unheimliche Sogwirkung, andere blieben in langwierigen Loops und vertrackten Strukturen hängen. Zur wahren Herausforderung der Aufführung mutierte jedoch der Auftritt des spastisch agierenden Hardcore-Performers Eugene Robinson. Offensichtlich als irritierender Gegenpol zur äusserst konstruktiv wirkenden Musik konzipiert, stiefelte der Sänger als vulgärer Bad Boy auf der Bühne herum, agierte aber seltsam weit vom musikalischen Geschehen entfernt (was durch die unklare Klangregie verstärkt wurde). Robinson blieb letztlich als Fleisch gewordenes Fragezeichen über Wertmüllers Musik hängen. Doch Fragezeichen haben immerhin den unangenehmen Vorteil, dass sie zum Überdenken bekannter Position herausfordern. In der Erforschung des Geschehens an den musikalischen Rändern brachte das diesjährige Taktlos Bern jedenfalls so stilvoll wie irritierend andere Taktlosigkeiten auf die Bühne und lieferte damit weiterhin wichtige Impulse für den Fortgang des innovativen musikalischen Diskurses. **ROLAND SCHÖNENBERGER**

STV-Rubrik

Generalversammlung: neuer STV-Präsident

An der Generalversammlung vom 21. September 2002 wurde der Komponist **Ulrich Gasser** zum neuen Präsidenten des Tonkünstlervereins gewählt. Der aus Kreuzlingen stammende Ulrich Gasser wird somit Nachfolger des Musikwissenschaftlers und Direktors der Hochschule für Musik und Theater Bern, Roman Brotbeck, der den Verein sechs Jahre lang präsidierte. In dieser Zeit fand eine starke Verjüngung der Mitglieder statt, die Strukturen wurden modernisiert, das stilistische Spektrum wurde erweitert, die Mitgliederzahl erhöht und zahlreiche neue Aktivitäten und Kooperationen wurden eingeführt. Ulrich Gasser, der diese Arbeit als Vizepräsident im STV-Vorstand wesentlich mitgeprägt hat, will – gemäss eigener Aussage – die Linie von Roman Brotbeck weiterführen und nach vielen strukturellen Veränderungen auch inhaltlichen Fragestellungen den entsprechenden Raum geben und damit Austausch und Kontakt zwischen den komponierenden, interpretierenden und improvisierenden Mitgliedern fördern.

An der Generalversammlung wurden auch zwei neue Mitglieder in den Vorstand gewählt: Es sind dies **Marc-André Rappaz**, Komponist aus Carouge (GE) und **Thomas Meyer**, Musikkritiker aus Zürich. Somit setzt sich der Vorstand neu zusammen aus: Ulrich Gasser, Präsident, Alexa Montani, Marie Schwab, Nadir Vassena, Matthias Arter, Marc-André Rappaz und Thomas Meyer.

Weitere Informationen: www.asm-stv.ch

Tonkünstlerfest in Biel, 20. – 22. September 2002

Zum ersten Mal in der Geschichte der Tonkünstlerfeste, wurde das diesjährige Fest exklusiv dem Klavier gewidmet. Nach einem Vorschlag des Interpretenforums wurden während drei Tagen wichtige Werke des 20. Jahrhunderts Kompositionen von lebenden Schweizer Komponisten gegenübergestellt. Die grosse Vielfalt und immer neue überraschende Aspekte rund ums Klavierspiel sowie die hohe Qualität der Interpreten und deren Enthusiasmus haben das Publikum und die anwesenden STV-Mitglieder begeistert. Die Beteiligung nicht-schweizerischer Künstler sowie Werke, die nicht zum üblichen Tonkünstlerfest-Repertoire gehören, sind ein Beispiel für die immer grössere Öffnung des Vereins.

Fonds für Orchestermaterialien

Der gemeinsame Fonds für die Herstellung von Orchestermaterialien ermöglicht es, in bescheidenem Masse die Herstellung von Materialien für Orchester oder Ensemble mit mindestens zehn Teilnehmenden zu finanzieren. Die Kriterien und Konditionen sind auf der Internet Seite www.asm-stv.ch zu sehen oder können beim STV-Sekretariat verlangt werden.

Wettbewerb: Association of Irish Composers / Mostly Modern Composition Competition.

Kompositions-Wettbewerb für Flöte und Gitarre. Maximale Dauer 6 Minuten. Offen für alle Alter und Nationalitäten. Preis: € 650. Einsendefrist: 20. Dezember 2002.

Informationen: www.asm-stv.ch/deutsch.php?page=wettbewerbe oder Association of Irish Composers, Copyright House, Pembroke Row, Dublin2, Ireland; e-mail: info@composers.ie