

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 83

Rubrik: Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.07.2025

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

DEM FEHLLÄUTEN DER NACHTGLOCKE GEFOLGT

Zur Uraufführung von Georg Friedrich Haas' «Die schöne Wunde» bei den Bregenzer Festspielen am 14. August 2003



Mit uns hatte niemand gerechnet. Viel zu früh traten wir in das Casino-Restaurant am Bodensee. Das zumindest war den verblüfften Gesichtern der Kellnerschaft zu entnehmen, die sich entspannen wollte, während sie ihre Kundschaft noch an der *West Side Story* auf der Seebühne sich laben wähnte; der Wind wehte davon halbfeuchte Klangfetzen herüber, die sich später mit dem Geschmack seifiger Fischspeisen vermischten. Es machte nichts. Wir hatten vorher *Die schöne Wunde* gesehen: Eine zweiteilige Oper von Georg Friedrich Haas, deren Uraufführung sich auf der Werkstattbühne in Bregenz ereignet hatte.

«Mit einer schönen Wunde kam ich auf die Welt; das war meine ganze Ausstattung.» Haas bezieht seinen Titel aus Kafkas Erzählung *Ein Landarzt*, wählt die Wunde als Zentrum seiner Komposition. Nicht, indem er die Geschichte musiktheatralisch nacherzählt; vielmehr lässt er die handtellergrosse Blume in der Seite des Patienten einen ganzen Opernabend lang in für seine Musik typischer Distemperiertheit wunderschön aufblühen.

Kafkas Geschichte kommt aus Haas' Kompositionsarbeit nicht unverseht heraus. Ausgehend von ihr werden feinste Theatertextgespinste gewonnen: Dem Landarzt stellt Haas den Gefangenen aus Edgar Allan Poes *The Pit and the Pendulum* als im Namen der Inquisition gefoltertes Gegen-Ich zur Seite. Bekanntlich muss der Landarzt sein Dienstmädchen Rosa dem fremden Pferdeknecht opfern und bekennt, er sei kein Weltverbesserer; dem «Frost dieses unglückseligen Zeitalters» (Kafka) hält Haas eine utopische Botschaft entgegen, die Rosa Luxemburg im realen Kerker verfasst

hat. Viele andere Beispiele für derartige Lesesprünge und Querlektüren, durch die Haas sich u.a. dem *Hohelied* Salomons, Texten von Ovid (*Metamorphosen*) oder Shakespeare (*Romeo und Julia*) bemächtigt, könnten genannt werden. Haas führt seine Texten in die Enge, indem er Textsignale in Metonymien verknüpft (z.B. die Kerzen bei Shakespeare, bei Poe; Kafkas schwankende Stalllaterne, Poes Pendel) oder überraschende Verknüpfungen anstellt: In der scheinbaren Befreiung des Gefangenen durch Fesseln zerbeissende Ratten werden Poe und Shakespeare zusammen gebracht («Ich spürte ihre kalten Lippen auf den meinen.» – «Noch ist der Tag nicht nah. Es war die Nachtigall und nicht die Lerche.»); als bei Poe vorenthaltenes Urteil figuriert Kafkas Schlusssatz: «Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen.» Im Gegensatz zu manch diffuser Veroperung einer Fülle von Literatur bleibt Haas' Textkörper in stringenter Lese- und Schreibweise erstaunlich kompakt.

Die schöne Wunde hat keinerlei Helden. Beide Protagonisten, Kafkas Landarzt (Johannes Schmid) und Poes Gefangener (Georg Nigl), werden von Beginn an wie Fremdkörper behandelt: Beide können sich erst äussern, nachdem ihr «Ich» – das ist die allererste Silbe beider Partien – im chorischen Kollektiv (Ensemble Nova) sich zerstreut hat. Kafkas «grosse Verlegenheit» äussert sich hier, indem die handelnden Personen schon beim ersten Auftritt vollkommen verwitert sind, im Laufe der Oper nie zu sich selbst kommen werden.

Haas betrachtet *Die schöne Wunde* vor allem als erotisches Organ. Ihm zu Liebe bringt er neben Kafkas Pferdeknecht (Alexander Kaimbacher) und Rosa (Annette Stricker) eine Fülle von «Dus» mit ins sinnliche Spiel: Von Romeo und Julia («Du willst gehen?»), über Philemon und Baucis, bis hin zu Lorenzina und ihrem unbekanntem Geliebten aus Aretinos *Sonetti lussoriosi* («und press die Schenkel / und halte mich fest.»): Im Schlussduett verkörpern Sopranistin Melanie Walz und Countertenor Kai Wessel letzteres Paar in zärtlichster Homophonie.

Wie in jeder vernünftigen Oper dreht sich auch hier alles um Liebe, Tod, Verzweiflung und Sex. Haas aber schreibt eine erotische Oper nicht in platter Hinwendung zu den entsprechenden Stoffen, verlangt auch nicht, dass der Zuhörer sich mit dem persönlichen Schicksal von Bühnenfiguren identifizieren möge; es kommt vielmehr darauf an, wie er seine Texte komponierend zusammen und auseinander liest: Denn sie sind die eigentlichen Protagonisten. Aus der Art ihrer Abstossungen, Durchdringungen entsteht ein verführerisches Musikdrama, das sich in permanenter Wandlung, Spannung der literarischen Stoffe und der musikalischen Materialien artikuliert. Haas drückt dies unmittelbar aus in einer instrumentalen Kleinsttongrammatik, die nicht fixe Tonordnungen installiert, sondern die Klangspektren in stetem Schwanken erhält – wobei so mancher Obertonakkord bereits auf einem untertemperiertem Grundton fusst.

Haas lässt sich Zeit. Viel Zeit. Im ersten Teil entfaltet er eine Vielzahl an vokalen Deklamationsarten in einem teils zeitlupenhaften Lektüretempo. Die Singweisen sind von den Reinheiten der instrumentalen Intervallik durchtränkt, was jede operntypische Affektvortäuschung mittels *vibratissimo* unmöglich macht. Unter Sylvain Cambreling baut das vorzüglich spielende Klangforum Wien harmonische Räume langsam auf, die sich in der guten Akustik der Werkstattbühne feinstens vernehmen lassen. Die Musik speist sich oft aus Poes Geschichte: Das hörende Publikum sucht sich in zwei kurzen Dunkelphasen zu orientieren wie Poes Gefangener im finsternen Kerker; ein riesiges Klangpendel kann in weiter Amplitude ausschlagen, weil Instrumente und Choristen

die Hörer ringsum umgeben; endlose Abwärtsskalen suchen den Grund von Poes unsichtbarer Grube. Dies sind nicht Objekte aus einem literarisch determinierten, unbeweglichen Klangzeichen-Vorrat. Die Literatur wird in der Musik mitunter weitergesponnen: Bei Poe gelingt es dem Gefangenen, das Pendel kurz vor dem letalen Körperkontakt zu stoppen; bei Haas schwingt es weiter, bis es in der Stretta des zweiten Teils in die Musik buchstäblich eindringt und sie in Stücke reisst.

In *Die schöne Wunde* sind auch einige alte, verbrauchte Klangpartikel gefallen, die seltsame Irritationen verursachen. Rosa Luxemburgs Brief wird stets von einer pentatonischen Linie begleitet, Kafkas «irrtümlicher Gesang der Kinder» («Freuet Euch, Ihr Patienten, / Der Arzt ist Euch ins Bett gelegt!») evoziert gewollt holprige Sequenzen im Chor-Unisono. Der Chor, der auch zwischen instrumentaler Harmonik und einzeln gesungenen Stimmen vermittelt, verkörpert oft feindliche Gemeinschaften – Kafkas Familie, Poes Richter respektive Ratten – in unbestimmtem Traumgemurmel oder erbarmungsloser Intensität.

Die Inszenierung von Hermann Feuchter und Wolfgang Göbbel lässt den Spannungen der Komposition ganz freien Lauf und versucht sie nicht auf eine Normal-Oper zurückzustutzen. Die Bühne bietet ein meist eisig ausgeleuchtetes Labyrinth, worin die Handelnden irren. Die Szene profitiert von den Aktionen der multipel besetzten Schauspieler Babett Arens und Walter Raffener, die das Schlussduett mit einem stummen Schrei begleiten. Starke Momente entstehen auch durch den szenischen Einbezug der Choristen, die den Gefangenen bald als Ratten, bald als Richter bedrängen.

Mit «KAZ» («Kunst aus der Zeit»), in dessen Rahmen die Oper von Haas für ganze zwei Aufführungen aufwändig produziert wurde, leisten sich die Bregenzer Festspiele eine schöne Wunde in der Seite des Seebühnenmassenbetriebs. Diese rundum gelungene Produktion hätte verdient, einmal ganz gross herausgebracht zu werden. **MICHAEL KUNKEL**

KLÄNGE FÜR TAGAKTIVE

Der «Klangraum Heiligkreuz» im Entlebuch

Über wieviele Bovis (das ist die Masseinheit der Geobiologie, der früheren Geomantie) dieser Ort der Kraft verfügt, darüber sagt die Kraftplatzkarte des AT-Verlags nichts, aber es dürften einige Zehntausende sein. Ein Ochse oder schöner lateinisch: Bovis soll einst der Legende nach mit einer Kreuzreliquie zwischen den Hörnern von Arras in Frankreich aus los und bis ins Entlebuch gerannt sein, wo er an einer Stelle stehen blieb, um die bald eine Kirche gebaut wurde. Dort steht heute der Altar der Kirche Heiligkreuz auf 1127 M.ü.M.. Im 14. Jahrhundert siedelten hier mystisch gesonnene Zisterzienser aus St. Urban. Nach einem starken Hagelwetter am St. Margarethentag 1588 wurde die Kirche auf ein Gelübde hin neu gebaut und sehr bald zum Wallfahrtsort. Heiligkreuz ist also ein Ort, der der Vorstellungskraft Raum lässt – nicht nur den Pilgern, Wanderern und Skifahrern. Heute entdeckt man dort auch in der Kunst eine Chance. Schon vor drei Jahren wurde hier die Ausstellung «bildSTOCK» gezeigt, und heuer bot sich Platz für den «Klangraum Heiligkreuz», eine gut dreistündige Klangwanderung, die vom Parkplatz im Ort über elf Installationen auf den First dreihundert Meter höher führte.

Zu jener Klangwanderung allerdings, die am 15. August beim Festival Rümlingen durchgeführt wurde (vgl. den Bericht

von Elisabeth Schwind in dieser Nummer), verhielt sich dieser «Klangraum» buchstäblich wie der Tag zur Nacht. Was im Basellandschaftlichen in einer einzigen Nacht an Zauber und Verspieltheit im dunklen Wald zu erleben war, das konnte man kaum imitieren. Und in Heiligkreuz verboten das allein das Tageslicht und die Alltagsgeräusche. Nichts für Nachtschwärmer also. Und doch ergriff man bei der Veranstaltung des «Vereins Kunst und Kultur auf Heiligkreuz» die Chance: Dieser Klangraum ist alltäglicher, unromantischer, weniger nostalgisch, simpler und schliesslich auch besucherfreundlicher, denn man hatte vom 29. Juni bis 19. Oktober genügend Zeit und schönes Wetter, um die Installationen zu erleben. Auch Schulklassen haben das genutzt, und Kindern bot sich einiges, am Sonntag sogar klingende Velos (von Beat Huber konstruiert). An einigen Tagen gab es zusätzlich Klangaktionen und Konzerte. Aber von vorne und im Präsens erzählt:

Wer ankommt und wenig ahnend den Berg hinaufschaut, vernimmt hinter sich aus der Scheune gegenüber der Kirche zuweilen ein seltsames Geräusch, das er zunächst mit irgendwelchen bäuerlichen Gebläsen in Verbindung bringt, das sich jedoch alsbald als ein Kunstwerk von Roman Signer entpuppt: Durch ein Loch in einer Holzkiste, die einen Staubsauger enthält, strömt von Zeit zu Zeit Luft, so dass eine Glasflasche ertönt. Ein ebenso absurdes wie überraschendes Gebilde zum Einsteigen. Und ein Gegenstück zu aller Naturverbundenheit. Der letzte Pfiff aus der Flasche. Eigentlich gehörte diese wunderbare Desillusionierung an den Schluss der Wanderung.

Einen sanfteren «Einstieg» bieten metallenen Fussmessgeräte, die Jacques Demierre an zehn *Points d'écoute*, zehn Hörorten im Boden fixiert hat. Das lässt zwar nicht so aufhorchen wie seine Teppiche, die im Rümlinger Wald die Schritte plötzlich verstummen liessen, aber es lädt doch immer wieder zum Stillstehen und Wahrnehmen ein. Ebenso wie bald *Insect* der Luzernerin Marie-Cécile Reber, die über vier Lautsprecherchen in der Wiese echte und verfremdete Insektenklänge in die Natur zurückschickt. Eine Fliege hockt auf einem der Lautsprecher. Ob sie etwas wahrnimmt? Und wie? Klanginstallationen sind keine Anbiederung an die Natur. Sie setzen etwas dagegen, um ins Hören zu wirken. Und da glaubt man einen Moment zu spüren, dass man sich an einem Kraftort befindet. Klingt nicht alles klarer und lauter als sonst: der Brunnen, die Kuhglocken, das Hundegebell vom Hof, das weit nachhallt? Bin ich schon sensibilisiert? Oder ist das immer so in den Bergen?

Pech freilich, wenn man wie ich an einem windstillen Tag nach Heiligkreuz kommt: Sowohl das skurrile Gehängsel aus Schuhen, Schirmen, Kesseln und anderen Gerätschaften, das Daniel Ott und Hugo Gretler am Skilift montiert haben (*ora et labora* oder: *alp/auf/fahrt*), als auch das *Turn-Cross-Element* von Niklaus Lenherr beim Picknickplatz bleiben stumm. Ebenso wie bei meinem Besuch Roland Heinis Lautsprecher, aus dem eine *Erinnerung* an das Radio Beromünster einstiger Sonntagsausflüge geweckt werden sollte.

Um so lauter wird's beim *Parcours sonore*, den Barbara Jäggi und Jürg Meyer in fünf Stationen eingerichtet haben. Wie auf dem Vita Parcours erhält man hier Anweisungen, nach denen man die aurikulare Fitness trainieren kann: in einer Gigampfi ertönt's wie in einem Regenmacher, man hüpf über Blechobjekte oder streift Klangstäben entlang. Das ist ganz hübsch, hinterlässt einen aber auch ein bisschen enttäuscht: Was soll's? Ähnlich wie die hundert Meter lange *Chügelibahn* von Eric Schumacher. Sie lässt kindliche Gefühle aufsteigen. Wie sehr hatte man sich einst gewünscht, eine solche Bahn ins Unermessliche hinaus zu bauen! Jetzt, wo man

Gelegenheit dazu hat, wirkt es etwas simpel! Man verfolgt aufmerksam horchend dem Lauf der Kugeln hinunter, aber dann? Für Kinder freilich bieten diese beiden Installationen eine echte Attraktion. Ein Stückchen Aktionismus.

Die beiden imaginativsten Installationen freilich sehen zunächst ganz statisch und kulissenhaft aus: der verlassene Tanzboden, den Urban Mäder und Peter Allemann *zum Tanz* mitten in einer Wiese aufbauen liessen, ruft aber sogleich Assoziationen wach, an Sali und Vrenchen und den schwarzen Geiger. Und wer das Hängchen runterrennt und auf das Podest springt, vernimmt sogleich einen Ton wie von einem Handörgeli. Man kann den Boden leicht in Schiefelage bringen und so die Tanzmusik in Gang bringen, im Dreivierteltakt. Sogar ein Vibrato ist möglich. Und wenn eine ganze Kinderschar hinzukommt, wird das Ganze zum Schlagzeug.

Stiller und beschaulicher, aber keineswegs weniger klangmächtig schliesslich ist jener Strandkorb, den Andi Rieser und Margrit Rieben zur *Meersicht* in einer Wiese aufgestellt haben. Darin Platz nehmend, hört man das Rauschen des Meeres. Man kann die Augen schliessen und die Wellen vor sich sehen oder aber diese Brandung «widersinnig» mit dem Grün der Bäume verbinden. Und plötzlich vielleicht schwappt das Meer, das vor Millionen Jahren diese voralpine Landschaft besetzte, wieder hoch, hinweg über diesen Ort, so dass nur noch einige Dächer und der Kirchenspitze zu sehen sind. **THOMAS MEYER**

ES SCHEINT DER MOND, ES SEUFZT DER WALD

Festival Rümelingen: Klangwanderung «witterung.stromaufwärts», August 2003

Keine Ahnung, wo uns dieser Bus hinbringen wird. Schwierig genug schon war es, Rümelingen zu finden in jenem Flecken des Kantons Basel Landschaft, wo die Dörfer Namen tragen wie Känerkinden, Häfelfingen oder Diepflingen. Irgendwo dazwischen liegt auch Rümelingen. Eingeweihten ist der Ort durchaus ein Begriff, denn seit 13 Jahren gibt es hier Sommer für Sommer ein kleines Festival für Neue Musik. In der Provinz gedeiht die Avantgarde noch ungestört. Zumindest hier in Rümelingen kann man diese These belegt finden. Und noch tiefer in die Provinz geht es in diesem Jahr. «Chrindel» heisst das Tal, das wir in dieser Nacht stromaufwärts durchwandern werden. Doch das wissen wir da noch nicht, auch nicht, dass das Chrindel bald unter Naturschutz gestellt werden soll. Irgendwann öffnet der Bus seine Türen und entlässt uns aus der Obhut einer Security-Dame in die Dunkelheit. Deren Instruktionen im Ohr – nur ja immer links der blau glühenden Lichtpunkte entlang laufen, nicht vom Weg abkommen, Stege und Brücken werden beidseitig von Glühwürmchen gesäumt – wandern wir mutig auf den Wald zu, Vollmond und Mars immer fest im Blick, und nehmen Witterung auf.

Es ist still im Wald, die Ohren spitzen sich. Dabei sind wir keineswegs alleine hier. Der Andrang vor der Halle in Rümelingen war gross, selbst die Veranstalter zeigten sich überrascht und der Busfahrer ist bis um drei Uhr in der Frühe damit beschäftigt, die Klanghungrigen zum Ausgangspunkt der Wanderung zu bringen. Doch in den Wald wird man einzeln oder paarweise entlassen, im Abstand von etwa einer Minute, die Dunkelheit senkt sich gnädig auf die Nachtwandler und suggeriert Intimität. «Psst» flüstert es aus einem Busch. Wir bleiben stehen. Lauschen. Nichts rührt sich. Oder doch? Huscht nicht etwas über den Weg? Da ein Klopfen,

zuerst von rechts, dann von weiter hinten und plötzlich scheint der Wald überzogen von unsichtbar werkenden Händen. Ungefähr so muss Shakespeares Sommernacht geklungen haben. Es summt und rauscht, Klänge irrlichtern durch den Wald, bilden Ketten über grosse Distanzen oder hüpfen nahe am Ohr vorbei. Man sieht sie nicht, aber man spürt sie förmlich, die Wassergeister und Waldteufel, die Gnome und Elfen. Profane Menschen sprechen von Klanginstallationen. Ein scheussliches Wort für diese pantheistisch inspirierten Landschaftsseufzer.

Etwa vierzehn Klangkünstler und viele, viele Musiker waren an dem Hörgang *witterung.stromaufwärts* beteiligt. Ihren Ausgang nahm die Klangwanderung mit Josh Martins *Klangschleuse* noch beim Warten auf den Bus in der Halle Rümelingen. Dort wurden sinnfälligerweise in den Duschen und Umkleieräumen der Halle die Ohren mittels rauschender Klänge «durchgepuset» und von dem vielen Gehörten des Tages befreit. Nach solcherart zeremonieller Reinigung konnte es losgehen Richtung Wald, durch den die *Blue Companions* am Wegesrand, die 3000 Glühwürmchen von Ulrich Kerkmann, die Wanderer sicher führten, ohne die Geheimnisse des nächtlichen Klangwegs zu enthüllen. In den Wald hatten die Musiker etliche Materialien geschafft, angefangen bei landläufigen Instrumenten wie Kontrabass und Tuba (Daniel Ott: *stromabwärts. rauschen/fall*) über Schlagwerk und Gläser (Fritz Hauser: *Irrlicht*; Sylwia Zytynska: *Vogelfrei*; Christian Dierstein: *Waldteufel*) bis hin zu 153 Flaschen, die mit winzigen Lichtern garniert, an Ästen hingen und aus denen es leise, aber stetig auf Bleche tropfte (Helmut Lemke: *hastige Laute keinesfalls mittels Hast*). Gelegentlich wurden Stimmen miteinbezogen (ausser von Sylwia Zytynska auch von Carola Bauckholt: *Stimme Nachts*). Und Urban Mäder (*Klangschweife*) liess flüchtige akustische Phänomene an unterschiedlichsten Stellen des Klangwegs wie Sternschnuppen auf- und abtauchen.

Weil sich Wald und Wiese über eine Strecke von vier Kilometern nur schwer verkabeln lassen, «klassische», strombetriebene Klanginstallationen also nur an gewissen Punkten möglich waren, konzentrierten sich die Klangkünstler oftmals auf vorhandene Materialien und Klänge – Jacques Demierre (*Sans Titre*) gar in einer Art Negativ-Klanginstallation, einem ausgelegtem Kunstrasen, der den Schritt dämpfte und gerade durch diese «Subtraktion» auf die Geräusche des Gehens aufmerksam machte. Oder die Musiker knüpften mit ihrem Instrumentarium an die Klänge des Waldes an. Mit grossem Gewinn. «War das jetzt echt?» war wohl eine der meist gestellten Fragen in dieser Nacht. Denn oftmals gluckerte der Bach nur etwas mehr, rüttelte der Wind nur wenig stärker an den Bäumen, als es in einer normalen mondbeschienenen Nacht der Fall wäre. Die Grenzen zwischen Kunst und Natur verschwammen. Und mit dieser Verunsicherung, durch die Dunkelheit verstärkt, spielten etliche Installationen. Ob die Waldgeräusche, die in Christina Kubischs Installation *Waldesruh* über Kopfhörer zu vernehmen waren, vorproduziert oder dem Wald mit live-elektronischen Mitteln entnommen wurden, war nicht auf Anhieb zu klären. Umgekehrt bekamen plötzlich auch natürliche Phänomene Kunstcharakter, wie der gigantische Wasserfall, über den man munkeln hörte, sein Wasser sei per Gartenschlauch eingespeist. «Machen wir das Chrindel zum Garten oder macht das Chrindel uns zur Natur?», fragte sich denn auch Manos Tsangaris, der an seiner *Natur: Doku-Bude Kiosk 1* akustische Reliquien und plastische Souvenirs feilbot.

Und wie um solche Verunsicherung weiter zu treiben, öffnete sich nach einem steilen Aufgang der Blick auf die surreale Szene einer mondbeschienenen Lichtung: Eine Wiese übersät mit Betten

(Miguel Rothschild: *Einundfünfzig Nächte*). Hier und da sah man jemanden darauf ruhen – Musiker vielleicht, die sich eine kurze Auszeit gönnten. Oder gehörten die Schläfer gar mit zur Kunst? Selbst schon schlafestricken erreichten wir schliesslich das Ziel der Wanderung, einen Bauernhof, wo Gelegenheit zum Frühstück war und Ruedi Häusermann, Martin Hägler, Philip Läng, Martin Schütz und Giuseppe Reichmuth die Besucher mit einem «überlangen Konzert zum Sonnenaufgang» in die Wirklichkeit zurückschleusten. Dann ein letztes Wegstück zum Bus, der uns wieder nach Rümlingen brachte. In der Ferne bellte ein Hund, von einer Wiese tönten Kuhglocken. Diesmal echte. Vermutlich jedenfalls. ELISABETH SCHWIND

LE MAILLON FAIBLE¹

Der Schluckauf des kulturellen Sonderfalls Frankreich

Die Kulturpolitik Frankreichs hatte während der letzten rund zwanzig Jahre massgeblich dazu beigetragen, dass neue, auf zeitgenössische Musik spezialisierte Ensembles entstanden sind, dass Forschungsstudios ausgerüstet werden konnten und dass neue Festivals gegründet wurden. Sie war die Quelle eines goldenen Zeitalters für zeitgenössisches Musikschaffen. Diese interventionistische Politik hat ein brutales Ende gefunden mit der Finanzkrise bei der Kulturarbeit, hervorgerufen von der Leitung der Gewerkschaft Unedic (Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce). Mit einjähriger Verzögerung wiederholt sich damit die Krise, die der Zusammenbruch der französisch-amerikanischen Vivendi Universal-Gruppe ausgelöst hatte, eine der Hauptstützen der europäischen Film- und Tonträgerindustrie. Der Sonderfall der europäischen Kultur ist heute von der Offensive der grossen amerikanischen Unterhaltungskonzerne ausgehebelt worden. Europa scheint damit zu einer defensiven Politik verdammt. Diese neue Situation erlaubt es, die Landschaft der zeitgenössischen Musik im Moment einer Identitätskrise zu beleuchten.

Die dreizehnte Ausgabe des Festival Présences von Radio France,² (31. Januar – 15. Februar 2003) wurde von einem grossen Teil der Kritik und von rund sechzig Komponisten³ sehr schlecht aufgenommen, Anfang Juni 2003 adressierten sie eine Petition an Radio France sowie an das Kultur- und Kommunikationsministerium. Der musikalischen Leitung von Radio France wurde darin vorgeworfen, sie privilegiere in ihrer Programmierung «rückwärtsgewandte Ästhetiken» und der Sender France Musiques räume dem «gehobenen musikalischen Schaffen» keinen genügend grossen Platz ein, der vergleichbar wäre mit demjenigen von bildender Kunst und Literatur bei France Culture. Zur problematischen Situation trug bei, dass im September 2002 das der zeitgenössischen Musik gewidmete Wochenmagazin *Mesure, démesure* auf France Culture gestrichen wurde, ein Zeichen für zunehmende Marginalisierung. Zur gleichen Zeit entstand am Pariser Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique) eine Debatte zwischen den dem Institut nahestehenden Komponisten und seinem neuen Direktor, Bernard Stiegler,⁴ um die Ziele des Festivals Agora.

Hauptanlass für die Kritik der Komponisten sind die Auswirkungen, die das Monopol von France Musique auf das zeitgenössische Schaffen sowie auf die Ausstrahlungsrechte hat, die ihnen von den Urhebergesellschaften vergütet werden. Die Aufträge von heute sind die Ausstrahlungen von morgen über die Rundfunkketten und

über den internationalen Austausch zwischen den verschiedenen Rundfunkanstalten. Ausserdem scheint die Petition einer gewissen Unzufriedenheit über den Umfang der Mitschnitte von Konzerten mit zeitgenössischer Musik Ausdruck zu geben, die nicht von France Musiques selber produziert werden. Ein Ensemble zeitgenössischer Musik ist darauf angewiesen, dass das Radio seine Konzerte kauft und sie ausstrahlt, um deren Budgets zu entlasten. Gewiss hat France Musiques mit einer Reichweite von 1.8 % (Juli 2003) nicht eine vergleichbare Hörerschaft wie die Generalistenradios (France Inter, RTL, RMC...) oder die Musiksender (NRJ, SKYROCK...); doch die Zahl der täglichen Hörer (850'060) mit einer durchschnittlichen Einschaltzeit von beinahe einer Stunde ist unvergleichbar mit dem Publikum, das in den Konzerten erreicht werden kann.

Nach der Darstellung der Gründe für die Malaise scheint es mir notwendig, das Gravitationszentrum zu den Unterzeichnenden, den Komponisten, zu verschieben. Wir verwenden dazu das dreipolige Modell, das von einem der Unterzeichnenden, dem Musikologen Makis Solomos, in der Sommerausgabe von «Monde de la Musique» aufgestellt worden ist.

1. Die Konventionellen⁵ wünschen sich, dass das Konzert in seiner traditionellen, vom 19. Jahrhundert geerbten Form erhalten bleibt: Sein erster Teil besteht aus einer Ouvertüre und einem konzertanten Werk, der zweite aus einer Sinfonie. Der Vertrag, der den Komponisten von Musique nouvelle en Liberté angeboten wird, fordert, dass sich das zeitgenössische Schaffen in diesen Rahmen einfüge. Man kennt das Problem von der heutigen Architektur: Es gilt, sich an eine von der Geschichte vorgegebene Umgebung anzupassen. Diese Gruppe wird repräsentiert von Komponisten, die mit dem Orchestre National de Montpellier und der Association Musique Nouvelle en Liberté in Verbindung stehen. Es begehen dort Namen wie Guillaume Connesson (*1970), Jean-Philippe Bec (*1968), Jean-Louis Agobet (*1968), Thierry Escaich (*1965), Richard Dubugnon (*1968), Éric Tanguy (*1968)...

2. Die Spektralistin (Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Levinas und Hugues Dufourt), Gegner der stochastischen Tendenzen in der seriellen Musik, fordern eine Musik, die auf den internen Charakteristiken des Klangs beruht. Die musikalischen Kategorien, die vom seriellen Denken isoliert worden sind – Tonhöhe, Anschlag, Dynamik, Klangfarbe – sollen dem Klang untergeordnet werden. Zur zweiten Generation der Spektralistin gehören Komponisten wie Marc-André Dalbavie (*1961), Jean-Luc Hervé (*1960), Philippe Hurel (*1955), Philippe Leroux (*1959), François Paris (*1961)...

3. Die Heterodoxen umfassen – immer gemäss Solomos – Komponisten, die sich durch eine Öffnung gegenüber anderen musikalischen Traditionen auszeichnen, so gegenüber dem Jazz, der aussereuropäischen Musik, dem Rock, der populären elektronischen Musik, oder die Verbindungen suchen zu Multimedia, Installation, Tanz oder Theater. Dieser aussermusikalische Zugang wurde in Frankreich in den siebziger Jahren von Georges Aperghis mit dem ATM (Atelier Théâtre et Musique de Bagnolet) begründet. Er umfasst heute Personen wie Xu Shuya (*1961), François Narboni (*1963), Octavio Lopez (*1962), Martin Matalon (*1958), Yan Maresz (*1963), Claire Renard, Cécile Le Prado, Alexandros Markeas (*1965), Brice Pauset (*1965), Franck Krawczyk (*1968), Benjamin del la Fuente (*1969), Frédéric Verrière, François Sahran (*1972), Samuel Sighicelli (*1972), das Ensemble Sphota...

Betrachtet man die Geburtsdaten der Komponisten, so stellt man fest, dass die neue Generation zur Mehrheit zu den Konventionellen und den Heterodoxen gehört, während die mittlere

Gruppe der SpektralistInnen ihre Anziehungskraft eingebüsst zu haben scheinen. Die SpektralistInnen und die Post-SerialistInnen verlieren ganz offensichtlich an Terrain. Was die junge Generation betrifft, so besinnt sie sich entweder zurück auf die Konvention der sinfonischen Institutionen, oder sie sucht neue Beziehungen zu den anderen Künsten. Auf die Gefahr hin, mit dem Vergleich lächerlich zu wirken, soll diese Darstellung mit drei Konzepten aus der modernen Philosophie zusammengefasst werden: Die Konventionellen entsprechen dann dem Schematismus Kants, die SpektralistInnen der Reduktion Husserls, die Heterodoxen dem Rhizom Deleuzes. Die erste Periode begann mit der Geburt des modernen Orchesters im Mannheim um 1750 und vollendete sich in den 1970er Jahren nach einer Krise, die durch die Werke John Cages oder Iannis Xenakis' illustriert werden kann. Die zweite Periode begann 1971 in Rom und fand ihr Ende mit dem unerwarteten Tod Gérard Griseys (1946–98).

Die Durchsicht der Programme von zwei Frühlingfestivals – der sechzehnten Ausgabe von Festival les Musiques Marseille (7.–18. Mai) und der sechsten Ausgabe des Festivals Agora am Pariser IRCAM (10.–24. Juni) stützt die Hypothese, dass für das zeitgenössische Musikschaffen durchaus die Stunde der Heterodoxen geschlagen hat. Theater, Tanz, Zirkus, Kino, Installation, Konzert, Lesung, Oper, Poesie... werden evoziert. Das zeitgenössische Schaffen verlässt langsam den Konzertsaal und erkundet andere Ausdrucksbereiche. «Bewegung als Einladung an die Musik» bei Raphaël de Vivo in Marseille, «Ohren spitzen» und «den Körper schwingen lassen» bei Éric de Vischer in Paris deuten hin auf eine neue Klangkinese. Die Vielfalt der Orte ist für den Hörer, der auf die Suche nach neuen Erfahrungen geht, zur unabdingbaren Voraussetzung geworden. Der auf beiden Festivals vertretene Georges Aperghis symbolisiert diese neue Weise, Musik abseits der Orchesterkultur und der damit in Verbindung stehenden soziologischen Einbettung zu denken.

Die Hamletmaschine-oratorio, *Machinations* und *Paysage sous surveillance* präsentieren neuartige Möglichkeiten, die verschiedenen Künste miteinander in Beziehung zu setzen. Während *Die Hamletmaschine-oratorio* (Ensemble Icus, Cyprös CYP507) eine Hommage an den kürzlich verstorbenen Schriftsteller Heiner Müller darstellt, kommt in *Machinations* und in *Paysage sous surveillance* das Theater zu seinem Recht. *Machinations* (Agora 2002) lud zu einem spielerischen Parcours durch die Automaten von Heron von Alexandrien über die mechanische Ente Vaucansons bis zu den virtuellen Maschinen Turings. Die Musik erkundet solche Verwandtschaften, geht vom «Signifikanten zum Signifikat». Dieser «epiphanische» Zugang zum Sinn als «erscheinendem» zeigt eine ausser Rand und Band geratene Sprache (das Gespräch zwischen dem Librettisten, dem Philosophen François Regnault, und dem Komponisten ist auf einer bei Accord erschienenen CD enthalten). Mit *Paysage sous surveillance* verwandelt sich das Spielerische zum Drama, die Dichte von Heiner Müllers Text verbietet jegliche Auslegung und jeglichen Kommentar, nur zusätzliche Verdichtung und Störung erlauben es, das Unerträgliche auszusprechen: dem dunklen Sinn der Worte eine Stimme zu geben.

Die Krise, die sich aufgrund der neuen, von der Unediktierten Arbeitsregelungen für die Teilzeitangestellten Ende Juni (26. Juni, modifiziert am 8. Juli) zuspitzte, hat die KomponistInnen offenbar erstarren lassen. Die einzige Stimme war diejenige des Komponisten Jean-Baptiste Barrière⁶ in der Tageszeitung *Libération* – doch sie hinterliess gemischte Gefühle: Der Autor schlägt vor, es solle ein Gesetz ausgearbeitet werden, «das dem Künstler erlaubt, sich kontinuierlich zu entwickeln, auch wenn er – in aller

Transparenz und ohne falschen Schein – nicht schafft, sondern sich und die anderen bildet oder über seine Praxis reflektiert oder sich um seine Karriere kümmert und dazu beiträgt, dass seine Arbeit bekannt wird. Denn keine dieser Aktivitäten hat mit Arbeitslosigkeit zu tun, sie ist vielmehr integraler Bestandteil der Arbeit eines Künstlers.» Die jüngste Publikation des Soziologen Pierre-Michel Menger⁷ äusserte die Hypothese, dass die künstlerische Aktivität «einige der wichtigsten Veränderungen der Arbeit und der modernen Anstellungssysteme aufdeckt: ein hohes Engagement, Autonomie durch Arbeit, akzeptierte, gar geforderte Flexibilität, ein gefährliches Gegeneinander von materieller Vergütung und oft nicht-monetärer Gratifikation, strategische Ausbeutung ungleicher Talente...» (S. 9) Und dann kommt er zur Pointe: «Selbständigkeit, *free-lancing* und die verschiedenen, untypischen Formen von Arbeit (Teilzeitanstellung, Parallelbeschäftigungen) bilden die dominanten Organisationsformen bei der Arbeit im Bereich der Künste.» (S. 68) Zwei soziale Modelle stehen sich gegenüber: Das erste, «kontinuierliche», basiert auf der Logik des Gesetzes, das andere, «diskontinuierliche», folgt den unterschiedlichen Verdienstmöglichkeiten, die die unterschiedlichen Aktivitäten bieten. Findet sich hier nicht der Gegensatz zwischen unseren beiden Komponisten-Kategorien wieder: zwischen den Konventionellen und den Heterodoxen? Und berührt nicht auch die Debatte zwischen den Vertretern eines Anrechts auf kulturelle Andersheit («exception culturelle») und denjenigen einer kulturellen Vielfalt («diversité culturelle») diesen Gegensatz? Zwischen dem 17. Dezember 2001⁹ und dem 26. Juni 2003 hat sich die französische Kulturpolitik radikal verändert. Eine Gewissheit allerdings gibt es: «Die Zukunft Frankreichs liegt nicht im Gigantismus und auch nicht in der Standardisierung» – und dies mit gutem Grund!

OMER CORLAIX

(aus dem Französischen von Patrick Müller)

1. Spielsendung auf TF1 (früherer Fernsehsender, Leuchtturm des Service publique unter der Regierung Jacques Chiracs, 1986–88, an den Industriellen Francis Bouygues verkauft), worin sechs Kandidaten («einer gegen alle, alle gegen einen») zu einem Fragespiel antreten. Das Spiel wird von der verrückten Schlagfertigkeit Laurence Boccolini angeführt: «Begeben Sie sich zu den anonymen Verlierern, um sich von Ihrer schmachvollen Niederlage zu erholen.»
2. Die zweite Ausgabe wurde von René Bosc programmiert. Zu hören war eine Integrale der zehn Sinfonien Hans Werners Henzes. Man erinnert sich an die *Symphonie du jaguar* von Thierry Pécou, eine riesenhafte Freske varèse-artiger orchesterlicher Farben, die dem Messiaen der *Turangallita*-Sinfonie nicht wenig gefallen hätte.
3. Die Petition wurde initiiert von Philippe Hurel, Philippe Leroux, Philippe Manoury, Bruno Mantovani, Yan Maresz, Martin Matalon, Marc Monnet und Marco Stroppa und kann auf www.resmusica.com eingesehen werden.
4. Der kürzlich ernannte Direktor des IRCAM hat beschlossen, den Stier der Kommunikation bei den Hörnern zu packen. In einem Vortrag (23. April im Centre Georges-Pompidou) eröffnete Stiegler, er habe die Berufung zum Philosophen über das Gefängnis erfahren; die Tageszeitung *Libération* vom 28. Juli 2003 doppelte auf der vierten Umschlagseite mit einem Remake von «Greg le Millionnaire» nach: Bernard Stiegler im Vom-Ex-Zuhälter-zum-Gutmenschen-T-Shirt (Armani). «Greg le Millionnaire» – der Held der Reality-Soap auf TF1, worin zwanzig junge Frauen sich über seine Vorzüge streiten (Geld oder Liebe) – outete sich gegenüber den letzten zwei Kandidatinnen und gegenüber TF1 als früherer Gefängnisinsasse.
5. Der Begriff «ultrakonservativ», den Makis Solomos zur Kennzeichnung «rückwärtsgewandter Ästhetiken» verwendet, scheint mir unglückliche militärische Konnotationen zu haben. Desgleichen ist das Porträt Marcel Landowski infam: «Marcel Landowski (1915–70), der unter der Vichy-Regierung bekannt geworden ist und zu einer typisch französischen reaktionären Gruppe gehört...» Und dasjenige von René Koering ist ungerecht: «René Koering, der seinen Einsatz für die Restauration nicht verbirgt...»
6. Jean-Baptiste Barrière, «Donner un statut social à l'artiste», *Libération*, 31 juillet 2003.
7. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Paris 2002, Reihe «La République des idées».
8. Die Debatte um die «exception culturelle» bezieht sich heute zumal auf die Modalitäten beim Stimmrecht von Staaten bezüglich kultureller Güter: Einstimmigkeit (gefordert von der französischen Regierung) oder einfache Mehrheit (vertreten durch Personen wie Pascal Lamy, euroäischer Beauftragter für Handel und Wirtschaft, oder Jérôme Clément, Präsident von Arte).
9. Am 17. Dezember 2001 betonte Jean-Marie Messier, damals CEO von Vivendi Universal, in einer Pressekonferenz in New York: «Wir leben in einer Epoche kultureller Vielfalt (diversité culturelle).» Dies war das Signal einer grossen Krise der französischen Kulturindustrie, die am 30. Juni 2002 zu Messiers Demission führte.

GELEBTE UTOPIEN

Begegnungen mit dem «composer-in-residence» Heiner Goebbels und seiner Musik auf dem Lucerne Festival 2003

Hier ist er, der Strassenkämpfer der Neuen Musik. Der, aus musikalischem Elternhaus kommend, rockte und rollte. Der in der Frankfurter Spontibewegung gross wurde und mit dem «Sogenannten Linksradikalen Blasorchester» zu politischen Kundgebungen und Demonstrationen ausrückte. Der erst Soziologie studierte und später Schulmusik, sich an Theatern tummelte, sich mit Protagonisten aus der Linksintellektuellenszene verbrüdete.

Das ist der Komponist Heiner Goebbels, und er benimmt sich ganz ordentlich. Wie die Ex-Rabauken Joschka Fischer oder Daniel Cohn-Bendit ist er ziemlich weit oben angekommen, wenn auch nicht in der Politik: Aber immerhin residiert Goebbels als Hauptkomponist beim «Lucerne Festival», dem bedeutendsten Konzertfestival der Welt. Als solcher sieht er sich allerdings nicht als Repräsentant einer Elite-Kultur: «Ich freue mich, wenn ein gemischtes, unbelastetes Publikum im Rahmen des Festivals in Kontakt kommt mit meiner Musik.»¹ Das klingt richtig nett. Aber steht nicht im Programmbuch, Goebbels sei «Anti-Komponist»? «Ich bin schmerzgeprüft und muss mir diese Begriffe Gott sei dank nicht ausdenken, darum kann ich ganz gut damit leben.»

Heiner Goebbels komponiert also nicht wirklich anti. Sondern ganz nah am Musiker. Das heisst nicht, dass er einfach einem Interpreten, dessen Fertigkeit er genau kennt, irgendwelche Musik in die Finger schreibt. Im Fall seines Musiktheaters für 18 Spieler *Schwarz auf Weiss* (1995-96) begann er mit den Mitgliedern des Ensemble Modern mit Bühnenbild, Licht und voller Technik unter Aufführungsbedingungen zu proben, bevor auch nur eine einzige Note aufgezeichnet worden wäre. Er tat dies, um zu erforschen, wodurch sich die bekanntermassen ausgezeichneten Musiker denn sonst noch so auszeichnen, wie sie mit Texten umgehen, welche Instrumente sie eher halbvirtuos beherrschen, welche szenische Kompetenz sie besitzen. Die Komposition, die dabei entstand, ist eine grosse theatralische Liebeserklärung an das Ensemble Modern, die auch über seine nicht offiziellen Ressourcen ausführlich informiert, wenn es als infernalisches Blechblasorchester auftritt oder kollektiv Geigenunterricht nimmt.

Goebbels betont immer wieder, dass ein solches Projekt nur mit einem selbstverwalteten Ensemble wie dem Ensemble Modern möglich sei. Es passe zu seinem Anspruch der umfassenden Enthierarchisierung musikalischer und theatralischer Parameter. In der Tat beherrscht ein antiautoritärer Geist diese Komposition. Auf extrem kontrollierte und professionelle Weise dürfen die Spieler tun und lassen, was sie wollen: Pingpong spielen und Bälle auf ein Donnerblech oder eine grosse Trommel schmeissen; Posaunen-dämpfer am Boden kullern lassen; sich einzeln bewegen oder in Gruppen; wenn die Zuhörer in den Luzerner Saal des KKL kommen, vernehmen sie Vorlesen, Schreiblaute; sehen, wie die Musiker in dezenter Kostümierung nach und nach auf der Bühne erscheinen und sich auf Bänke setzen – man soll erleben, wie Kunst im Begriff ist zu werden. Ein Hauch von Waldorf weht durch Luzern.

Goebbels wünscht sich, dass der Zuhörer den Abend selbst zusammensetzen möge. Natürlich nicht postmodern-zufällig, sondern eher eislerisch-dialektisch: «Mich interessiert die Freiheit des Zuschauers gerade für eine genauere Fokussierung.»² Ihm genügt nicht, wenn etwa die Musikkritik dabei verweilt, die diversen Materialien zu beschreiben, aus denen seine Kompositionen besteht. Was sie zusammenhält, soll man begreifen. In *Schwarz auf Weiss* hält sich die Diversität des Materials durchaus in Grenzen.

Wesentliche Stränge können von Beginn bis Ende des Abends bequem verfolgt werden: Textrezitation, Schreibgeräusche, wahnwitzig vertrackte Unisoni und angejazzte Soloäusserungen wechseln sich in sublimierter Solo-Chorus-Manier ab, sind verbunden durch repetitiven Klang-Kitt aus dem Sampler. 24 einzelne Nummern fügen sich zu einer grossen Soundtrack-Suite über Texte von Poe (*Schatten*), T.S. Eliot, Blanchot. Hübsche kleine Überraschungen erscheinen, wie das Duo für Teekessel und Piccolo, die Nummer mit dem Stimmschlüssel und dem Koto. Was aber soll hier hörend zusammengesetzt werden? Die Materialien erzeugen untereinander kaum Reibung, das Ganze geht butterweich ins Ohr.

Das alles macht grossen Spass, dem Publikum wie den Spielern. Darf es nur Spass machen? Goebbels enthält sich zwar jeglicher Absichtserklärung. Aber er sagt auch Sätze wie: «Das Unisono ist die Vergesellschaftung einer musikalischen Figur.»³ Ist das Ensemble für ihn eine Art kleine Sozialküche, worin ausprobiert wird, was im Grossen nicht geht? «Zunächst einmal ist es der Versuch, ideale Arbeitsbedingungen zu schaffen. Das ist eine alte Sponti-Weisheit: Schaffe Dir hier und jetzt die besten Bedingungen und verschiebe es nicht auf den jüngsten Tag. In dieser Beziehung bin ich komischerweise kein Kämpfer: Ich kann nicht gegen Bedingungen etwas kreatives entwickeln.» Ist das Spiel auf eine soziale Realität bezogen? «Sie dürfen das in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang übersetzen. Die Mitglieder des Ensemble Modern agieren selbstverwaltet – niemand wächst so über sich hinaus, wenn er dazu gezwungen wird. Das können Sie gerne als politische Metapher nehmen.»

Heiner Goebbels formuliert heute keinerlei konkrete Botschaft, er rückt nicht mehr aus. Nach eigener Aussage habe er keine Visionen und belästige niemanden damit. «Ich reagiere eher. Zum Beispiel auf einen Anlass, auf einen Auftrag auf einen Klang, auf ein Material, einen Text.»⁴ In *Schwarz auf Weiss* hat Goebbels auf den Tod seines Freundes Heiner Müllers reagiert, der wie in Poes Erzählung als sprechender Schatten erscheint. In *Herakles 2* (1992) dient Müllers gleichnamiger Text als Matrix für eine konzertante Komposition. *Industry and Idleness* (1996/2002) ist Musik über Hogarth und Lichtenberg, *La Jalousie* (1991) kreist um die semantische Ambivalenz des Titels von Alain Robbe-Grillet's Roman.

Goebbels' Musik wird leider nicht interessanter, wenn die Szene wegfällt. Die Soundtrack-Qualität seines Komponierens wirkt wenig selbstbefruchtend. Er beherrscht eine gewisse Fertigkeit im Kombinieren von Materialien, die in Hörstücken wie *Verkommenes Ufer* (1984) oder *Die Befreiung des Prometheus* (1985) sich ausgebildet haben mag. Alles, was einen dort unmittelbar anspricht, erscheint in den Ensemble-Kompositionen – einem unter Franck Ollu vorzüglich spielenden Ensemble Modern, einem eindringlich rezitierenden André Wilms zum Trotz – wie konserviert. An die Stelle der radikalen dokumentarischen Zerfetzungen treten abgeschliffene Gesten, die Subversives schlecht vortäuschen. Auch die blitzenden Glissando-Raketen der Trompete bringen niemanden dazu, aus der Haut zu fahren. Die Salven sind im Kontext gebändigt. Zu komfortabel machen sich solche kämpferisch klingenden Gebärden breit in dieser Musik, strahlen anstelle Widerspenstigkeit eine falsche Mischung aus Eitelkeit, Konsens und Gelangweiltheit aus. Der Sampler leiert stets müde dazu.

So kann es gehen, wenn Utopien erlebbar werden. «Ich habe selbst drei oder vier Konzerte erlebt, die mein Leben verändert haben. Das möchte ich auch bei meiner Musik nicht ausschliessen. Ich bin nun in der glücklichen Lage, unter wirklich fantastischen Bedingungen mit wunderbaren Menschen zusammenarbeiten zu

können. Das ist tatsächlich im Verhältnis zum gesamtgesellschaftlichen Alltag etwas Utopisches. Und über die Art, wie man produziert, kann man auch dem Publikum etwas Utopisches mitteilen. Ich erlebe durchaus, dass die Leute meine Veranstaltungen mit einem Lächeln auf den Lippen verlassen.»

In Luzern brachte Goebbels viele zum Lächeln. Ein bisschen Belästigung hätte auch nicht geschadet. Zur Recycling-Mentalität des Komponisten passt, dass er den mit seinem Status als «composer in residence» verbundenen renommierten Luzerner Kompositionsauftrag eigentlich hintertrieben hat. Anstelle eines neuen Werkes präsentierte er unter dem Titel «Bildbeschreibungen» eine aus vermeintlichen Highlights seiner Oper *Landschaft mit entfernten Verwandten* zusammengeschusterte Suite. Die Festivalmacher mochten das gelassen hinnehmen. Denn der Schmusekurs zahlte sich aus: Mit *Surrogate Cities* (1993-94), gespielt von den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle, gesungen von Jocelyn B. Smith und David Moss, fand das Festival einen publikumswirksamen Abschluss. Bei aller Skepsis sei Goebbels zugestanden, dass er es geschafft hat, mit seiner Musik zuhauf junge Leute in den Konzertsaal gelockt zu haben. MICHAEL KUNKEL

1. Dieses Zitat und alle übrigen unbezeichneten Zitate stammen aus einem Gespräch, das der Autor am 22. August 2003 mit Heiner Goebbels geführt hat.

2. Heiner Goebbels, zitiert nach: Nicholas Till, *Ein Strassenkämpfer*, in: «Composers-in-Residence»-Buch zum Lucerne Festival, Sommer 2003, Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag 2003

3. Heiner Goebbels, zitiert nach: *Wer spricht? – Über Konstellationen des Ich* (Isabel Mundry und Heiner Goebbels im Gespräch mit Max Nyffeler), in: «Ich», Buch zum Lucerne Festival Sommer 2003, Frankfurt und Basel

4. Heiner Goebbels, zitiert nach: «Ich bin ja phantasiefrei» – Heiner Goebbels im Telefongespräch (11. Juli 2002) mit Stefan Fricke, in: MusikTexte 95 (November 2002), S. 21.

WECHSELBAD DER QUALITÄTSGEFÜHLE

Das Schweizerische Tonkünstlerfest im Tessin (19.-21. Sept. 03)

Dass an einem Tonkünstlerfest nicht jedes Stück gegenwärtiger Kompositionskunst gleich stark zu überzeugen vermag, braucht nicht zu verwundern, zumal wenn es ein «Fest der Uraufführungen» ist, wie es im Vorwort im Programmheft hiess (mit 11 neuen Werken, davon Kompositionsaufträgen des Tonkünstlervereins an 7 Komponisten und 3 Komponistinnen); dass aber auch die Qualität der Aufführungen teils sehr unterschiedlich war, ist eher ungewöhnlich. Nicht dass die Tessiner Interpreten etwa schlechteres Niveau hätten als diejenigen diesseits der Alpen: Das Orchestra della Svizzera Italiana, dirigiert von Olivier Cuendet, bewies hervorragendes Können, und auch die jungen Musiker, die als Absolventen des in Lugano positionierten Conservatorio della Svizzera Italiana unter der bewährten Leitung von Giorgio Bernasconi wichtige Schweizer und mit der Schweiz verbundene Musikexponenten des 20. Jahrhunderts zu Gehör brachten, wussten voll zu überzeugen. Aber das unter der Leitung desselben stehende gut renommierte Ensemble *Oggimusic* in einer etwas ungewöhnlichen Besetzung war mit einigen der sechs zur Uraufführung zu bringenden Kompositionsaufträgen offensichtlich überfordert worden. Der Coro della Radio Svizzera Lugano wiederum machte seiner grossen historischen Bedeutung alle Ehre; 1936 von Edwin Loehrer gegründet hatte er sich in über 40 Jahren unter dessen Leitung zu einem der leistungsfähigsten (Berufs-)Chöre entwickelt und ungezählte Werke der Renaissance und des Barock, die durch Loehrs Forschungsarbeit wiederentdeckt worden waren, in hervorragenden Studioaufnahmen festgehalten. An diese Tradition knüpfte er nun

unter der überzeugenden Leitung von Diego Fasolis an: Einige der wiederentdeckten 13 fünfstimmigen Motetten im alten Chorstil, die der zeitweilig in der Schweiz gewesene italienische Komponist *Manfredo Barbarino* 1558 auf die Lobeshymnen des Epos *Helvetiae Descriptio* des Heinrich Glarean geschaffen hatte, sind alternierend mit entsprechenden Neuschöpfungen als Kompositionsaufträge an junge Schweizer Komponisten aufgeführt worden. Die alte Chorpolyphonie erklang im immer noch modern wirkenden Luganer Radiostudio, Jazz im altehrwürdigen Teatro Sociale von Bellinzona. Der Schweizer Tonkünstlerverein hat sich vor einigen Jahren auch den improvisierenden Künstlern geöffnet, und so hatte Ivano Torres Jazzsextett Gelegenheit, seine abwechslungsreiche Kontrapunktik vorzuführen. Das anschliessend und das Fest beschliessend im Teatro Sociale auftretende Ensemble *Algoritmo* (Leitung: Marco Angius), das man aus welchen Gründen auch immer aus Rom hat kommen lassen, wurde allerdings den ausgewählten Werken überhaupt nicht gerecht: Eine allgemeine Missstimmung breitete sich im Auditorium aus.

DISLOKATIONEN

Wie schon angedeutet fand das Fest an drei verschiedenen Orten des Tessin statt: in Chiasso, in Lugano und in Bellinzona. Im eröffnenden Orchesterkonzert am Freitagabend im Cinema Teatro in Chiasso waren langsam dahinfließende ernste Werke versammelt. Zufall? Franz Furrer-Münchs Streichorchesterwerk *Symphonische Blätter* machte die Poetik des Titels schönsten wahr in einer gekonnt ganz persönlichen Sprache. Persönlichkeiten prägten auch die andern Werke: William Blanks *Nachtmusik* für fünf Orchestergruppen – letztere kommen tatsächlich in ausdrucksvollen langsamen Gesten klanglich-räumlich einzeln zum Zug – und Roland Mosers *Inbilder* für Orchestersegmente (gemeint sind Orchester mit ausgesparten Klangbereichen), ein Konzert der Langsamkeit mit unerwarteten Knalleffekten, aber frei von Finalitäten. Auch Pierre Mariétan überraschte mit für ihn ungewöhnlichen Klängen, einem Orchesterkonzept (*Echapper au temps est-ce possible?*) mit Signalklängen, welche eine volle Orchesterformation in die Nähe des russisch-folklorischen Strawinsky brachten. Zufall? Esther Roth aber hatte den Abend unbeschwert mit ihrem heiteren Veloklangwerk über meditativem Orchester (*Spazio incalzato*) eröffnet.

Der Samstagvormittag galt der Generalversammlung und der Verleihung des neuen Komponistenpreises an Jürg Wytttenbach, auf die er mit einem geistreichen, an einer Sonnenblume statt Margerite praktizierten «Sie-liebt-mich – sie-liebt-mich-nicht»-Ritual antwortete, gerichtet an die verstorbene grosszügige Spenderin dieses Komponistenpreises Marguerite Staehelin! Das Samstagnachmittag-Konzert im Conservatorio Lugano stand im Zusammenhang mit einem Zyklus unter dem Titel «Novecento passato e presente», den Giorgio Bernasconi «zum Verständnis der letzten hundert Jahre» in Lugano über das Jahr veranstaltet. Eine sehr sinnvolle Idee! Klaus Hubers *Auf die ruhige Nacht-Zeit* von 1958 (die Angabe der Jahreszahlen wäre hier wichtig gewesen!), wirkt noch so zeitgenössisch wie Heinz Holligers *Vier Lieder ohne Worte* von 1981 oder Stefano Gervasonis *Quattro voci* (1988); auch Sandor Veress (*Introduzione e coda*) und Thüring Bräm (*Alleluja* für Stimme allein) wurden durch Barbara Zanichelli (Sopran) und diverse Schüler mustergültig dargeboten.

Am Nachmittag dann etwas weiter oben im Radiostudio Lugano das Ensemble *Oggimusic* in einer Besetzung mit Sax, Horn, Posaune, Akkordeon (das hier Fisarmonica heisst), Klavier und Schlagzeug, alle sechs Werke in Uraufführung. *Exposure* von

Valentin Marti, hart beginnend und sich dann immer mehr zurücknehmend, mit quasi stotternden Pausen, die aber doch exakt gespielt werden müssten, aber nicht wurden! In sechs Miniaturen handelt Mela Meierhans *Von Widerständen I*, jede dauert etwa eineinhalb Minuten. Da stellt sich für mich ein ungelöstes Formproblem ein, gerade weil jede Miniatur von harten Gegensätzen geprägt ist. Hingegen haben die *5 Divagations* von Nicolas Bolens einen solchen Drive, dass sie in ihren 9 Minuten kurz wie eine Miniatur wirken und in der freien Entwicklung jedes Instruments höchst überzeugend sind. In Eric Gaudiberts *Pierrot, à table! Ou le souper du poète* packt der Schlagzeuger nach dem Hornruf genüsslich sein Picknick aus, hörbar klopfend und reibend, durch die andern klanglich fein grundiert – ein Spiel mit differenzierten Klangwerten, amüsantes Instrumentales Theater. Den Rest nach diesem Höhepunkt kann man vergessen, sowohl die simple Motivik und Zusammenhanglosigkeit eines *Zhang Xu-ru*, der im Programm ursprünglich nicht vertreten war und über den man auch nichts Näheres erfuhr, wie auch die *Esegési di ricordo* von Oscar Bianchi, einer Lärmeskapade mit einem langen frechen, aber schlecht beherrschten Durcheinander aller Instrumente.

ALTE MUSIK, JAZZ UND GEMISCHT NEUES

Im Grossen Saal des Radiostudios: Die *Symphoniae* des Barbarino (1558), die in Texten des Glarean (1488-1563) alle 12 damaligen Stände der Eidgenossenschaft besingen (hier waren in Auswahl Basel, Uri, Bern, Schaffhausen und Solothurn zu hören), wurden durch Auftragskompositionen unterbrochen, welche sich fünf andere dieser Orte zum Thema wählten. Michael Heisch nahm schon mit dem Titel *zu rich* (züridütsch oder deutsch-englisch zu lesen), ferner mit dem Einbezug eines DJ und mit einem Sechseläuten-kritischen Originaltext auf die Zürcher Jugendunruhen Bezug, ein heikles Unternehmen, das er geschickt der Grundbesetzung Baritonsänger (Claude Darbellay), Cello und Klavier überantwortete. Der Luzerner Michel Roth benutzte als Lokalkolorit Rezitation, Cembalo und Hackbrett. Mario Pagliarani evoziert Locarno in poetisch verhaltener Weise mit den fünf Glockentönen von San Vittore und mit Mandolinenklang aus der Ferne, ausserdem mit verschiedenen kleinen Klangeffekten. Und die Freiburgerin Caroline Charrière liess den Bariton den lateinischen Originaltext «Friburgum» gut verständlich wiedergeben, benutzte Cembalo, Cello und zusätzlich eine Posaune für Hintergrundgeräusche. Nur der Luganeser Francesco Hoch hat sein *Ave Lucanum Vale* dem Radiochor auf den Leib komponiert, stilistisch gleichermaßen traditionell (kompakter, klangvoller Satz) und zeitgemäss (gesprochene Partien, Geräusche, dramatische Zuspitzung), und den originallateinischen Text kritisch à jour gebracht (die Begrüssung mit Hinweis auf die Banken mit dem Abschied verbunden).

Der Sonntagvormittag in Bellinzona im akustisch hervorragenden Teatro Sociale, das der Bezeichnung gemäss trotz seiner fürstlichen, klassizistisch-barocken Ausstattung auf eine Bürgerinitiative zurückgeht (1847), war dem in seiner Art anspruchsvollen Sextett von Ivano Torre reserviert. – Ebenda im Kammermusikonzert am frühen Nachmittag mit dem Ensemble Algoritmo vermochte der *Gesang der Ferne* von Balz Trümpy in seinem Oszillieren zwischen der Sentimentalität einer schönen Melodie und einem differenzierten Klangraffinement am meisten zu fesseln, und *Il giardino di Giada II* für Flöte und Streichtrio von Ivan Fedele gab der Flöte schöne Soli und allen auch etwas Virtuosität. Völliges Versagen des Ensembles war im Quartett (Flöte, Klarinette, Violine und Cello) *Vertikale Horizonte* von Edu Haubensak, das mit Mikrointervallik

arbeitet, festzustellen. Konnte man bei den andern Kompositionen manche technische Mängel zurechthören, wurde dies hier unmöglich: Stimmen die Mikrotöne nicht, so kommt der gewünschte Klang nicht zustande. Die *Musica folclorica* von Iris Szeghy klang oft verdächtig simpel und pauschal, desgleichen die Klavierstücke *another beautiful day* von Matthias Arter, welche die Mithilfe zweier Spieler im Korpus und eines Cellos erfordern. Die Interpretationen dieser Stücke erlauben wohl keine faire Beurteilung.

FRITZ MUGGLER