

Berichte = Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 94

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

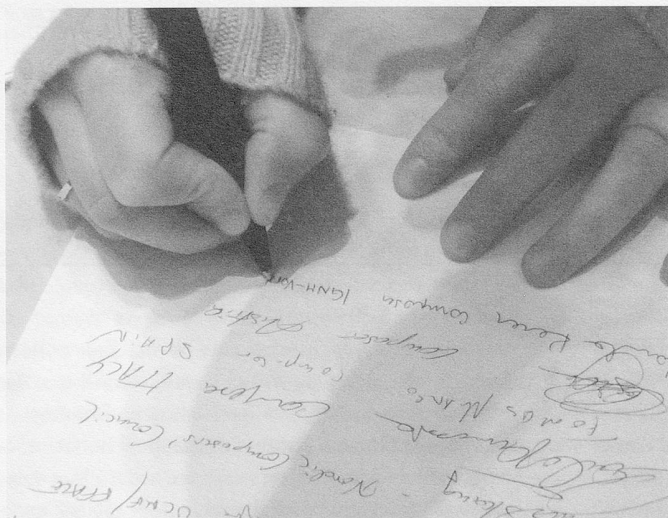
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KOMPONISTEN EUROPAS, VEREINIGT EUCH!

«Composing in 21st Century Europe – European Composers' Congress»
im gläsernen Saal des Wiener Musikvereins (2.–5. Februar 2006)



© ÖKB

Mozart wäre begeistert: Just auf dem Höhepunkt der Marzipanschlacht anlässlich seines 250. Geburtstags macht sich eine Initiative für den Beruf des Komponisten stark. Vom 2. bis 5. Februar nämlich versammelten sich Tonsetzerinnen und -setzer aus nahezu allen europäischen Ländern auf einem Kongress, um sich zu solidarisieren. Die Wahl Wiens als Kongressort war stimmig: Bekanntlich beginnen Wiener mit der Verehrung ihrer Genies fast grundsätzlich post mortem – ab einer gewissen Zeit, nämlich 70 Jahre nach Ableben des betreffenden Wunderknaben, ist das auch wesentlich billiger, da die Werk-Rechte dann «frei» werden.

Den Status der Vogelfreiheit geniessen Tonschöpfer oft schon wesentlich früher – nicht zuletzt deswegen, weil sie gewöhnlicherweise kaum selbst ihre Rechte vertreten, sondern Urheber- und Verwertungsgesellschaften, Verlage, Rundfunkanstalten, Veranstalter und sonstige Institutionen, die nicht in erster Linie zur Wohlfahrt von Komponisten betrieben werden. Die Bildung einer – bisher inexistenten – Komponisten-Lobby ist das Ziel dieser Initiative zur Gründung einer «Federation of European Composers' Associations» (also eines Dachverbands aller schon bestehender europäischen Komponistenvereinigungen), die massgeblich vom Österreichischen Komponistenbund (ÖKB), von der British Academy of Songwriters and Music Composers (BACS) und vom Schweizerischen Tonkünstlerverein (STV) voran getrieben wurde.

Ist dies nicht ein Schlag ins Gesicht aller Verwerter, Veranstalter und Verlage? Keineswegs: Auch sie können profitieren vom geplanten Schulterschluss, schliesslich geht es um die bessere

Wahrnehmung von Rechten, die alle berufsmässig mit geschriebener Musik befasst sind. Es war klug, schon im frühen Stadium der Gründungsabsicht Vertreter aus fast allen am kompositorischen Tropf hängenden Sparten zum Kongress einzuladen: Vertreter vieler grosser Verwertungsgesellschaften (GEMA, SACEM, AKM & Co), internationaler Clubs für zeitgenössische Musik (u.a. die IGMM) gaben mit teils stolzgeschwellter Brust Auskunft über ihr Tun.

Am Ende unterzeichnete man nicht minder stolz die Absichtserklärung zur Umsetzung der «Vienna Declaration», in der neben der Sicherung der Autorenrechte der Schutz von kultureller Vielfalt (im Sinne der UNESCO) und die Lobby-Bildung fixiert sind. Kernziel des Ganzen ist es, die «Interessen, Anliegen und Befürchtungen der Komponisten Europas vor der europäischen Kulturpolitik zu vertreten und zu verteidigen!» Möglichst bald, so schwor man sich, wolle man nach Brüssel marschieren und der EU-Kommission ein bisschen die Hölle heiss machen. Keineswegs mangelte es an Zuspruch seitens geladener Nicht-Komponisten. Vor allem die Ex-Abgeordnete im EU-Parlament und Schauspielerin Mercedes Echerer appellierte eindringlich an das Selbstbewusstsein der Künstler, forderte eine endgültige Abkehr von der Psychologie des Bittstellers. Das machte Mut.

Der so entschlossen ins Auge gefasste Dachverband ruht übrigens nicht nur auf der rein marktwirtschaftlich betrachtet etwas labilen Säule der zeitgenössischen E-Musik: Auch Komponisten von sogenannter «U-Musik» sowie von «A-Musik» (also «angewandter Musik», z.B. Filmmusik) sollen ihren Platz finden. Genau das könnte sich beim Versuch der Realisierung des Plans als Problem erweisen. Dass der Wille zur Solidarität zur jeweils anderen Sparte durchaus Grenzen kennt, liess sich bei manchem Redner erkennen, der, wie Tomas Marco von der spanischen *Asociacion de Compositores y Autores de Musica* es formulierte, die hehre Kompositionskunst durch einen «unaufhaltsamen Tsunami der Massenkultur» bedroht sah. Natürlich ist diese Befürchtung keineswegs aus der Luft gegriffen. Fraglich ist aber, ob seitens der avancierten Komponistenschaft es genügt, die Opfersituation mit dramatischen Worten zu beschwören.

Armin Köhler, Intendant der Donaueschinger Musiktage, wagte in seinem Referat Differenzierung und richtete an die gut 100 versammelten Tonsetzer die Frage, wie sie auf die heutigen Distributionsgepflogenheiten von Musik und die mediale Omnipräsenz von «U-Kultur» denn zu reagieren gedenken. Zu Wort kamen vor allem tief im (vor)vergangenen Jahrhundert verwurzelte Komponisten, die – auch nicht zu Unrecht! – alte Tugenden wie gute Musikerziehung und das Ethos aufmerksamen Hörens hoch hielten. Ob eine solche Perspektive der heutigen Situation, in der die konzertante Darbietung von Musik mehr und mehr eine Randerscheinung darstellt, vollends gerecht wird, ist eine andere Frage.

Dies ist nur eines von vielen Problemen, die der fast gebetsmühlenartig geforderten möglichst raschen Umsetzung eines Dachverbands für europäische Komponisten (es sind etwa 10.000) vielleicht hinderlich sein könnten. Andere Obstakel sind struktureller Natur: Die Harmonisierung einer Vielzahl von extrem unterschiedlich organisierten nationalen Verbänden dürfte kein Kinderspiel werden (rund 30 Generalversammlungen gilt es abzuwarten). Die Forderung nach Respektierung künstlerischer Nischenbereiche (wie der zeitgenössischen Musik) in der Gesellschaft wäre überdies auch im Mikrokosmos der Musik zu beachten, damit Länder wie Litauen, Bosnien, Irland und auch die Schweiz nicht vollständig im Schatten der traditionsreicheren Musikgrossmächte verschwinden.

Der Wille zur Solidarität mit und zum Respekt gegenüber den «Kleinen» wurde unaufhörlich bekundet – nur lag die Wortmacht auch auf diesem Kongress vor allem bei den «Grossen». Für wirkungsvolles Lobbying wären zudem Namen mit einer gewissen Ausstrahlung zu gewinnen – aber nicht einmal eine Olga Neuwirth, ein Beat Furrer zeigten sich in Wien. Und auch Komponisten, die «politisches» Engagement stets bekenntnishaft pflegen, weilten ausser Hörweite.

Bevor die «Vienna Declaration» also ihre volle Schlagkraft entfalten kann, müssen sich Komponisten aus ganz Europa noch sehr häufig treffen und viel miteinander reden, also Verhaltensweisen entwickeln, die dem Klischee vom eigenbrötlerischen Notensetzer angenehm widersprechen. Dies ist jetzt schon ein Erfolg der Initiative: dass Komponisten nicht im stillen Kämmerlein die Nivellierung beklagen, sondern kommunizieren und aktiv werden möchten. **MICHAEL KUNKEL**

JEUX D'ESPACES ET DE SONS

Genève: le festival Archipel 2006

Le festival Archipel, qui a pris fin le 2 avril dernier, nous a réjoui cette année par une programmation intelligente et originale. D'abord, la présence de l'orgue. Pas moins de cinq concerts différents ont nettoyé une fois pour toutes cet instrument de nos préjugés souvent chargés des catéchismes et du Bach de notre enfance. Ainsi, l'auditeur assidu a pu entendre des œuvres « classiques » comme *Volumina* ou *Coulée* de Ligeti, mais également découvrir des pages surprenantes de Xenakis, Feldman, Huber, Berio, Kagel et Harvey ou encore assister à une création de Noriko Baba, *Box and Cox*, et une autre de Jorge Grossmann intitulée, *Sol negro*. Tous explorent de nouvelles possibilités de jeu sur cet instrument. Kagel par exemple, avec l'humour qu'on lui connaît, épaula l'interprète principal de son *Improvisation ajoutée* de deux assistants tour à tour comédiens et bruiteurs : ils sifflent, crient, parlent, chantent ou encore applaudissent au milieu de la pièce, faisant mine que l'œuvre est terminée. L'orgue comme lieu d'expérimentation, donc, permettant non seulement les déflagrations telluriques de Xenakis dans *Gmeeoorh*, mais encore la confiance plus intimiste de Feldman dans *Principal Sound*.

Ce jeu avec la tradition (un des fils rouges du festival) n'a pas seulement été illustré par l'usage inattendu d'un instrument ancien. Lors du concert d'ouverture, l'ensemble Cairn a exploré la notion de *transcription*. Ces musiciens, tous issus du Conservatoire National Supérieur de Paris, ont choisi comme point de départ la contrainte du fragment, exécutant une succession de douze morceaux durant moins de vingt secondes d'œuvres de Schönberg, Beethoven, Schubert, Bizet, Chopin, Webern, etc. Ces derniers sont soit joués tels quels, soit arrangés par Jérôme Combier ou Gérard Pesson. L'ensemble Cairn pose ainsi la question de la reconnaissance de l'original, de la nature de ce dernier (fragment, mélodie, etc.), mais aussi de la fonction de cette transcription (appropriation, hommage, citation). Une telle démarche s'appuie délibérément sur l'intertextualité des œuvres musicales, une intertextualité non pas simplement conçue comme une façon de comprendre, a posteriori, les rapports que les œuvres tissent entre elles dans l'histoire, mais comme une règle de composition à part entière. En d'autres termes, les musiciens partent consciemment d'une œuvre « non originale » (ici les fragments) pour concevoir à leur tour une transcription « originale ».

On notera aussi la présence marquée des musiques électroniques et électroacoustiques. A ce titre, deux œuvres travaillant des voix enregistrées ont été diffusées lors de la soirée consacrée à la voix : *Mes bronches* d'Henri Chopin (1968) et *La poinçonneuse, passe-partout n°2* de Bernard Heidsieck (1970). Par ailleurs, diverses performances ont étudié les sonorités inexploitées par la tradition lyrique (borborygmes, bruits, cris, etc.). De facto, la voix a été poussée dans ses derniers retranchements à l'instar de la performance un peu lassante d'Isabelle Duthoit. Mais c'est un anglais moins torturé et plein d'humour qui a illuminé cette soirée : Trevor Wishart. D'abord par sa propre performance mettant en scène avec virtuosité une palette inouïe de sons vocaux. Ensuite, par la diffusion de sa génialissime pièce électroacoustique intitulée *Globalilia* (2004). Enregistrant puis découpant 26 mots dits en diverses langues, le sexagénaire britannique a composé une pièce sur la base d'un ensemble de près de 8000 échantillons sonores. Au final : une œuvre luxuriante, trépidante et particulièrement entraînante. Toujours dans le registre électronique, le festival a fini sur le *live* de trois compositeurs francophones : Thierry Simonot, Rudy Decelière et Dimitri Coppe. Cette fois, jouant de la distorsion de sons concrets familiers, ainsi que du leitmotiv du son granulaire, une disposition complexe de haut-parleurs parmi le public, installé dans le théâtre Pitoëff, a permis de spatialiser le son rendant cette improvisation en direct des plus intéressantes.

Seule ombre au tableau globalement très positif de cette édition 2006, les installations sonores, dont beaucoup ne sont pas sonores du tout et qui, pour certaines, s'apparentent à un bricolage bâclé (à l'exception notoire de l'étonnante surface vibrante *Source* d'Alexandre Joly). Ensuite, le départ (pour raisons personnelles) du jeune directeur Bastien Gallet qui nous a offert une programmation riche et cohérente. Espérons que ce deuxième regret, Marc Texier, son successeur, saura nous le faire oublier.

SEBASTIAN AESCHBACH

UN OPÉRA SCIENTIFIQUE ?

Composé par le Genevois Michael Jarrell, « Galilée », un opéra basé sur une pièce de Brecht a été donné en création mondiale au Grand Théâtre de Genève le 25 janvier 2006.

On raisonne beaucoup dans cette pièce, c'est-à-dire qu'on agit peu. Il n'y a pas de meurtres, l'amour, sans être épanoui, résiste encore sous la maigre flamme de fiançailles déjà vieilles. Les grandes émotions se retirent au profit de la discussion, de la dialectique, de la critique. Cette grande place accordée à l'échange verbal ne sert parfois même qu'à empêcher que quelque chose ne se passe.

De par la si grande place accordée au texte et à sa chronologie épique, la pièce n'est pas des plus efficaces, mais réalise néanmoins encore son effet. L'œuvre de Berthold Brecht intitulée « *Leben des Galilei* » a été inspirée en 1938 par la fission nucléaire réussie par Otto Hahn. Une première représentation en fut donnée à Zürich en 1943 et demeure à ce jour une œuvre biographique du savant italien que Brecht à plusieurs fois corrigée. Elle raconte le triomphe et la tragédie de la science ; elle met en scène un génie avec ses forces et ses faiblesses qui ne se contente pas seulement d'élaborer une nouvelle vision du monde, mais qui démontre qu'une telle vision entre irrémédiablement en conflit avec l'église. Galilée doit certes se rétracter, mais termine néanmoins son œuvre.

Au départ pourtant, Galilée devine à peine les conséquences qu'ont ses découvertes sur la société. Il ne s'agit pas seulement de remplacer la beauté de l'ancien système aristotélicien par un autre,

copernicien, qui dévoile l'espace, mais également l'Autorité qui s'appuie sur de telles idées. Aussi, diverses personnes ou constellations d'idées tournent-elles autour de la figure principale. Une pièce riche donc, mais est-il possible de la transcrire en musique « mot à mot » ?

La période que la pièce englobe s'étend de 1609 à 1637; une période qui ne voit pas seulement naître des œuvres scientifiques, mais aussi des nouveautés artistiques. A commencer par l'opéra. Monteverdi développe une nouvelle manière de chanter à partir de la récitation d'un texte, le « *parlar cantando* », qui permet de représenter les plus fines nuances de sentiments. Michael Jarrell a manifestement été confronté à un problème similaire dans son « Galilée ». Dans sa « Cassandre », composée sur un texte de Christa Wolf, il a déjà créé un opéra parlé pour comédienne solo. De même, dans les premières phrases entre Galilée (Claudio Otelli, présent de manière impressionnante tout au long de la soirée) et son élève âgé de onze ans, Andrea Sarti, l'échange n'est d'abord que verbal. Lors de la description de l'ancienne conception de monde, sur les mots « *Das ist die Erde* », les voix commencent à chanter. Dans une sorte de « *parlar cantando* », le compositeur suit de très près le texte allemand, par moments de manière décorative, le soutenant à d'autres et le renforçant quelque fois, mais il demeure distant de tout « chanté » hyper expressif. Le tempo demeure flexible, puis les voix reviennent — de façon très naturelle — au parlé. Jarrell parvient ainsi à rendre compte des évolutions et des tensions internes des personnages.

Jarrell à lui-même retravaillé le texte de Brecht, raccourcissant, laissant de côté certaines scènes et changeant l'ordre de ces dernières, jusqu'à obtenir une suite de douze scènes dont la représentation dure environ deux heures. Le plus important dans cette démarche pour le moins délicate est qu'il fait confiance à l'œuvre, à sa chronologie. Jamais il ne cherche à la dynamiser, il s'en tient aux simples citations musicales historiques ; il travaille avec une admirable sûreté artisanale, suggère, pose des accents. Mais dans le fond, il raconte ce que la pièce de Brecht fait déjà d'elle-même. Ainsi, se dédouble un problème de l'œuvre qui ne connaît que peu de culminations émotionnelles et à peine quelques explosions. En échange, les moments silencieux agissent d'autant plus intensément comme par exemple la scène où l'inquisiteur cherche à persuader un pape — Urbain VIII, en fait très ouvert aux sciences — que Galilée doit être condamné. Avec peu de moyens, des motifs de percussion par exemple, Jarrell parvient à nous livrer d'intenses sonorités — grâce aussi à l'interprétation très engagée de l'Orchestre de la Suisse Romande dirigé par Pascal Rophé. De cet opéra, habilement mis en scène par Nicolas Brieger, il faut également retenir la géniale scénographie de Hermann Feuchter. Autour d'un mince escalier s'enroulant à la manière des hélices de l'ADN, ce dernier a disposé différentes parois concentriques, en partie ruinées. Divers espaces peuvent ainsi être libérés. Peint sur ces cloisons, l'ancien mythe de la création par Michel-ange. L'opéra prend forme au milieu de conceptions du monde devenues fragiles.

THOMAS MEYER (trad. Sebastian Aeschbach)

ARBEIT ODER URLAUB?

Das Kolleg «Schreiben in Beromünster» (4. September – 2. Oktober 05)

An den Gang durch einen Bildertunnel oder eine Kanalisationsröhre, in der es Bilder gibt statt Abwasser, erinnern Aldona Nawrockas Etüden für Elektronik einen Zuhörer der Soirée

d'adieu. Eine andere Stimme erkennt in ihnen «Relax-Musik» und erntet den postwendenden Einwand, dass es sich nicht um nett-entspannende Hintergrundmusik handelt, sondern um Musik, die dadurch Ruhe bringt, dass sie neben konzentriertem Hören keine zweite Tätigkeit zulässt. Auch wenn die angeregte Diskussion ins Stocken gerät, als das Publikum den Wunsch äussert, zu erfahren, wie aus dem ursprünglichen, in und um Beromünster aufgezeichneten Klangmaterial die vorliegenden Kompositionen entstehen, wird klar: Hier bleibt das Vorhaben, Künstler, Wissenschaftler und die Öffentlichkeit miteinander ins Gespräch zu bringen, nicht im Stadium des frommen Wunsches stecken.

Die Komponistin Aldona Nawrocka (Warschau), der Schriftsteller Jürg Beeler (Zürich/Bremen) und der Musikethnologe Marc-Antoine Camp (Zürich) wurden von der Stiftung Musikforschung Zentralschweiz, der Musikhochschule Luzern sowie Gemeinde und Stift Beromünster zu einem vierwöchigen Aufenthalt im Chorherrenstift Beromünster eingeladen. Während dieser Zeit sollen die Kollegiaten einerseits an eigenen, sich gegenseitig befruchtenden oder gemeinsam geplanten Projekten arbeiten (die einen direkten Bezug zu Beromünster aufweisen oder auch schlicht vom Atem des dortigen Schaffensumfelds geprägt sein können), andererseits die Diskussion über die Situation von Kunst, Kultur und Gesellschaft pflegen – und zwar nicht zuletzt zusammen mit der Ortsbevölkerung. Mag auch der letzte Punkt zunächst bedenklich stimmen, die persönlichen Erfahrungen der Kollegiaten und das zahlreich die öffentlichen Veranstaltungen besuchende Publikum dürften allfällige Skepsis vergessen lassen.

In einem Gesprächskonzert mit den Chamber Soloists Lucerne stellte Nawrocka, ehemalige Studentin von Marian Borkowski und Bettina Skrypczak, ihr Streichtrio *@tRio* vor, dessen merkwürdiger Titel auf die Netzstrukturen der Komposition ebenso verweist wie auf die darin versteckte Apokalypse. Neben den bereits erwähnten Etüden für Elektronik, die sich zu einer 13-teiligen Ballettmusik noch unbekanntem Namens vereinigen sollen, arbeitete sie ausserdem an einem noch nicht fertiggestellten geistlichen Werk für den Stiftschor und die Orgeln der St. Michaels-Kirche, das voraussichtlich im September 2006 uraufgeführt wird.

Jürg Beeler, ein Liebhaber von Kaffehäusern («Ich arbeite immer, also bin ich ständig im Urlaub – und umgekehrt»), zog es mit Notizheft bewehrt in die Strassen, Gassen und – eben – Kaffehäuser von Beromünster. Das Resultat: die *Beromünster-Notizen*, eine tagebuchartige Sammlung von Reflexionen, Beobachtungen und Geschichten. Marc-Antoine Camp zog einen Bogen von der Zeremonie eines Marienfestes in einem brasilianischen 100-Seelendorf zur Choralpraxis des *Salve regina* am Beromünster Stift und begab sich auf die Suche nach Gemeinsamkeiten in den vokalen Formen des Gotteslobs.

Da in vier Wochen die wenigsten Projekte von der ersten Idee bis zur Druckreife gelangen können, soll das Kolleg eher als Forum mit langfristiger Wirkung denn als flinke Output-Maschine dienen und zur Planung und Konzeption zukünftiger Arbeiten ebenso genutzt werden dürfen wie zur Weiterarbeit an bereits vorangetriebenen Projekten. Stets allerdings im interdisziplinären Austausch sowie an einem geschichtsträchtigen Ort.

Im kommenden September erlebt das Kolleg «Schreiben in Beromünster» (www.kolleg-beromuenster.ch) seine zweite Ausgabe. Eingeladen werden drei (noch nicht namentlich bekannte) Kunstschaffende aus den Bereichen Komposition, Lyrik und Videokunst. Die jahrzehntelang bewiesene Ausstrahlungskraft Beromünsters scheint sich also nachhaltig vom Sendeturm in die Ortsmitte zu verlagern. **TOBIAS ROTHFAHL**

VOM KLANG ZUR SKULPTUR UND WIEDER ZURÜCK

«While Interwoven Echoes Drip into a Hybrid Body». Ausstellung des migros museums für gegenwartskunst, Zürich, 21. Januar bis 26. März 2006



Pop ist die globale Folklore des Dancefloors: Seb Patanes Installation «Absolute Körperkontrolle» (2006) verbindet Performance, Sound und Industriedesign. Foto: FBM Studio, Zürich

Ein Kranich steht vor dem historischen Jacquard-Lochstreifenpiano. Ein fragiles Röhrensystem verbindet dieses mit einem Destilliergerät und 15 Flaschen Turiner «Punt e Mes», von wo aus wiederum Leitungen zu einer mit subtropischer Pflanzenwelt geschmückter siebenteiliger Stellwand führen, auf der ausgestopfte Zugvögel angebracht sind, denen Jagdpfeifen im Schnabel stecken. Theaterscheinwerfer beleuchten die Szenerie. Hinzu kommen Wärmemelder, ein EKG-Sensor für den Kranich, zahlreiche Pumpen, die das System, die Singvögel und das Piano nach einem ausgeklügelten Konzept in Gang bringen. Hier nur so viel: es hat mit den 14 Kräutern zu tun, aus denen «Punt e Mes» hergestellt wird. *Sinfonia Torinese* heisst die mythenbeladene Assemblage von Paul Etienne Lincoln, die geradewegs Naturtöne mit Kunsttönen, die Kunst des Schnapsbrennens mit Herzgeräuschen und diese wiederum mit der oberitalienischen Fauna verbindet.

Zu sehen ist diese Arbeit in der Ausstellung «While Interwoven Echoes Drip into a Hybrid Body» des migros museums für gegenwartskunst. «Eine Ausstellung über Sound, Performance und Skulptur» heisst es dazu im Untertitel. Geht es da einmal mehr um «Klangkunst»? Werden hier, wie so oft, Klänge visualisiert oder, was man seltener erlebt, wird Visuelles audifiziert? Kann der Sound tatsächlich aus seinem Dasein als «Requisit der Performance- und Videokunst befreit» werden, wie dies der Presstext verspricht?

Ja und Nein. Tatsächlich, und das ist erfrischend, hat die Ausstellung wenig gemein mit den vergangenen Shows wie beispielsweise «Frequenzen» (Schirn, Frankfurt), «Sonic Process» (macba, Barcelona) oder «Sonic Boom» (Hayward Gallery, London). Weder Angela Bulloch, Janet Cardiff, Hans Peter Kuhn, Brian Eno noch Carsten Nicolai sind dabei. Vertreten sind vielmehr teilweise noch wenig bekannte KünstlerInnen der Generation zwischen 1959 und 1978, die einen unverkrampft-konzeptuellen Zugang zum Thema bieten. Sie alle interessieren sich weniger fürs Klangmaterial an sich als für die möglichen Verbindungen, die dieses in skulpturalen Situationen eingehen kann. Oft entstehen daraus reale wie gedankliche Feedback-Anordnungen, die durchaus experimentellen,

zuweilen auch wissenschaftlichen Charakter haben. Hat man etwa Messiaen schon einmal rückwärts programmiert? Dave Allen tut ebendies: Die für ihre Lernfähigkeit bekannten Schamadrosseln, die in der Volière gepflegt werden, müssen sich während der Ausstellungsdauer Auszüge aus dem Klavierwerk *Catalogue d'Oiseaux* anhören. Die Frage ist, ob sie am Ende Teile daraus wiederzwitshern können.

Die Performance verbindet Verhaltensforschung und alternative Werkanalyse in Echtzeit – eine Umkehrung der besonderen Art. Übersetzungsprozesse zwischen Klangmaterial und (lebendigen) Skulpturen sowie Verknüpfungen aus Popkultur, Installationskunst und (eingefrorenen) Performances sind die prägenden Elemente der Arbeiten, die sich zu einem spannenden Rundgang fügen. Angestrebt wird in erster Linie der mental-akustische «Klick» beim Publikum, entsprechend wenig Überraschendes gibt es daher zu hören. Die Ausstellung hat auch einige Schwachpunkte. Etwas gar illustrativ und historisch abgehandelt ist die Farborgel von Peter Coffin. In einer zweiten Arbeit in der Zürcher Ausstellung schafft er aber mit seinen mexikanischen «jumping beans», einer Standtrommel und einer kleinen Lichterkette einen wunderbar poetisch-perkussiven *carneval miniature*. Der Video-Clip *All is full of love* (1999) von Chris Cunningham zum gleichnamigen Track von Björk hat sich auf DVD über 50'000 Mal verkauft – er wirkt in dieser sorgfältig zusammengestellten Ausstellung überflüssig und erinnert an die schon etwas ermatteten Versuche von «pop goes art». Die Ausstellung, so lässt man sich aber gerne überzeugen, offeriert ein detailreiches Einsehen und -hören in ein Assoziationsfeld, in dem noch viele Kombinationsmöglichkeiten offen liegen.

PETER KRAUT

OFFEN FÜR ALLES

Winterthur: musica aperta mit dem Trio RUGA (7. März 2006)

Schon seit mehr als sieben Jahren gibt es musica aperta, jene exquisite Reihe mit Konzerten zeitgenössischer Musik in Winterthurs Theater am Gleis. Nicht allein Forum für die Musik des Komponisten und musica aperta-Initiators Max E. Keller und anderer Protagonisten der Winterthurer Neue Musik-Szene ist dies, sondern auch Ort der Gegenüberstellung verschiedenster kompositorischer Ansätze und Ästhetiken unserer Zeit – etwa an jenem Abend im vergangenen März mit dem vorzüglichen Trio RUGA mit Walter Ifrim (Klarinetten), Volker Rausenberger (Akkordeon) und Johannes Nied (Kontrabass).

Eine wunderbare Besetzung, die in einigen neuen Trio-Kompositionen – ganz ohne Anklänge an ihre vermeintlich folkloristische Abkunft – auf recht unterschiedliche Art ausgelotet wurde. Max E. Kellers *calmo e furioso* (2003/04), am RUGA-Abend zur Uraufführung gebracht, knüpft an die Tugenden einer diskursiven Auffassung von Ensemble-Spiel an: Die Form entfaltet sich als ein unablässiges Pendeln zwischen den im Titel beschworenen gestischen Extremen und ist durch zahlreiche Unisoni gegliedert. In *Disintegration* (2005) – der zweiten Uraufführung des Abends – begreift Michael Heisch das Trio als «Band»: das von musica aperta in Auftrag gegebene Stück beruht auf der kompositorischen Sezierung des titelgebenden The Cure-Songs; Ergebnis sind einige neutönische The Cure-Vignetten, die sich um eine ausführliche Unplugged-Version des weithin bekannten Songs gruppieren. Ernst August Klötzkes *Zehn Atemzüge* (2005) – auf dem Programmzettel unbescheiden mit Beethovenschen Bagatellen verglichen –

bietet womöglich aperçuhaft-sein-wollende, angesichts ihrer faktischen Kürze erstaunlich langatmige Trio-Vorstudien.

Das Repertoire für die RUGA-Besetzung ist gegenwärtig noch recht übersichtlich. Mit den Stücken des *musica aperta*-Abends sind die Möglichkeiten wohl noch nicht vollständig ausgeschöpft. Die Musiker des Trios traten überdies auch solistisch hervor, besonders beeindruckend Johannes Nied in der Interpretation von Heinz Holligers *unbelaubte Gedanken zu Hölderlins «Tinian»* (2002), jenem Kontrabassstück, das als widerborstiger, frei deklamatorischer und buchstäblich tiefstschürfender Hölderlin-Kommentar auf Anregung des Hölderlin-Forschers Gregor Wittkop in einer inspirierten Stunde entstanden war. **MICHAEL KUNKEL**

DIESSEITS UND JENSEITS DER SCHMERZGRENZE

NoZart: Das Kölner Festival für freie Improvisation und zeitgenössische Krach-Musik

Der Name ist Programm und die Ankündigungen lesen sich wie ein Kompendium der musikalischen Unartigkeiten und Flegeleien: «harte Crossovers», «brutale Systemabstürze», «es rotzt und spuckt und wütet und tobt und schreit», «es werden Stühle fliegen» ... Wer würde bei solchen «Verheissungen» nicht neugierig, zumal im Mozart-Jahr? Seit 1996 gibt es NoZart, das Festival für improvisierte und experimentelle Musik, das sich auch als Forum für «zeitgenössische Radikalität» einen Namen gemacht hat. Von Anfang an im «Basement» lokalisiert, einem Live-Music-Club im Gewölbe direkt unter einer kriegszerstörten Kölner Kirche, bewegt es sich kaltschnäuzig zwischen Free-Jazz, Hard-Rock, Brütismus, Trash Metal, Freakout, Kraut-Punk und neuer experimenteller Musik. Gab es anfangs nur einen Konzertabend mit fünf Programmpunkten, so waren es schon bald zwei Abende mit bis zu zehn Auftritten unterschiedlichster Solisten und (De)Formationen. Seit 1998 von Peter Schöndorf, genannt «Der Präsident», und Peter Henseleit, alias «Dr. Borg», ohne nennenswerte finanzielle Unterstützung organisiert, hat sich das Festival als jährlicher Fixpunkt der wandernden Improvisations-Szene zwischen Chicago, Berlin, Wien und London etabliert. Mitte März 2006 gab es die zehnte Ausgabe.

Die Musiker kommen aus dem Kölner Underground und dem internationalen Netzwerk tourender Ensembles und Musiker. Dabei entstehen die scheinbar unmöglichsten Zusammensetzungen, teils mehr zufällig als geplant, mal harmonisch, mal als knallharte Gegensätze. Das Trio Futch etwa kombiniert futuristische Klänge eines Analog-Synthesizers Baujahr 1969 (Thomas Lehn) mit vielfältig traktierter Geige (John Rose) und der «Rotz-Art» eines hyperaktiven Posaunisten (Johannes Bauer): Dank Verstärkung und eines Plastikbechers im Trichter Ohren zerreissend scheppernd – Jerichos Untergang wird glaubhaft. Dann wieder kommt es zu überraschenden Synthesen, Metamorphosen und ortlos zwischen den Instrumenten vagierenden Zwitterklängen, Chimären und hybriden Klangkreuzungen: fauchende Pavianrudel und intergalaktische Kampfplotten aus vollem Rohr. Musikmachen und -hören als an- und überrempelndes physisches Erlebnis diesseits und jenseits der Schmerzgrenze.

Bis zur Erschöpfung und Selbstverausgabung geht auch Saxophonist Peter Brötzmann mit Bassgitarrist Michael Wertmüller und dem binnen kurzem schweissgebadeten Schlagzeuger Marino Pliakas. Die Musiker schonen sich nicht und dürfen billig dasselbe von den Hörern erwarten. Ruhe, Kontemplation und Konzentration

auf Feinheiten und Details werden nicht gegeben. Obwohl im Laufe des Abends manch gequälter Publikumskommentar anderes hätte erwarten lassen («klingt beschissen, wie Antenne abgebrochen») hätte die Stimmung im gestopft vollen Keller nicht besser und der Applaus nicht johlender sein können. Bis zur nächsten Walpurgisnacht, im März 2007. **RAINER NONNENMANN**

MELANCHOLIE UNANGEBRACHT

Ultraschall, Eclat, MaerzMusik: Bemerkungen zu den gut besuchten Frühjahrs-Festivals in Berlin und Stuttgart



Szene aus Wolfgang Floreys «WAHR.HAFT.ICH» © palmer projekt

Ultraschall (Berlin, 22.-29. Januar 2006)

Ultraschall ist seit nunmehr acht Jahren mit etwa 20 Veranstaltungen stetig und fest im späten Berliner Januar verankert. Änderte sich die meist zehntägige Dauer nur unwesentlich, machten sich in der Festivalausrichtung neue Akzentuierungen bemerkbar. Auf ein bündelndes Generalmotto war in den vergangenen Jahren noch verzichtet worden, «zugunsten grösserer Vielfalt», so die künstlerischen Leiter Rainer Pöllmann (DeutschlandRadio) und der mittlerweile durch Margarete Zander ersetzte Martin Demmler (RBB) im Jahr 2002. Zudem nahmen in diesem Jahr Uraufführungen mehr Raum ein, ohne jedoch – in bewusster Opposition zu den Donaueschinger Musiktagen oder den Wittener Tagen für Neue Kammermusik – den Versuch einer Kanonbildung aufzugeben. Eine löbliche Initiative, denn das Fehlen qualitativ hochwertiger Werke der zweiten Jahrhundert-Hälfte ist durchaus eines der grösseren Probleme des Konzertbetriebs und der Neuen Musik. Insofern war es ein Qualitätsmerkmal von Ultraschall, dass hier beispielsweise Lachenmanns furioses *Klangschatten – mein Saitenspiel* für 48 Streicher und drei Flügel (1972) oder Spahlingers *éphémère* für Schlagzeug, Klavier und Ensemble (1977) zu hören waren.

Nun führte man also eine doppelte Programmatik ein: «Aktualität und historische Tiefenschärfe» bot zwar einen wenig ausschliessenden Deutungsrahmen, gemeint waren aber primär die Schwerpunkte mit aktueller polnischer Musik und Franco Evangelisti. In diesem Jahr waren auch mehr multimediale Präsentationen zu sehen und zu hören. Evangelistis *Schachtel*, ein vom Berliner Labor:theater intelligent inszeniertes Environment, gehörte dazu, auch die aufwändige virtuelle audiovisuelle Rekonstruktion des Philips-Pavillons von Le Corbusier und

Iannis Xenakis mit der Musik von Edgard Varèse. Weitere szenische Programmpunkte waren zwei Opern-Uraufführungen und eine choreographische Tanz-Inszenierung: Christian Josts *Angst – Fünf Pforten einer Reise in das Innere der Angst* war in den Sophiensälen zu erleben, Pascal Dusapins schon erschütternd zahmer *Faustus, the Last Night* in der Staatsoper unter den Linden (die Auswahl eines nicht wenig ausgedeuteten Faust-Sujets trägt an dieser blossen – Zitat Wolfgang Rihm – «Aboperung» wohl Teilschuld). In der choreographischen Adaptation von Helmut Lachenmanns Werken hatte der Tanzchoreograph Xavier Le Roy wiederum die Frage nach dem Zusammenhang von Musiker-Bewegungen und daraus entstehenden Klängen recht drastisch beantwortet, indem er die Mitglieder des Kammerensembles Neue Musik Berlin bei der Interpretation von *Mouvement (– vor der Erstarrung)* (1982/84) komplett ohne Instrumente agieren liess. Ein inspirierender Ansatz, zweifelsohne. Für den Radiohörer aber wenig zugänglich, selbst für den Konzertbesucher etwas überdehnt.

Von grauer Eintönigkeit, die sich vor allem während der letztjährigen Ensemblekonzerte einstellte, war dieses Jahr weniger zu spüren. Dafür machte Ultraschall aber den Eindruck eines ziemlich bunten Gemischtwarenladens. Ursache war die Ausweitung der Kooperationen mit offensichtlich möglichst vielen Partnern. Dem Mangel an eigenen Rundfunkgeldern sollte nicht mit einer Reduzierung der Festivalgrösse Rechnung getragen werden, vielmehr wird die Suche nach Synergie-Effekten verstärkt: die Sender sind froh, den Event unter ihrem Logo auszurichten, die Partner, die ihre Veranstaltungen teils komplett aus eigener Tasche finanzieren, erfreuen sich an reger Berichterstattung des Senders. So sehen sie aus, die Auswege aus der Finanzmisere – nur fragt man sich, wo dann der Unterschied zwischen Ultraschall und dem zeitgenössischen Berliner Musikleben Ende Januar liegt? Jedenfalls ist ein eigenverantwortliches Festivalprofil kaum mehr erkennbar. Und eine bessere Alternative wäre – allen Zwängen und Ehrgeiz zum Trotz – eine Reduzierung des Festival-Formats. Also mehr gebündelte Qualität als bloss gigantischer Event.

Eclat (Stuttgart, 9.-12. Februar 2006)

In Stuttgart ein anderes Bild? Bedingt. Denn auch bei Eclat spielen Budgeteinschnitte – man ist versucht «natürlich» zu schreiben – eine Rolle. Zwar betont der künstlerische Leiter Hans-Peter Jahn, dass die diesjährige Bescheidenheit auf die «Trabantfunktion» für die Weltmusiktage, die diesen Sommer in Stuttgart ausgetragen werden, zurückgehe. Dennoch kursiert schon das Gerücht, dass Peter Voß, Intendant des SWR, zukünftig die Gelder für Kompositionsaufträge gestrichen hat. An vier Tagen fanden dessen ungeachtet fünf Konzerte statt, gebündelt durch ein tragfähiges Generalmotto: «Melancholie» sollte es heissen – und melancholisch war der Festivalauftakt mit dem Rückblick Clytus Gottwalds allemal. Denn Gottwalds Kompositionen *Träume* und *Im Treibhaus* sind eine Auseinandersetzung mit Richard Wagner, dem grossen Sorgenkomponisten der Deutschen. Gottwald, der im letzten Jahr seinen achtzigsten Geburtstag feierte, projizierte diese auf einen sechzehnstimmigen Chor, wodurch Wagners *Wesendonck-Lieder* zugleich an Feinheit und Raumwirkung gewinnen – es zeigte sich der erfahrene, langjährige Chorleiter der Schola Cantorum Stuttgart.

Auch im Musiktheater liess Hans-Peter Jahn das Motto «Melancholie» erproben: In seinem uraufgeführten Werk *WAHR.HAFT.ICH* bezog sich Wolfgang Florey auf Albrecht Dürers bekannten Stich *Melencolia*, der 1514 entstand. Verglichen mit Gottwalds Rückblick auf Richard Wagner wagt der 1945 in Salzburg geborene Komponist ziemlich weite Interpretationsschritte:

Er sieht in Dürers Proportionslehre – die ein Ideal des Perfekten repräsentiert – Parallelen zur Euthanasie im Dritten Reich und setzt diese wiederum in Beziehung zur heutigen Pränataldiagnostik. Als Musiktheater war Floreys *WAHR.HAFT.ICH* angekündigt. Doch wäre eher von Theater mit Musik zu sprechen. Oft ist über weite Strecken gesprochener Text zu hören, Personen, unter anderem ein Behinderter im Rollstuhl, kommen auf die Bühne, sie offenbaren ihr Scheitern und machen allesamt einen verlorenen Eindruck. Melancholie schlägt nicht selten um in pure Depression, auch die Musik gibt mit ihren vage eingestreuten Partikeln keinen Halt. *WAHR.HAFT.ICH* ist zweifelsohne eine provozierende Arbeit. Zugleich auch inspirierend, und Floreys hinter der Konzeption stehende Überzeugung ist der Zweifel an den heutigen Möglichkeiten, die sich im traditionellen Opern- oder eben Musiktheaterbetrieb eröffnen. Und denkt man – unter anderem – an die Berliner Uraufführung von Dusapins Oper *Faustus, the last Night*, leuchtet Floreys Haltung ein.

21 Werke kamen bei Eclat diesmal zur Aufführung, darunter 13 Uraufführungen. Geldmangel war – so Hans-Peter Jahn – «noch nicht» der Grund für die Bescheidenheit. Die Qualität blieb davon jedenfalls unberührt. Illustre Namen, unter ihnen Heinz Holliger, Pierre Boulez oder das Ensemble Intercontemporain bürgten für hochkarätige Aufführungen. Die Aufführung von Pierre Boulez' *sur incises* für die aparte Besetzung drei Klavier, drei Harfen und drei Vibraphone stach besonders heraus.

MaerzMusik (Berlin, 16.-26. März 2006)

Ähnlich opulent wie Ultraschall tritt das zweite grosse Festival in Berlin, die hauptsächlich vom Bund finanzierte MaerzMusik auf. Dezierter als Ultraschall und Eclat widmet sich der künstlerische Leiter Matthias Osterwold der «aktuellen Musik»: im Haus der Berliner Festspiele ist eine Sonic Arts Lounge zu finden, in der ab 22 Uhr – Bier und Sitzkissen erlaubt – Neues aus der Sphäre der Improvisation und der akustischen Kunst gehört werden kann. Besonders der Auftritt von Christophe Charles (Elektronik), Boris Degenbart (Input Realtime Sound Processing), Seiichi Yamamoto (Gitarre/Elektronik) und Yoshio Machida (Steel Pan/Real Time Sound Processing) fand hier ein ideales «Gefäss». Das Konzept der Gruppierung, ihre meist dezenten Klänge in wechselnder Besetzung improvisatorisch zu entwickeln, verschwisterte sich geradezu perfekt mit der Aufführungssituation, mit dem angenehmen entspannten Klima der Sonic Arts Lounge. Ein würdiger «Chill-Out» zur Entspannung der belasteten Ohren – zugleich ein vorbildliches Konzept für andere Festivals, die ihre Besucher nicht selten überfordern.

Ein regionaler Schwerpunkt spielte bei der MaerzMusik auch diesmal wieder eine Rolle: «Japan und der Westen» kann man schwerlich als innovative Idee verkaufen. Einige Ensemble-Konzerte wiesen darauf hin, dass die Thematik einer Aneignung – ja nur vermeintlich originärer – japanischer oder asiatischer Elemente kaum noch ergiebig ist. Die Beantwortung der Frage, ob Glissandi oder unterschiedliche Formen der Ton-Vitalisierung nun auf fernöstliche Einflüsse zurückzuführen sind oder sich durch die Ausweitung der Kompositionsmittel im 20. Jahrhundert begründen lassen, bleibt letztendlich Einstellungssache. Und wenn das Ensemble on_line vienna sich auf die Anreicherung des traditionellen Instrumentariums mit asiatischen Instrumenten wie Shō oder Shakuhachi konzentriert, so mag das interessant sein. Aber eben nicht mehr.

Einleuchtender wurde das Motto im Bereich des Musiktheaters – gleich vier davon waren bei der MaerzMusik zu sehen – demonstriert: Péter Eötvös spürte in seinem sogenannten

«Klangtheater» *As I Crossed a Bridge of Dreams* den Tagebuch-Eintragungen der Dame Sarashina (um 1060) nach. In der japanischen nikki-Tradition lässt der Text der Assoziation einigen Raum. Oft handelt es sich um bloss Angedeutetes, um sprunghafte Ideen oder um Vermengungen von Traum und Wirklichkeit. Eötvös reagiert darauf mit akustischen Perspektivwechseln, mit Klängen und Geräuschen, die aus der einen oder anderen Raumecke kommen. Die japanische Kunst der Auslassung, des Nicht-Gesagten findet seine Entsprechung in der Einspielung vieler instrumentaler Klänge; auf der Bühne sind lediglich zwei Posaunisten platziert. Spürbar zieht Eötvös die kompositorischen Zügel sehr straff, die Abstimmung der Sprechpartien mit der eingespielten Musik ist minutiös durchgeplant, auf Dauer stellt sich daher im Verlauf der etwa 75-minütigen Vorstellung etwas Sterilität ein.

Fazit

Zwei Festivals von Radiostationen (Ultraschall, Eclat), eines weitestgehend vom Bund finanziert (MaerzMusik) – Gemeinsamkeiten schliesst das nicht aus. Mottos spielen bei allen drei Festivals eine mehr oder weniger greifbare Rolle, selbst die «Quote», diese an sich kunstfeindliche Kategorie, unterscheidet Ultraschall, Eclat und die MaerzMusik nur unwesentlich. Auffallend gut bis sehr gut besucht waren die meisten der Konzerte. Gerade die besonderen Events und die grossen Namen der Neuen Musik erwiesen sich als Publikumsmagnet: etwa der Auftritt von Pierre Boulez, der beim Stuttgarter Eclat-Festival zum enthusiastisch gefeierten Ereignis geriet. Oder ein Abend bei der MaerzMusik mit Helmut Lachenmanns *Schreiben* für Orchester (2003/04), Olivier Messiaens *Chronochromie* für Orchester (1959/60) und einem erstaunlich ebenbürtigen *Poussla* für Orchester des 1972 im litauischen Vilnius geborenen Vyckintas Baltakas. Die MaerzMusik verzeichnete – wohlgemerkt nach eigenen Angaben – mehr als 10 000 Besucher. Nun ist es leider im kleinen Kreis vor allem älterer und elitärer Spezialisten nicht unüblich, über die zunehmende Vereinnahmung eines Helmut Lachenmann oder Pierre Boulez zu klagen. Doch angesichts dessen, dass sich in Berlin und Stuttgart ein interessiertes und aufgeschlossenes Publikum zunehmend der zeitgenössischen Musik zuwendet, erscheinen solche Stimmen völlig unangebracht. Auch den Skeptikern unter den verantwortlichen Radio-Intendanten sei ein Festival-Besuch empfohlen. Neue oder «aktuelle» Musik lebt halt vor allem live. Trotz manch enttäuschenden Reinfalls, der zum Wagnis zeitgenössischer Kunst dazugehört, bewiesen das alle drei Festivals. **TORSTEN MÖLLER**

Diskussion

BRAUCHT NEUE MUSIK VERMITTLUNG? VOR ALLEM BRAUCHT ES VERMITTLER NEUER MUSIK!

Zur Diskussion «Braucht Neue Musik Vermittlung?», *Dissonanz/Dissonance* 93, S. 35ff.

Gibt es denn etwas, das keine Vermittlung braucht, wenn es Allgemeingut sein will? Braucht Neue Musik besondere Vermittlungsbemühungen, weil sie von Volksliedern und der Populärmusik zu weit entfernt ist? Breite Musikerkreise tun so, als ob Neue Musik gar nicht vermittelbar wäre. Sie lehnen die Neue Musik a priori ab. (Diese Haltung wird leider auch von vielen Berufsmusikern angenommen.) Es trifft offenkundig zu, dass Neue Musik für viele Menschen nicht unmittelbar zugänglich ist. Den Vertretern der Neuen Musik fehlt aber leider das Bewusstsein, dass deshalb eine verstärkte Vermittlung unbedingt notwendig ist.

Man könnte sich an dieser Stelle fragen: Weshalb wird Neue Musik so wenig vermittelt? Liegt es etwa am bisweilen recht selbstgefälligen Elitedenken der Komponisten und Interpreten, vielleicht am Geniekult?

Ich begrüsse den Vorstoss der Pro Helvetia! Die Titelfrage der Podiumsdiskussion vom 5. Dezember 2005 in Zürich («Braucht Neue Musik Vermittlung?») aber war nicht sehr fruchtbar (so wie auch die Diskussion), weil die Antwort doch eigentlich klar ist. Vielmehr wäre es zu begrüssen gewesen, wenn die Frage am Podiumsgespräch gelautet hätte: Wie soll Neue Musik verstärkt vermittelt werden? Wieviel soll/darf dies kosten? Und vor allem: Wer vermittelt?

Zuerst zur Frage der Kosten: Wenn für verstärkte Vermittlung Neuer Musik zu viel Geld von der eigentlichen Produktion abgezogen wird, entsteht ein Problem der inneren Legitimation dieser Musik. Wir wollen nicht dort landen, wo so viele Teile unserer Gesellschaft gelandet sind nach dem Motto: Egal, was Du tust, Du musst es nur gut verkaufen. Zu dieser Haltung vertreten wir die Gegenseite!

Vermittlung muss nicht viel kosten. Was es wirklich braucht sind Vermittler, Leute die Ideen entwickeln, wie sie Neue Musik lokalen Gegebenheiten angepasst vermitteln wollen.

Solche Leute zu suchen und diese Arbeit anzuregen, zu begleiten, finanziell zu unterstützen und gesamtschweizerisch zu koordinieren ist die Aufgabe der Pro Helvetia. Möglich wären Weiterbildungen für Musiklehrer, Abendkurse für Erwachsene, Workshops für Jugendliche, gemeinsame Konzertbesuche und so weiter, oder – um zum Schluss ein gutes existierendes Beispiel zu nennen – eine Idee wie die der Gare des enfants in Basel. Dafür brauchte es vor allem eine Person (Sylvia Zytynska), die dieses Konzept entwarf und durchsetzte!

Beat Gysin, Komponist