

Comptes rendus = Berichte

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 34

PDF erstellt am: **18.09.2024**

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.

Nicht so schlecht wie befürchtet

Das neue Urheberrechtsgesetz

Nach jahrzehntelangen Vorarbeiten lieferte der Bundesrat 1984 eine Vorlage zur Totalrevision des seit 1922 geltenden Urheberrechtsgesetzes (URG) ans Parlament. Eine Revision drängte sich auf, weil infolge der im breitesten Umfang möglich gewordenen technischen Reproduzierbarkeit und effektiven Reproduktion urheberrechtlich geschützter Werke eine beständige «kalte Enteignung» der Urheber stattfindet. 1985 bzw. 1986 wiesen die beiden Kammern unseres Parlamentes diesen bundesrätlichen Entwurf zurück. Der Rückweisungsbeschluss lautete damals: «Rückweisung an den Bundesrat mit dem Auftrag zu prüfen, wie der Schutz der Produzenten und der verschiedenen Nutzerkreise (Hervorhebung P.B.) verbessert werden könnte. Vor allem sei ein differenzierter Leistungsschutz – Interpreten, Computerprogramme usw. – in die Vorlage einzubauen und die Kontrolle der Verwertungsgesellschaften zu verstärken.»

In der Folge wurde eine neue (dritte) Expertenkommission eingesetzt mit der Aufgabe, die unterschiedlichen Bedürfnisse von Urhebern und sogenannten «Werknutzern» (z.B. SRG, Filmverleiher, Kabelnetzbetreiber) unter einen Hut zu bringen und einen konsensfähigen Kompromiss zu erarbeiten. Ihr Entwurf wurde in der Vernehmlassung von Kantonen und Parteien mehrheitlich positiv beurteilt. Die Werknutzer äusserten sich kritisch, die Urheber (zusammengeschlossen als «AGU», als «Arbeitsgemeinschaft der Urheberinnen und Urheber») konnten den Kompromiss gerade eben akzeptieren.

Eine verwaltungsinterne Überarbeitung des Expertenentwurfes mündete schliesslich in die Botschaft des Bundesrates ans Parlament vom 19.6.89, die gegenüber den Vorschlägen der Expertenkommission massiv nutzerfreundlicher und urheberfeindlicher war. Zur Rechtfertigung dieser Gewichtsverschiebung schreibt der Bundesrat: «Den materiellen Bedürfnissen der Kulturschaffenden ist im Rahmen der Kulturförderung zu entsprechen.» Immerhin erlaubt der bundesrätliche Vorschlag die Ratifizierung diverser internationaler Verträge auf dem Gebiet des Urheberrechts und – durch die Regelung «verwandter Schutzrechte» – den Beitritt zum «Rom-Abkommen» über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen.

Ein Schrei der Entrüstung seitens der

Urheber, ihrer Verwertungsgesellschaften und Interessenverbände folgte auf die Veröffentlichung der bundesrätlichen Botschaft. Die SUISA gab ihrer «heftigen Empörung» Ausdruck. Das neue Gesetz schwäche die Urheber sogar noch im Vergleich zum geltenden Recht. Die AGU sprach von einem «Anti-Urheber-Gesetz». Auf der anderen Seite freute sich die FDP: «Der neue Gesetzesentwurf kommt ohne die umstrittene Geräte- und Leerkassettenabgabe aus» (NZZ vom 24.6.89).

Was waren denn nun 1989 die hauptsächlichsten Streitpunkte, soweit sie für Musikerinnen und Musiker relevant sind?

1. Im bundesrätlichen Entwurf fehlte eine Vergütung auf leere Tonband- und Videokassetten. Da heute rund achtmal soviel Musik privat aufgezeichnet wird wie gekauft, werden die Urheber um happige Beträge gebracht.

2. Es fehlt eine Vergütung für das private Kopieren geschützter Werke («Kopierfünfer»). Privates Kopieren von Notenmaterial wird bekanntlich intensiv betrieben.

3. Es fehlt eine Vergütung beim Verleih geschützter Werke in Bibliotheken, wo Noten beliebig eingesehen werden können («Bibliotheksrapen»).

4. Vergütungsansprüche der ausübenden Musiker für Zweitverwertungsrechte (deren Schutz im übrigen neu unter «verwandte Schutzrechte» geregelt wird) fehlen. Den ausübenden Künstlern wird lediglich ein Vetorecht bei der Weiterverbreitung ihrer Darbietungen eingeräumt («Piraterieschutz»). Die entsprechenden Bestimmungen sind Rom-Abkommen-kompatibel – mehr nicht.

5. Die Schutzdauer soll (laut AGU) von 50 auf 70 Jahre verlängert werden. Strawinskys «Sacre» wäre so im Jahre 2041 noch geschützt.

6. Es soll (laut AGU) Vertragsfreiheit herrschen bei urheberrechtlich relevantem Werkschaffen im Arbeitsverhältnis. Der bundesrätliche Entwurf sieht im Prinzip eine Übertragung der Rechte an den Arbeitgeber, bei Kollektivwerken an den Produzenten vor.

7. Der Entwurf will die Höhe der Entschädigung an den Urheber auf maximal 10% der Einnahmen des Werknutzers festschreiben. Die AGU lehnt diese Normierung ab. Für KomponistInnen ist in diesem Zusammenhang folgende Zahl interessant: Ihr durchschnittliches Jahreseinkommen aus dem Werkschaffen ist mit 2300.– im Vergleich zu anderen freischaffenden Urhebern mit Abstand am niedrigsten. Der Bundesrat will zudem via Bewilligungspflicht und Tarifgenehmigung durch eine eidgenössische Aufsichtsbehörde (die dafür Gebühren erhebt) die Verwertungsgesellschaften (z.B. die SUISA) hart an die Kandare nehmen. Das gemeinsame Auftreten und Aufgehören der Urheber im Rahmen der AGU (der sich inzwischen alle grossen Verwertungsgesellschaften sowie zahlreiche Berufsverbände der potentiellen Urheber geistiger Werke angeschlossen

haben) trug Früchte. Der Ständerat, der die Botschaft am 6.3.1991 als Erstrat behandelte, machte im grossen und ganzen eine Kehrtwendung zurück zum Entwurf der Expertenkommission. Er nahm u.a. ins Gesetz auf:

1. Die Abgabe auf Leerkassetten
2. Den Bibliotheksrapen
3. Die Schutzfrist von 70 Jahren
4. Vertragsfreiheit bei kollektivem Werkschaffen

Diesmal war es am «Dachverband der Urheberrechtsnutzer» (DUN) aufzuheulen: Der DUN ist «bestürzt» ob der «Enteignung» und des «kollektiven parastaatlichen Steuersystems» (*Hotel-Revue*, 23.5.91).

Der Nationalrat behandelte die Vorlage ein erstes Mal am 27./28.1.1992. Er zeigte sich wesentlich urheberfeindlicher und nutzerfreundlicher als die kleine Kammer. So musste diese zur Differenzbereinigung antreten. Da sie indes dem Nationalrat nicht in allen Punkten nachgab, kam auch er noch einmal zum Zuge. Die Schlussabstimmung fand endlich am 9.10.92 statt. Das Gesetz untersteht dem Referendum. Der Bundesrat bestimmt das Inkrafttreten.

Die für KomponistInnen und ausübende MusikerInnen relevanten Artikel des Gesetzes, das zu guter Letzt wohl besser ausgefallen ist, als der bundesrätliche Entwurf befürchten liess, sind nachfolgend abgedruckt. Zusammengefasst bestimmt das Gesetz nun bezüglich der oben erwähnten sieben Hauptstreitpunkte folgendes:

1. Vergütung auf Leerkassetten: Ist neu eingeführt (Art. 20, Abs. 3).
2. Kopierfünfer: Nicht ins Gesetz aufgenommen.
3. Bibliotheksrapen: Wird nicht eingeführt. Dafür ist das Kopieren in Bibliotheken vergütungspflichtig (Art. 20, Abs. 2).
4. Vergütungsansprüche bei Zweitverwertung: Die Rechte der ausübenden Künstler sind in Art. 33 bis 35 geregelt
5. Schutzdauer: Ist für Urheber neu auf 70 Jahre festgelegt (Art. 29, Abs. 2b), für ausübende Künstler auf 50 Jahre (Art. 39).
6. Vertragsfreiheit: Die entsprechenden Artikel des Entwurfs entfallen. Vertragsfreiheit ist gegeben.
7. Maximalhöhe Urheberentschädigung: Gemäss Art. 60 Abs. 2 gilt für Urheber eine «In der Regel»-Formulierung. Ausübende Künstler erhalten höchstens 3% des Nutzungsertrags.

Peter Bitterli

1. Titel: Gegenstand

Art. 1

¹ Dieses Gesetz regelt:

- a. den Schutz der Urheber und Urheberinnen von Werken der Literatur und Kunst;
 - b. den Schutz der ausübenden Künstler und Künstlerinnen, der Hersteller und Herstellerinnen von Ton- und Tonbildträgern sowie der Sendeunternehmen;
- ...

2. Titel: Urheberrecht 1. Kapitel: Das Werk

Art. 2 Werkbegriff

¹ Werke sind, unabhängig von ihrem Wert oder Zweck, geistige Schöpfungen der Literatur und Kunst, die individuellen Charakter haben.

² Dazu gehören insbesondere:

- ...
b. Werke der Musik und andere akustische Werke.

⁴ Ebenfalls geschützt sind Entwürfe, Titel und Teile von Werken, sofern es sich um geistige Schöpfungen mit individuellem Charakter handelt.

Art. 3 Werke zweiter Hand

¹ Geistige Schöpfungen mit individuellem Charakter, die unter Verwendung bestehender Werke so geschaffen werden, dass die verwendeten Werke in ihrem individuellen Charakter erkennbar bleiben, sind Werke zweiter Hand.

³ Werke zweiter Hand sind selbständig geschützt.
⁴ Der Schutz der verwendeten Werke bleibt vorbehalten.

Art. 4 Sammelwerke

¹ Sammlungen sind selbständig geschützt, sofern es sich bezüglich Auswahl oder Anordnung um geistige Schöpfungen mit individuellem Charakter handelt.

² Der Schutz von in das Sammelwerk aufgenommenen Werken bleibt vorbehalten.

2. Kapitel: Urheber und Urheberin

Art. 6 Begriff

Urheber oder Urheberin ist die natürliche Person, die das Werk geschaffen hat.

Art. 7 Miturheberschaft

¹ Haben mehrere Personen als Urheber oder Urheberinnen an der Schaffung eines Werks mitgewirkt, so steht ihnen das Urheberrecht gemeinschaftlich zu.

² Haben sie nichts anderes vereinbart, so können sie das Werk nur mit Zustimmung aller verwenden; die Zustimmung darf nicht wider Treu und Glauben verweigert werden.

3. Kapitel: Inhalt des Urheberrechts 1. Abschnitt: Verhältnis des Urhebers oder der Urheberin zum Werk

Art. 9 Anerkennung der Urheberschaft

¹ Der Urheber oder die Urheberin hat das ausschliessliche Recht am eigenen Werk und das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft.

² Der Urheber oder die Urheberin hat das ausschliessliche Recht zu bestimmen, ob, wann, wie und unter welcher Urheberbezeichnung das eigene Werk erstmals veröffentlicht werden soll.

Art. 10 Verwendung des Werks

¹ Der Urheber oder die Urheberin hat das ausschliessliche Recht zu bestimmen, ob, wann und wie das Werk verwendet wird.

² Der Urheber oder die Urheberin hat insbesondere das Recht:

- a. Werkexemplare wie Druckerzeugnisse, Ton-, Tonbild- oder Datenträger herzustellen;
- b. Werkexemplare anzubieten, zu veräußern oder sonstwie zu verbreiten;
- c. das Werk direkt oder mit Hilfe irgendwelcher Mittel vorzutragen, aufzuführen, vorzuführen oder es anderswo wahrnehmbar zu machen;
- d. das Werk durch Radio, Fernsehen oder ähnliche Einrichtungen, auch über Leitungen, zu senden;
- e. gesendete Werke mit Hilfe von technischen Einrichtungen, deren Träger nicht das ursprüngliche Sendeunternehmen ist, insbesondere auch über Leitungen, weiterzusenden;
- f. Sendungen und Weitersendungen wahrnehmbar zu machen.

Art. 11 Werkintegrität

¹ Der Urheber oder die Urheberin hat das ausschliessliche Recht zu bestimmen:

- a. ob, wann und wie das Werk geändert werden darf;
- b. ob, wann und wie das Werk zur Schaffung eines Werkes zweiter Hand verwendet oder in ein Sammelwerk aufgenommen werden darf.

² Selbst wenn eine Drittperson vertraglich oder gesetzlich befugt ist, das Werk zu ändern oder es zur Schaffung eines Werkes zweiter Hand zu verwenden, kann sich der Urheber oder die Urheberin

gegen jede Entstellung des Werks widersetzen, die ihn oder sie in der Persönlichkeit verletzt.

³ Zulässig ist die Verwendung bestehender Werke zur Schaffung von Parodien oder mit ihnen vergleichbaren Abwandlungen des Werks.

2. Abschnitt: Verhältnis der Urheber zum Eigentum am Werkexemplar

Art. 12 Erschöpfungsgrundsatz

¹ Hat ein Urheber oder eine Urheberin ein Werkexemplar veräußert oder der Veräußerung zugestimmt, so darf dieses weiterveräußert oder sonstwie verbreitet werden.

Art. 13 Vermieten von Werkexemplaren

¹ Wer Werkexemplare der Literatur und Kunst vermietet oder sonstwie gegen Entgelt zur Verfügung stellt, schuldet dem Urheber oder der Urheberin hierfür eine Vergütung.

4. Kapitel: Rechtsübergang; Zwangsvollstreckung

Art. 16 Rechtsübergang

¹ Das Urheberrecht ist übertragbar und vererblich.

5. Kapitel: Schranken des Urheberrechts

Art. 19 Verwendung zum Eigengebrauch

¹ Veröffentlichte Werke dürfen zum Eigengebrauch verwendet werden. Als Eigengebrauch gilt:

- a. jede Werkverwendung im persönlichen Bereich und im Kreis von Personen, die unter sich eng verbunden sind, wie Verwandte oder Freunde;
- b. jede Werkverwendung der Lehrperson für den Unterricht in der Klasse;
- c. das Vervielfältigen von Werkexemplaren in Betrieben, öffentlichen Verwaltungen, Instituten, Kommissionen und ähnlichen Einrichtungen für die interne Information oder Dokumentation.

² Wer zum Eigengebrauch berechtigt ist, darf die dazu erforderlichen Werkexemplare auch durch Dritte herstellen lassen; als Dritte im Sinne dieses Absatzes gelten auch Bibliotheken, die ihren Benützern Kopiergeräte zur Verfügung stellen.

³ Ausserhalb des privaten Kreises sind nicht zulässig:

- a. die vollständige oder weitgehend vollständige Vervielfältigung im Handel erhältlicher Werkexemplare;
- ...
- c. die Vervielfältigung von graphischen Aufzeichnungen von Werken der Musik;
- d. die Aufnahme von Vorträgen, Aufführungen oder Vorführungen eines Werkes auf Ton-, Tonbild- oder Datenträger.

Art. 20 Vergütung für den Eigengebrauch

¹ Die Werkverwendung im privaten Kreis gemäss Artikel 19 Absatz 1 Buchstabe a ist unter Vorbehalt von Absatz 3 vergütungsfrei.

² Wer zum Eigengebrauch nach Artikel 19 Absatz 1 Buchstabe b oder Buchstabe c oder wer als Drittperson nach Artikel 19 Absatz 2 Werke auf irgendwelche Art vervielfältigt, schuldet dem Urheber oder der Urheberin hierfür eine Vergütung.

³ Wer Leerkassetten und andere zur Aufnahme von Werken geeignete Ton- und Tonbildträger herstellt oder importiert, schuldet dem Urheber oder der Urheberin für die Werkverwendungen nach Artikel 19 eine Vergütung.

⁴ Die Vergütungsansprüche können nur von zugelassenen Verwertungsgesellschaften geltend gemacht werden.

Art. 22 Verbreitung gesendeter Werke

¹ Die Rechte, gesendete Werke zeitgleich und unverändert wahrnehmbar zu machen oder im Rahmen der Weiterleitung eines Sendeprogrammes weiterzusenden, können nur über zugelassene Verwertungsgesellschaften geltend gemacht werden.

Art. 23 Zwangslizenz zur Herstellung von Tonträgern

¹ Ist ein Werk der Musik mit oder ohne Text im

In- oder Ausland auf Tonträger aufgenommen und in dieser Form mit der Zustimmung des Urhebers oder der Urheberin angeboten, veräußert oder sonstwie verbreitet worden, so können alle Hersteller und Herstellerinnen von Tonträgern mit einer gewerblichen Niederlassung im Inland vom Inhaber oder von der Inhaberin des Urheberrechts gegen Entgelt die gleiche Erlaubnis für die Schweiz ebenfalls beanspruchen.

Art. 25 Zitate

¹ Veröffentlichte Werke dürfen zitiert werden, wenn das Zitat zur Erläuterung, als Hinweis oder zur Veranschaulichung dient und der Umfang des Zitats durch diesen Zweck gerechtfertigt ist.

6. Kapitel: Schutzdauer

Art. 29 Im allgemeinen

¹ Ein Werk ist urheberrechtlich geschützt, sobald es geschaffen ist, unabhängig davon, ob es auf einem Träger festgehalten ist oder nicht.

² Der Schutz erlischt:

- ...
b. 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers oder der Urheberin für alle anderen Werke.

3. Titel: Verwandte Schutzrechte

Art. 33 Rechte der ausübenden Künstler und Künstlerinnen

¹ Ausübende Künstler und Künstlerinnen sind die natürlichen Personen, die ein Werk darbieten oder an der Darbietung eines Werks künstlerisch mitwirken.

² Die ausübenden Künstler und Künstlerinnen haben das ausschliessliche Recht, ihre Darbietung:

- a. ausserhalb des Raumes, in welchem sie erbracht wird, wahrnehmbar zu machen;
- b. durch Radio, Fernsehen oder ähnliche Verfahren, auch über Leitungen, zu senden, sowie die gesendete Darbietung mit Hilfe von technischen Einrichtungen, deren Träger nicht das ursprüngliche Sendeunternehmen ist, weiterzusenden;
- c. auf Ton-, Tonbild- oder Datenträger aufzunehmen und solche Aufnahmen zu vervielfältigen;
- d. als Vervielfältigungsexemplare anzubieten, zu veräußern oder sonstwie zu verbreiten;
- e. wahrnehmbar zu machen, wenn sie gesendet oder weitergesendet wird.

Art. 34 Mehrere ausübende Künstler

¹ Haben mehrere Personen an einer Darbietung künstlerisch mitgewirkt, so steht ihnen das Schutzrecht gemeinschaftlich zu.

² Bei einer Chor-, Orchester- oder Bühnenaufführung ist für eine Verwendung der Darbietung nach Artikel 33 die Zustimmung folgender Personen erforderlich:

- a. der Solisten und Solistinnen;
- b. des Dirigenten oder der Dirigentin;
- c. des Regisseurs oder der Regisseurin;
- d. der Vertretung der mitwirkenden Künstlergruppe oder, wenn eine solche nicht besteht, des Leiters oder der Leiterin der Gruppe.

³ Solange die Gruppe keine Vertretung bezeichnet hat und ihr Leiter oder ihre Leiterin unbekannt bleibt, kann das verwandte Schutzrecht im Sinne der Geschäftsführung ohne Auftrag ausüben, wer die Darbietung veranstaltet, von ihr Vervielfältigungsexemplare hergestellt oder sie gesendet hat.

Art. 35 Vergütungsanspruch für die Verwendung von Ton- und Tonbildträgern

¹ Werden im Handel erhältliche Ton- oder Tonbildträger zum Zweck der Sendung, der Weiterleitung, des öffentlichen Empfangs (Art. 33 Abs. 2 Bst. e) oder der Aufführung verwendet, so haben ausübende Künstler und Künstlerinnen Anspruch auf Vergütung.

² Der Hersteller oder die Herstellerin des benutzten Trägers ist an der Vergütung für die ausübenden Künstler und Künstlerinnen angemessen zu beteiligen.

³ Die Vergütungsansprüche können nur von zugelassenen Verwertungsgesellschaften geltend gemacht werden.

Art. 39 Schutzdauer

¹ Der Schutz beginnt mit der Darbietung des Werks durch die ausübenden Künstler und Künst-

lerinnen, mit der Herstellung der Ton- oder Tonbildträger sowie mit der Ausstrahlung der Sendung; er erlischt nach 50 Jahren.

...

3. Kapitel: Pflichten der Verwertungsgesellschaften

...

Art. 60 Grundsatz der Angemessenheit

¹ Bei der Festlegung der Entschädigung sind zu berücksichtigen:

a. der aus der Nutzung des Werks, der Darbietung, des Ton- oder Tonbildträgers oder der Sendung erzielte Ertrag oder hilfsweise der mit der Nutzung verbundene Aufwand;

b. die Art und Anzahl der genutzten Werke, Darbietungen, Ton- oder Tonbildträger oder Sendungen

² Die Entschädigung beträgt in der Regel höchstens zehn Prozent des Nutzungsertrags oder -aufwands für die Urheberrechte und höchstens drei Prozent für die verwandten Schutzrechte; sie ist jedoch so festzusetzen, dass die Berechtigten bei einer wirtschaftlichen Verwaltung ein angemessenes Entgelt erhalten.

...

Ein Verein in Veränderung

Luzern: 93. Tonkünstlerfest

Unglaublich, aber wahr: Zum ersten Mal in der Geschichte des Tonkünstlervereins wurde an einem Fest ein ausländischer Komponist vorgestellt. Mit *Per Nørgård* aus Dänemark wurde nicht ein bekannter Name aus einem unserer Nachbarländer ausgewählt, von dem man schon hätte wissen können, welche Richtung er vertritt oder welchen Personalstil er pflegt. Und mit Nørgård kam einer, der sich kaum auf Schule, Stil und dergleichen festlegen lässt. Vielleicht auch, weil er aus einem Land kommt, das keine grosse musikalische Tradition hat, das aber im Gegensatz zur Schweiz nicht derart auf die Nachbarländer mit ihrer imponierenden Musikgeschichte fixiert ist, kann Nørgård so unbekümmert mit Tradition umgehen. In «Syn», einem Blechbläserstück von 1988, das das Studio für zeitgenössische Musik des Konservatoriums Luzern (Leitung: Josef Kost) im Portraitkonzert vorführte, verbindet und schichtet er Dreiklänge auf eine Art und Weise, die das tonale System, das dem zitierten Volkslied zugrunde liegt, schlicht ignoriert und auch kein (erkennbares) neues etabliert: gleichgültig stehen die Akkorde über- oder nebeneinander. Solche Systemlosigkeit ist aber keine Konstante in Nørgårds Schaffen: Im Klavierstück «Turn» (1973), dem nächsten Stück dieses Portraits, entstehen die Verbindungen dadurch, dass jeweils ein Ton als führender aus einem Akkord herausgefiltert wird und um ihn herum ein neuer Akkord gebildet wird, so dass das ganze Stück nach einem Muster gestrickt ist, dessen Varianten einzig in der Rhythmisierung der Akkordtöne liegen. Anders als Komponisten wie etwa Scelsi, Lachenmann oder Steve Reich, deren Handschrift unverwechselbar ist, scheint Nørgård keinen Wert darauf zu legen, im Land der unbegrenzten Möglichkeiten, welches sich dem heutigen Komponisten darbietet, seine Marken einzuschlagen: So stellte



Per Nørgård erläutert sein Stück «Syn» im Konservatorium Luzern Photo A. Cruz

er mit «Libra» (1973) einen Religionskitsch in den Kirchenraum, dessen präfabrizierte Figuren (arpeggierte Septakkorde in der Gitarre, im Stile des späten 19. Jahrhunderts chromatisierte Choräle, süssliche Vibraphonklänge usw.) mit einer Pedanterie und Penetranz ohnegleichen sukzessiv und simultan vorgeführt werden, um im nächsten Konzert mit einem symphonischen Dschungel zu überraschen, dessen Elemente auch nicht besonders originell sind, aber immerhin fantasievoll und üppig wuchern. Gemeinsam ist «Libra» und der 4. Symphonie (1981) nur eines: die totale Abwesenheit von «Geschmack». Hat Geschmack laut Adorno schon bei Mahler keine Autorität mehr, so scheint Nørgård in dieser symphonischen «Hommage à Adolf Wölfli» Mahler, den er auch zitiert, potenzieren zu wollen. Für Schweizer Tonkünstler könnte darin durchaus noch eine Provokation liegen – dies jedenfalls vermute ich nach dem Anhören von *Sandor Veress' «Hommage à Paul Klee»* (1951), mit der das von Jürg Wytenbach dirigierte Sinfoniekonzert der AML beschlossen wurde. Veress, der eine ganze Generation von Schweizer Komponisten geprägt hat, ist ein Meister stimmigen und präzisen Komponierens, dem keine unkontrollierten Noten unterlaufen, von Geschmacklosigkeiten Nørgårdscher Art ganz zu schweigen. Seine Fantasien für zwei Klaviere (Nina Rogge und Paul Clemann) und Streichorchester liessen mich allerdings mehr an Bachs Konzerte für zwei Klaviere und Saint-Saëns «Carnaval des animaux» als an Bilder Klees denken. Ästhetisch stand Veress seinen konservativen Basler und Zürcher Kompositionslehrerkollegen Walther Geiser oder Paul Müller-Zürich gar nicht so fern, wie die Liste seiner originellen Schüler vermuten lassen könnte. *Heinz Holligers «ad marginem»* (nach dem gleichnamigen Bild Klees) lässt in der Strenge der Konzeption (ab Tonband sind Frequenzen im höchsten und tiefsten Bereich zu hören,

die am Schluss über die Hörbarkeitsgrenze hinaus entschwinden; ausgehend von der Mittellage streben auch die 7 Hauptstimmen den obersten und untersten Grenzbereichen zu) wie in der ausgehörten, genau kalkulierten Realisierung die Veress-Schule erkennen.

Jürg Wytenbach, ebenfalls Veress-Schüler, präsentierte mit «De Metalli» (Solist: Kurt Widmer) von 1965 ein eigenes Frühwerk, das – längst bevor apokalyptische Schauern in Mode kamen – eine Prophetie Leonardo da Vincis mit kompromissloser Härte musikalisch umsetzt; das Werk wirkt stark, gerade weil Wytenbach jegliches expressives Pathos, das ja immer auch Genuss am Leiden einschliesst, vermeidet. Intelligent auch der Schluss: das Stück sackt nicht einfach ab, sondern mit einem Solo der in diesem Kontext (die Orchestrierung verzichtet auf Oboen, Geigen und Bratschen) hellen Farbe der Flöte zum leise gesprochenen Text des letzten Satzes bleibt der Schluss zwischen Hoffnung und Resignation offen.

Demgegenüber ist der versandene Schluss in heutiger Musik schon fast zu einer Formel geworden wie weiland der affirmierende auf der Tonika. *Jean-Jacques Dünki* appliziert ihn in allen drei Sätzen seines Kammerstücks VII für Bassetthorn, Viola und Klavier, das mit grosser Gebärde anhebt und so erst recht das Zerbröseln ins Zentrum rückt. Etwas weniger sensibilistisch, aber punkto Formkurve nicht viel anders verfährt *Francesco Hoch* in seinem Streichquartett, wo wilde Figuren in diffuser Ungeordnetheit sich allmählich in leise und durch Zäsuren unterbrochene Oktaven auflösen und darin absterben – «der Tod ohne das Mädchen» nennt Hoch sein undialektisches Quartett, das als musikalischer Kommentar zur derzeitigen allgemeinen Restauration zu verstehen ist. *Michael Jarrell* scheinen dagegen Weltuntergangsstimmungen ganz fremd zu sein: seine «Assonance III» für Klarinette, Violoncello und Klavier erinnert daran, dass

Musikmachen zunächst einmal nichts weiter ist als Gestalten in Tönen, und diese «naive» Haltung trägt ihm immer wieder den Vorwurf der Unverbindlichkeit ein. Seine Versiertheit hob sich für mich jedenfalls angenehm ab von der angestregten Simplizität des nachfolgenden Stücks von *Esther Roth*: In «Le poisson ardent / Les cent pas» werden endlose Wortspiele von einstimmigen Celestfiguren und Kontrabasspizzicati in regelmässigem Puls begleitet, grundiert vom Geräusch glucksenden Wassers ab Tonband.

Höchst elaboriert ist dagegen die Nativität von *Mischa Käser*s «7 Liedern zu Volkstexten». Dass die Musik nicht einfach die Worte illustrieren soll, sondern eigenen Gesetzen folgt, eine zusätzliche Dimension einbringt bzw. die Wahrheit hinter dem Wortlaut ausplaudert, ist für Käser so selbstverständlich, dass er auch Illustratives wieder einsetzen kann – in widersprüchlicher Bedeutung. So ist der Traum vom Fliegen im «Ikarus» in eine solch flüggellahme Musik umgesetzt, dass die illustrative Flötenfigur auf das Wort «Vogel» stutzig macht: zu Recht, denn der im Text angesprochene Vogel ist in Wirklichkeit ein Galgenvogel. Das heikle Problem des Umgangs mit volksliedhaftem Material löst Käser, indem er den Volkston auf die Gesangsstimme beschränkt und – anders als etwa Nørgård im eingangs erwähnten «Syn» – keine Dreiklangsharmonik daraus ableitet: so bleibt der Volkston immer disparat, ist nicht eingepflanzt in ein Beet von Dur- und Molldreiklängen. Käser unterstreicht damit, dass die Nativität – auch die der Texte – keine organische, sondern eine gedrechselte ist. Ein kluges und witziges Stück eines Komponisten, über den man im Programmheft ausser seiner Adresse und Telefonnummer nur erfuhr, dass er am 1.1.59 in Zürich geboren ist und H.U. Lehmann und R. Moser seine Lehrer waren – für allfällige weitere Informationen soll man sich offenbar selber brieflich oder telefonisch an ihn wenden.

Weiter waren in den beiden Kammermusikkonzerten im überfüllten Saal des Konservatoriums Luzern ein Streichquartett von *Josef Kost*, dessen unzugängliche Aufführung eine gerechte Besprechung nicht zulässt, und das Klarinettenquintett von *Alfred Zimmerlin*, das in dieser Zeitschrift bereits anlässlich der Uraufführung ausführlich gewürdigt worden ist (siehe Nr. 28, S. 28), zu hören. Wenn die Interpreten der sieben Werke hier nicht im einzelnen erwähnt werden können, dann nicht nur aus Platzgründen, sondern auch, weil das Programmheft mit seiner alphabetischen Auflistung aller Namen keine Auskunft darüber gab, wer nun welches Werk gespielt hat.

Eröffnet wurde das Tonkünstlerfest mit einem Konzert der Jungen Philharmonie Zentralschweiz, die nichts anderes als das Orchester des Konservatoriums Luzern ist, unter der Leitung von dessen Direktor Thüring Bräm. Das eben-

falls sehr gut besuchte Konzert litt allerdings unter der für Orchestermusik ungeeigneten Akustik des Musikzentrums Schüür; in diesem fast schalltoten Raum wurden die fragilen Momente von *Urban Maeders* «Vergänglich» allzusehr betont, Flächeneffekte und Tremoli blieben stumpf. An den MusikerInnen hat's sicher nicht gelegen, dass dieses Stück, das ich von der Uraufführung durch die Camerata Zürich in guter Erinnerung habe, hier nicht recht zur Wirkung kam. Der virtuose Glamour von Nørgårds «Remembering Child» (Solist: Pascal Siffert, Viola), für Pinchas Zukerman und das amerikanische St. Paul Chamber Orchestra geschrieben, blieb vollends auf der Strecke. Sei es, dass man sich im zweiten Teil auf die Akustik besser eingestellt hatte, sei es, dass die Instrumentation von *Eric Gaudiberts* «Gemmes» genügend satt ist: Diese vier Stücke klangen auch hier gut und empfahlen sich fürs Repertoire auch anderer als Westschweizer Orchester. Gaudibert versteht es, aus einfachstem Material attraktive Musik zu formen, die gelegentlich an die Grenze des Kitsches und der Banalität geht, aber immer im richtigen Moment eine Kehre nimmt. Das gilt sowohl für die einzelnen Stücke – etwa wenn im dritten Stück eine Streicherfläche von einer bewegten Trompetenfigur konterkariert wird, ehe sich der Cluster in einen Einzelton in höchster Lage auflöst – wie für die Anlage des Zyklus, der von einem scherzoartigen «Katzenauge» am Schluss ironisch beleuchtet wird. Gar nicht ironisch ist dagegen der C-dur-Dreiklang gemeint, mit dem *Julien-François Zbinden* seine «Triade» op. 78 für zwei Trompeten (Jörg Conrad und Markus Würsch) und Streicher beendet; dass er in Luzern so wirkte, war einzig dem Trompeter zu verdanken, der das hohe *e* gehörig flattern liess. In welchem Zusammenhang dieser robuste und larmoyante Verschnitt aus Vivaldi bzw. Frank Martin mit dem Bastelhobby und dem Pilotenbrevet des Komponisten steht, können vielleicht jene genauer erläutern, die es für nötig hielten, derlei biographische Angaben im Programmheft zu publizieren.

Das diesjährige Tonkünstlerfest in Luzern verband sich mit den 50-Jahresjubiläen des Konservatoriums sowie der Akademie für Schul- und Kirchenmusik. Die Akademie steuerte mit ihrem Chor (Leitung: Alois Koch) die Rahmenstücke zum Chorkonzert in der Jesuitenkirche bei – ein weitgespannter Rahmen, der von *Ernst Piffners* beinahe evangelisch spröder Vertonung der Pfingstsequenz «Veni, veni, gaudium» bis zu Nørgårds eingangs erwähntem «Libra»-Kitsch reichte. Raffinierte Klänge, die den Hollywood-erprobten Komponisten verraten, gewinnt *Paul Glass* dem Chor in «Deh, spiriti miei, quando mi vedete» ab (Chœur des XVI unter André Ducret); wesentlich um Klangwirkung geht es auch in *Daniel Glaus'* «Teschuhvah» (Vokalensemble Zürich, Peter Siegwart), wo 16 an ver-

schiedenen Orten aufgestellte Sängerinnen und Sänger ein nur langsam sich veränderndes clusterartiges Feld herstellen, und in *Urs Peter Schneiders* «Hülle und Fülle», wo die Dimension Zeit gänzlich in jener des Raums aufgehoben ist: die 54köpfige Knabenkantorei Basel (Leitung: Beat Raaflaub) hüllte das Auditorium mit einem einzigen weitgefächerten Klang ein.

Der Tonkünstlerverein öffnet sich: das zeigt sich nicht nur an der erstmaligen Einladung eines ausländischen Komponisten und am Plan, das Fest 1994 der improvisierten Musik zu widmen, sondern auch vereinspolitisch in der Aufnahme von Mitgliedern, die dem noch bis vor wenigen Jahren hochgehaltenen zünftlerischen Idealtypus nicht entsprechen, was – wie Präsident Daniel Fuetter an der Generalversammlung bestätigte – keineswegs zu dem da und dort befürchteten Substanzverlust geführt hat. Nun besteht die Chance, nach der Mitgliederstruktur auch die Leistungs- und Verwaltungsstruktur zeitgemässen Erfordernissen anzupassen, nachdem zwei von Heinz Holliger lancierte und von über 50 Mitgliedern unterzeichnete Anträge in modifizierter Form von der Generalversammlung einstimmig angenommen worden sind. Alarmiert durch die Tatsache, dass die in besseren Jahren stetig ausgebauten Administration wegen der Subventionskürzungen des Bundes nunmehr rund zwei Drittel des zur Verfügung stehenden Geldes verschlingt und einschneidende Kürzungen anderswo notwendig macht, hatten die Initianten eine Reduktion der Sekretariatskosten auf höchstens 50% der Einnahmen sowie eine Überprüfung der Effizienz gefordert. Darauf hatte der Vorstand mit einem Gegenvorschlag reagiert, der eine Reduktion der festen Ausgaben um 20% vorsah, auf eine Effizienzprüfung aber verzichten wollte. Angenommen wurde schliesslich die Version von Thüring Bräm, welche den Vorstand verpflichtet, die Effizienz der Administration zu überprüfen und ein Sanierungsprogramm mit verschiedenen Alternativen vorzulegen, dabei aber keine prozentualen Vorgaben macht. Der zweite Antrag Holligers et alii – die Einsetzung einer Arbeitsgruppe, welche Vorschläge zu inhaltlichen und strukturellen Reformen ausarbeitet und diese der nächsten Generalversammlung vorlegt – war im wesentlichen unbestritten und wurde schliesslich ebenfalls in der Version Bräms angenommen. Die Anträge führten zu einer ausgiebigen und durchaus auch ergebnisreichen Diskussion, wie sie an einer Generalversammlung – sonst eher ein zügig abgewickelter Ritual – seit langem nicht stattgefunden hat. An der von der GV gewählten Arbeitsgruppe (Roman Brotbeck, Philippe Dinkel, Michael Jarrell, Heinz Marti und Balz Trümpp) liegt es nun, eine Reform vorzubereiten, die dem bald hundertjährigen, von vielen schon halb abgeschriebenen Verein neuen Schwung verleiht.

Christoph Keller

Vom Feminismus zur «Normalität»?

Bern: «Spitze des Eisbergs», Musik von Frauen – ein Festival für alle

Was ein Eisberg so alles aufbewahren und konservieren kann, stellte sich erst neulich wieder heraus, als man in den Alpen den Mann aus der Steinzeit aus dem Eis gegraben hat. Über ihn weiss die Wissenschaft inzwischen wohl mehr als über die vielleicht älteste Schweizer Komponistin. Suor Claudia Francesca Rusca soll sie geheissen und Mitte des 17. Jahrhunderts hinter Mailänder Klostermauern gelebt haben. Suor Claudia war eine von vielen Ausgrabungen des Frauenmusikfests «Spitze des Eisbergs» in Bern. Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass dieser Eisberg just am Wochenende des Schweizerischen Tonkünstlerfests (noch immer mit äusserst geringer Frauenbeteiligung) von Luzern nach Bern geschwommen ist. Die Spitze des Eisbergs: Bildmetapher für ein sichtbares Kleines von einem unsichtbaren Grossen. Zahlreiche Komponistinnen sind in den letzten Jahren zumindest dem Namen nach wiederentdeckt worden. Die meisten ihrer Werke gehören jedoch noch lange nicht zum musikalischen Allgemeingut.

Mit dem dreitägigen Festival in der Berner Altstadt beging das Frauenmusik-Forum Schweiz sein zehnjähriges Bestehen – und ist dabei mutig über sich hinausgewachsen. Zum Festprogramm gehörte ein Kompositionspreis (siehe dazu den nebenstehenden Beitrag von Thomas Meyer).

«Schneisen ins Eis» sollten die Konzerte des Festivals schlagen mit so unterschiedlichen Spielarten wie Performance, Klanginstallation und zahlreichen Kammerkonzerten. Aber nicht nur die den Frauen von jeher offenstehende kleine Form, sondern auch grössere Besetzungen im Chor- und im Orchesterkonzert zeigten, was unter, oder inzwischen schon etwas vertrauter über dem Strich kaum noch zu überhören ist. An die fünfzig Werke von 25 Komponistinnen aus vier Jahrhunderten, darunter erfreulich viele Zeitgenossinnen, so lautet die stolze Aufführungsbilanz. Ohne die in den letzten Jahren geleistete Vorarbeit wäre sie kaum möglich gewesen.

In den 70er und 80er Jahren erschienen wichtige Bücher und Werkkataloge zum Thema Frau und Musik. Notenausgaben wurden ediert von Werken, von denen man zuvor nie etwas gehört hatte. Festivals, Kongresse, Lehraufträge und musikwissenschaftliche Forschungsprojekte wurden vorwiegend von Frauen in die Wege geleitet, die Musik nicht länger als jahrhundertlang Männerdomäne akzeptieren wollten. In diesem Sinne leistet das Frauenmusik-Forum Schweiz, unter anderem im eigenen Magazin «Klong», seit 1982 Pionierinnenarbeit.

Es gibt jedoch mittlerweile auch andere Tendenzen. Viele Musikerinnen wür-

den gerne vom Feminismus zur «Normalität» übergehen. Sie fürchten das Ghetto der Frauenfestivals, Frauenverlage und die nur wohlmeinende Frauen-Solidarität. Sie wollen allein durch die Qualität ihrer Arbeit als Interpretin oder Komponistin überzeugen. Sind Festivals wie das Berner Eisberg-Fest deswegen heute überflüssig, weil sie weibliche Schutzräume und nicht die raue Wirklichkeit repräsentieren?

Es ist eine Tatsache, dass Frauen wie überall auch im Musikleben immer um einiges besser sein müssen, wenn sie jene «Normalität» in Anspruch nehmen wollen, die für ihre männlichen Kollegen selbstverständlich ist. Festivals wie dieses, Konzertreihen von Frauen für Frauen – und Männer – werden erst dann vielleicht überflüssig sein, wenn der Legitimationszwang für Musikerinnen verschwunden ist. Das heisst, wenn Frauen ganz selbstverständlich in allen musikalischen Sparten zuhause sind. Oder, etwas überspitzt gesagt, das Eis ist erst gebrochen, wenn Frauen genauso seelenruhig auch mittelmässig Musik machen dürfen, wie viele Männer das seit langem erfolgreich tun.

Für den Erfolg des Berner Festivals sprach das zahlreiche, bunt gemischte Publikum. Es war eindeutig kein Spezialpublikum. Das hatten die VeranstalterInnen beabsichtigt mit dem Motto «Musik von Frauen – ein Festival für alle». Wer mit wenig Vorkenntnissen in die Konzerte kam, fand im detailreichen Programmheft viel sachliche Information über die Komponistinnen, Interpretinnen und Interpreten des Festivals.

Was speziell war in den «Schneisen» im Berner Eis zu entdecken? Zum Beispiel die Genfer Komponistin Marguerite Roesgen-Champion (1894–1976) mit ihren spätromantischen Liedzyklen der 30er Jahre. Oder der raffinierte Chansonstil der Bielerin May Bréguet (Jahrgang 1916). Oder Grazyna Bacewicz (1909–1969), die grosse Dame der polnischen Gegenwartsmusik. Die Pianistin Katharina Weber spielte ihre zweite Klaviersonate (1953) als vulkanisches Werk voll elementarer Kraft und schöpferischer Grosszügigkeit. Im selben Konzert erklang als Auftragskomposition des Frauenmusik-Forums Schweiz das Klaviertrio «Probenlos» der Berner Komponistin Erika Radermacher (Jahrgang 1936). Christine Ragaz (Violine), Angela Schwartz (Cello) und Katharina Weber brachten ein Werk zur Uraufführung, das im ersten Satz hauptsächlich aus Soli besteht und die Spielerinnen im zweiten Satz über einem freien Raster zusammenführt. Es sei ihr darum gegangen, ein Stück zu verwirklichen, das ohne aufwendiges Proben auskommt, merkte die Komponistin an. Aber auch darum, eine «liebevoll seelische Ruhe» unter den Spielerinnen herzustellen. Welcher Komponist hätte sich jemals ähnliche Gedanken über das Wohlbefinden seiner ausführenden Musikerinnen und Musiker gemacht?

Bern war an diesem Wochenende ein

utopisches Eldorado der Frauenmusik. Die Utopie soll auch in Zukunft nicht spurlos am Berner Musikleben vorbeigehen. Gerade hat die Bernische Musikgesellschaft ihre Soireen zum allerersten Mal eine Saison lang den Komponistinnen in Geschichte und Gegenwart gewidmet. Das sollte Schule machen.

Martina Wohlthat

Zum Kompositionswettbewerb des Frauenmusikforums

Wie schon 1987 der Verein zur Förderung von Berufsmusikerinnen in Zürich leistete sich auch das Frauenmusikforum etwas Besonderes: seinen 1. Internationalen Kompositionswettbewerb. Vorgaben gab's eigentlich keine, und so waren die Organisatorinnen auch nicht erstaunt, als sich unter den immerhin 83 Werken von Frauen so ziemlich alles von Jodellied und Jazzballade über Rockstücke bis hin zu Improvisationskonzepten und zu «E-Musik» befand. Das war, wie die FMF-Präsidentin Lislot Frei im Programmheft schreibt, «einfach überwältigend, diese Vielfalt, die sich da in einer Lawine von Expresspaketen Ende Januar über uns wälzte ... obwohl wir sie tatsächlich nicht beurteilen konnten» – zumindest nicht in der ganzen Breite, denn die Jury war mit Betsy Jolas, Roland Moser, Christiane Nicolet, Marianne Schroeder und Erika Radermacher dafür doch zu «E»-lastig besetzt –, und so wurden denn – trotz aller ästhetischen Divergenzen in diesem Gremium – drei Stücke ausgewählt, die alle in etwa der Neuen Musik zuzuordnen wären. Lislot Frei weiter: «Die Wahl der Jury sagt nichts aus über weibliche Ästhetik. Sie sagt höchstens etwas aus über Tendenzen in dieser speziellen Jury, was Beurteilung und Wertung der Wettbewerbskompositionen angeht.» Irgendeinen Schluss wird man/frau aus diesen drei Werken nicht ziehen dürfen. Zu grundverschieden war, was da am Freitagabend im Berner Konservatorium zu hören war – in der Vorgabe, der Haltung, der Besetzung, der Kompositionstechnik und im Charakter.

Die 1953 geborene Engländerin *Caroline Wilkins*, die den 1. Preis zugesprochen erhielt, vertont in ihrem Gesangszyklus «Loquela» für drei bis sechs hohe Stimmen sechs Texte provenzalischer «Trobairitz», also weiblicher Troubadoure. Sie versucht gar nicht erst, den Stil mittelalterlicher Lieder nachzuahmen (sieht man einmal vom Klang des Okzitanischen ab), und sie zitiert auch nicht notengetreu, wie es allerdings nur bei «A chanter m'èr de çò qu'eu no volria» der Gräfin Beatriz de Dia, dem einzigen mit Musik überlieferten Chanson einer Trobairitz, noch möglich wäre. «Für mich liegt die Anziehungskraft dieser Dichtung in ihrer Zeitlosigkeit, sie ist eine lebendige Dokumentation mit Bezug zur Gegenwart», schreibt die Komponistin dazu. Entstanden ist ein zwischen gesproche-

nem und gesungenem Wort changierender Zyklus, klanglich fein gestaltet (gesungen vom «Belcanto»-Ensemble Frankfurt unter Dietburg Spohr), dabei aber kaum tiefgreifend, kaum sich einprägend.

Verbohrt, experimenteller, riskanter klangen daneben die fünf Stücke für Bläserquintett und Kontrabass der 1952 geborenen Deutschen *Mia Schmidt*, die auf den 3. Rang kam. Mit den minimalen Variationen vier verschiedener Akkorde im Vierteltonbereich sind das spannende Etüden, die den MusikerInnen des Berner Ensembles «La Strimpellata» einiges Können abforderten (was diese an diesem Abend – zuvor auch schon im c-moll-Sextett von Louise Farrenc – nicht mit allerletzter Präzision erwiderten).

Am direktesten packte die Opernszene «Thunder, Perfect Mind» der zweitplatzierten Amerikanerin *Linda J. Dusman* (geboren 1956). Die Arie der Fustina – eines weiblichen Fausts – auf dem Scheiterhaufen, Höhepunkt der Kammeroper «Fustina», «Verlängerung des Augenblicks ihres Todes oder ein Moment der Verwandlung» (so die Komponistin), ist souverän gestaltet, mit einem weiten dramatischen Gestus. Und diese Eindringlichkeit erreicht Linda J. Dusman mitnichten durch plakative Mittel; das Werk ist fein und komplex angelegt. Die amerikanische Sopranistin Maria Tegzes hat diesen Gesang virtuos dargeboten bis in höchste Höhen. Da bekam man/frau Lust, einmal die ganze Oper auf der Bühne zu erleben.

Thomas Meyer

Von Josquin Desprez bis Infrasteff

St. Gallen: Open Opera

Bereits zum vierten Mal konnte vom 22. August bis zum 3. September in St. Gallen das Musiktheaterfestival «Open Opera» durchgeführt werden. Dessen Ziel war ja von Anfang an, nicht etwa das «etablierte» Stadttheater zu konkurrieren, sondern vielmehr zu ergänzen, den Begriff «Musiktheater» weit zu fassen, gegenüber Neuem, Experimentellem und Ungewohntem offen zu sein und nicht zuletzt durch die Wahl unüblicher Aufführungsorte auch jene Kulturbegehrten anzusprechen, denen traditionelle Musentempel immer noch Schwellenängste verursachen.

Die anvisierte Kombination von Musik mit Wort, Bewegung und Spiel kam schon am Eröffnungabend in der Alten Turnhalle Kreuzbleiche bestens zum Zuge. Unter dem Motto «Drei schöne Dinge fein» (gemeint sind natürlich in derber Formulierung Wein, Weib und Gesang) sang und inszenierte das von



Stefan Signers «Später Nachmittag im Paradies»: Partyszene

Photo Herbert Huber

Christof Näf geleitete und zeitgemäss kostümierte Vokalensemble *Amarillis* Madrigale aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert. Aufgelockert wurde die Werkfolge durch meist ebenso alte Zwischentexte, durch Sololieder mit Lautenbegleitung und durch Vorträge des Gemshornquartetts *Rupicapra*: Dieses zart klingende Blasinstrument gibt es also wirklich (wieder) dank der Instrumentenwerkstatt Siegfried Jud in Mels und lebt nicht nur als Bezeichnung eines Orgelregisters. Und in der Pause traten nicht nur Jongleure auf, sondern es wurde sogar Wein und eine vorzügliche Minestrone serviert. Man hätte sich die Regie und Choreographie der Inszenierung vielleicht noch eine Spur professioneller gewünscht; andererseits war man beglückt, dass keine betriebsame «Action» von den herausragenden Madrigalvorträgen der wenig mehr als ein Dutzend Sängerinnen und Sänger ablenkte. Was für Meister waren doch Adriano Banchieri, Giovanni Gastoldi, Orlando di Lasso, Luca Marenzio und all' ihre Zeitgenossen! Ausstattung (Erich Heyduck), Regie (Herbert Gantschacher), Choreographie (Michal Caban mit dem Ballett Unit Cramp Prag), üppig-fantastische Kostüme (Burgis Paier), erstklassige Sänger und zuverlässige, ja engagierte Mitarbeit der Instrumentalisten (*ensemble kreativ* aus Klagenfurt unter der Leitung von Wilhelm Keitel) sicherten dem 1^{3/4} Stunden dauernden Musiktheaterstück «Später Nachmittag im Paradies» unbestrittenen Erfolg. Das Libretto stammt vom Salzburger Walter Müller, die Musik vom 1951 im appenzellischen Hundwil geborenen und heute in Herisau lebenden *Stefan Signer*, der in den siebziger und frühen achtziger Jahren als Rock- und Jazzmusiker mit «Infrasteff's Red Devil Band» und anderen Formationen auftrat und bereits mehrere Schallplatten produzieren konnte. Das Auftragswerk von

ARBOS (Gesellschaft für Musik und Theater, Klagenfurt und Salzburg) und dem Rossini-Opern-Festival Rügen wurde im Programmheft ein wenig hochtrabend als «ein Stück neues Musiktheater im Geiste Gioacchino Rossinis» oder gar als «ein zeitgenössisches Mysterienspiel» angekündigt; richtiger wäre wohl die Bezeichnung «Farsa». Zum Inhalt: Ein seniles, aber stinkreiches Ehepaar (dargestellt von Ritsuko Ishii, Sopran, und Stephen Swanson, Bariton), das den Tod mit seinem Geld für abgeschafft glaubt, organisiert eine luxuriöse Geburtstagsparty für seine Lieblingkatze. Aber der Tod erscheint eben doch, mal als Kosmetikgirl, mal als Butler, mal als Klatschkolumnistin und öfter als Psychiater, und schliesslich erwischt er wenigstens die Katze, die an einer geschenkten Maus qualvoll erstickt. Diese Rolle des Todes wurde vom rumänischen Countertenor Mircea Mihalache höchst eindrücklich gesungen und gestaltet. Für ein abendfüllendes Stück erweist sich allerdings die gleichnishaft Handlung als zu wenig tragend, auch wenn gewisse Längen die Langeweile des vermeintlich sorglosen Lebens andeuten mögen (aber bekanntlich darf die Darstellung der Langeweile selber nie langweilig werden...). Stefan Signers Musik knüpft bewusst an Strawinsky an. Die acht Instrumentalisten (Flöte, Oboe, Klarinette, Posaune, Schlagzeug, Klavier, Violine und Bratsche) gehören als kostümierte Band durchaus zum Bühnenbild; man denkt an die «Histoire du Soldat». Stilistisch wirkt der Neoklassizismus, aber auch der an Webern orientierte Spätstil des grossen Russen als Vorbild. Vergleichsweise einfache melodische Motive wiederholen sich oder werden auch kunstvoll miteinander verknüpft; man glaubt leitmotivische Signale zu erkennen; Formen wie Kanon oder Passacaglia tauchen auf. Einfacher und

zugleich dichter wirkt die eigentliche Partyszene mit der Walzerparodie, dem travestierten Choral und dem von Gongschlägen begleiteten Verrecken der Katze. Aber trotz allen Qualitäten der Komposition will sich letzte musikalische Stringenz nicht einstellen; man behält den Opernabend in der Alten Turnhalle Kreuzbleiche als interessant und anregend, aber kaum als ereignishaft in Erinnerung.

Wenn die «Open Opera»-Eigenproduktion von Arthur Honeggers 1938 uraufgeführtem szenischem Oratorium «Jeanne d'Arc au bûcher» als besonders eindringlicher und eindrücklicher Abend haften bleibt, so liegt das in erster Linie an der genialen Musiksprache und der vom Librettisten Paul Claudel entworfenen wirksamen Konzeption des Handlungsablaufs. Die Wahl des Spielorts, nämlich die dem Abbruch geweihte alte Lokomotiven-Remise beim Bahnhof St. Gallen trug ebenfalls dazu bei. Der Regisseur Christoph G. Amrhein konnte in der akustisch sich überraschend gut bewährenden Stätte grosszügig und grossräumig disponieren: die Folge war allerdings, dass es im Halbrund kaum einen Sitzplatz gab, von dem aus ein Besucher wirklich alles sehen konnte. Ausstattung und Kostümierung wurden bewusst mit einfachen Mitteln wie Staniol- und PVC-Folien, Papiermaché oder riesigen Aluminiumblechen bewerkstelligt; die Gesten der rechts und links von der «Bühne» postierten Choristen beschränkten sich meist auf symbolische Andeutungen. Christoph G. Amrhein schrieb im Programmheft, dass bei der St. Galler Aufführung besonderes Gewicht auf die Versinnbildlichung des Bösen gelegt werde. Und hier liegt der Haken oder das Manko: Das Oratorium wurde «entmythologisiert»; das Spektakel gewann die Oberhand über das Mysterienspiel. Christoph Amrhein als Beichtvater Dominik war eine Fehlbesetzung; nur schon die Kostümierung, die eher an einen Schmierenspsychiater denken liess, traf arg deneben. Umso bewundernswerter die Leistung von Karin Rehbock in der Titelrolle, die glaubhaft machte, dass Jeanne erst angesichts des unausweichlichen Todes zur «Heiligen», zur «Tochter Gottes» wird. Grotesk wirkte die Gerichtsszene, plakativ das Kartenspiel, ausgelassen das Volksfest beim Einzug des Königs. Das südböhmische Staatsorchester Budweis schlug sich wacker durch unter der musikalischen Gesamtleitung von Niklaus Meyer, der in ungewohnter Umgebung den riesigen Gesamtapparat sicher beisammenhielt, aber sich kaum auf die Pflege jedes Details einlassen konnte. Die Leistungen der Sängerinnen Ewa Gawronska und Barbara Sutter gerecht zu würdigen ist schon deshalb kaum möglich, weil ihre Stimmen häufig nur über Lautsprecher zu hören waren. Immerhin erwies sich Honeggers Musik solchen Einschränkungen zum Trotz als recht unverwundlich.

Rudolf Werner

Cinq compositeurs face à l'informatique

Paris: *Réflexions sur le «Manifeste» de l'IRCAM*

Dans le cadre de l'exposition pluridisciplinaire «Manifeste: 30 ans de création en perspective 1960–1990», qui se tenait au Centre Georges-Pompidou du 18 juin au 9 novembre, eut lieu le Manifeste¹ de l'Ircam, lequel, du 11 au 13 septembre, permit d'entendre ou de réentendre (dans l'Espace de projection² de l'Ircam et la grande salle du Centre) les œuvres d'importance qui ont scandé ces quinze dernières années: des premières pages pour solistes et/ou orchestre et bande jusqu'aux dernières pièces utilisant la transformation du son en temps réel³ – de Gilbert Amy, Pierre Boulez, York Höller, Jonathan Harvey à Tristan Murail, George Benjamin, Marc-André Dalbavie ou Michael Jarrell.

Si l'informatique musicale a rapidement fait progresser la génération des matériaux sonores de synthèse, voire leurs transformations, elle a joué un rôle non moins important dans le processus de genèse des compositeurs: source d'émulation ou cause de déception castratrice face au matériau sonore généré? Certains modes de structuration de la pensée informatique⁴ peuvent-ils rejaillir sur l'écriture? Quel est finalement, pour le créateur, l'apport majeur de l'informatique? Quelles contraintes sont inhérentes à l'ordinateur? Et cet instrument a-t-il des possibilités comparables à celles de la lutherie traditionnelle⁵?

A ces questions, les premières réponses furent celles, empreintes de métaphysique, de Jonathan Harvey (nous entendîmes son *Mortuos plango, vivos voco*, œuvre fondée sur la voix et sur le spectre riche, unique et harmoniquement irrégulier de la cloche ténor de la cathédrale de Winchester) et de Michael Jarrell (dont fut donné *Congruences*, sa première expérience avec l'électronique). Certes, pour Harvey, l'informatique est source de précision. Grâce à elle il peut «se raccrocher aux choses, au son et à leurs structures», les métamorphoser en pleine connaissance de cause, les isoler, y revenir et ce, surtout, «sans jamais perdre la «vision» éphémère de l'intuition». (La fragmentation, notait Bresson, «est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation ... Isoler les parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance».)

Par la connaissance intrinsèque qu'il acquiert du phénomène sonore, le compositeur est amené à une «immersion plus profonde dans le mystère périphérique», à une vision étendue et agrandie des «zones d'ombre», de ces nappes d'émotion que transmettent à l'auditeur les instruments traditionnels, contrairement à l'ordinateur, grand singe qui se fonde sur «l'illusion, la manipulation et la transformation», machine de mort en quelque sorte. Mais là gît le défi: «Lors-

que les instruments traditionnels sont étendus sans que l'on s'en rende compte par l'ordinateur, la notion d'«extension d'un instrument» peut être convaincante. Cela parce que l'énergie humaine associée à un instrument atteint des sphères différentes, que l'on pourrait qualifier de métaphysiques.» Ainsi Harvey part en exploration dans de nouvelles contrées de la «mort», ne serait-ce que pour y découvrir les «traces d'une nouvelle vie».

Quant à Jarrell, l'informatique lui évoque un passage de *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss: «[...] Moins les cultures humaines étaient en mesure de communiquer entre elles et donc de se corrompre par leur contact, moins aussi leurs émissaires respectifs étaient capables de percevoir la richesse et la signification de cette diversité. En fin de compte, je suis prisonnier d'une alternative: tantôt voyageur ancien, confronté à un prodigieux spectacle dont tout ou presque lui échappait – pire encore inspirait raillerie et dégoût; tantôt voyageur moderne, courant après les vestiges d'une réalité disparue.» Malgré, ou grâce aux bouleversements dus à la gloutonnerie des médias, à l'empilement des langages, du babélien, qu'elle engendre, l'art/science demeure, pour Jarrell, une manière d'«assimiler le monde». Et il avance, précautionneusement, que «la recherche, ainsi que l'expérience éthique de la connaissance de soi-même sont encore, ou du moins [il] l'espère, certains buts de notre vie». Une nécessité, alors, s'impose: être en mesure d'utiliser la «somme des connaissances et d'informations accumulées et de marquer notre évolution». Il y a peu de temps encore, estime Boulez, la musique électronique relevait surtout du «bricolage». Les moyens informatiques de contrôle, aujourd'hui beaucoup moins mécaniques (il subsistait un décalage entre la pensée musicale et sa traduction par le truchement de l'outillage), permettent «non seulement de réaliser et d'accomplir la pensée musicale, mais aussi de la provoquer»: c'est leur apport fondamental. L'ordinateur permet au compositeur d'imaginer n'importe quel objet sonore; mais contrairement à la lutherie traditionnelle qui le mettait en dépendance de types de sonorités connues et éprouvées par des siècles d'histoire (outre certaines extrapolations), l'ordinateur génère un matériau – souvent inouï – dont il devra vérifier qu'il est bien conforme à sa pensée musicale. A cette fin, le compositeur devra tâtonner, essayer, produire des «sons-tests» pour éprouver le type de sonorités alors obtenues. Ce qui signifie, pour Boulez, que «l'extrapolation sonore est plus difficile [qu'avec l'instrumentarium classique], voire impossible». Voilà la contrainte «la plus obsédante» de l'informatique. Quant à la relation instruments (critères qualitatifs)/ordinateur (critères quantitatifs), elle présente la particularité intéressante «d'opposer ou de joindre le geste au non-geste»; en effet, sur l'ordinateur, capable de l'implacable préci-

sion inaccessible à l'homme, le geste ne peut exister en tant que tel, quand bien même l'on peut produire «un réseau de structures particulièrement fines et complexes» (le concept de qualité n'apparaissant qu'une fois les quantités calculées). En revanche, pour ce qui est des instruments traditionnels, la qualité des gestes musicaux, «bien que s'inscrivant dans une topologie déterminée, reste cependant irrationnelle, dans la mesure où aucun processus de raisonnement absolument conscient ne précède la production du geste».

Pour Tristan Murail, la liberté – d'invention sonore, mais aussi d'invention conceptuelle – est l'apport fondamental de l'informatique. «Procédant des univers illimités et non précontraints, dit-il, elle nous oblige à transgresser nos vieilles catégories mentales et à adapter des attitudes nouvelles. L'informatique, finalement, devra libérer notre intuition et non l'encadrer.» Comme chez Boulez, la composition assistée par ordinateur (CAO) stimule, «aiguillonne» l'imagination; le son de synthèse propose des modèles qui la libèrent du «carcan» imposé par les instruments traditionnels. De plus, la genèse et l'ancrage d'une œuvre sont transformés par la computation, étant donné l'«aller-retour permanent entre environnement technique et imagination créative, les deux interférant et s'inventant des besoins mutuels».

Néanmoins la nouveauté fascinante de ce nouvel illimité peut présenter des dangers: errance dans la recherche sonore, errance, rassurante celle-là, dans la programmation en tant que telle: «C'est ce confort moral offert par la technique qui peut être une menace, écrit Murail, plus que les atteintes à la liberté du créateur que l'on évoque souvent mais qui restent encore largement mythiques dans l'état actuel de la science.» L'ordinateur, et sa logique imperturbable, doivent épouser la logique floue de l'artiste; l'électronique tient souvent un «rôle solidificateur»: elle permet, telles les structures métalliques du béton armé, de «contraindre en toute sécurité le béton dans des formes audacieuses et souples» et, avec quelque illusion acoustique, admet des «écritures instrumentales autrement impraticables» – comme dans *Désintégrations*, que nous entendîmes, œuvre issue tout entière des «analyses, des décompositions ou des reconstructions artificielles de spectres harmoniques ou inharmoniques».

De Philippe Manoury, ce fut *Pluton* pour piano MIDI et station d'informatique musicale, magistralement interprété par Pierre-Laurent Aimard. Dans cette œuvre se retrouve (après *Jupiter*) l'intérêt du compositeur pour l'interaction entre instruments et machines. Il était parti d'une réflexion théorique quant à la notion d'interprétation (autre versant de la création, le premier étant l'écriture), notion qui peut être détectée par une machine et qui a trouvé son aboutissement dans ce que Manoury appelle

le concept de «partitions virtuelles». A savoir: «Concevoir des partitions⁶ dont tous les composants ne sont pas fixés *a priori*, mais qui attendent une information venue de l'instrument pour pouvoir être exécutées»; cette interaction permet aussi de concevoir une frontière mobile entre les composants fixés par la notation et les composants en temps réel générés par l'instrumentiste. Désormais, comme le démontre *Pluton*, la musique de synthèse peut être totalement interprétée: «L'interprétation, écrit Manoury, n'est plus seulement un gauchissement de valeurs fixées dans une écriture, mais un *agent provocateur* de celle-ci [nous soulignons]. Le pianiste engendre une séquence et contrôle son devenir par la manière dont il interprète la partition.» L'instrument est «écouté» par l'ordinateur (il devient un partenaire musical) qui, dans certains cas, peut improviser selon des règles préalablement codées dans la machine avec un matériau capté en temps réel. L'expérimentation (les «sons-tests» de Boulez) transforme la contrainte en adaptation: l'accident, l'erreur peuvent être fructueux. Manoury déguste d'ailleurs cette phrase de Joyce, citée par Stanley Kubrick: «L'accident est le portail vers la découverte.»

Un constat – provisoire: ces compositeurs estiment que l'informatique a libéré la musique électronique du bricolage et du hiératisme qui la caractérisaient; ils se sentent libérés, stimulés, aiguillonnés, provoqués par ce nouvel univers de l'inouï (celui de la lucidité, de la dureté, qui évacue le multiple, le vague et le bref), redoutent même, pour certains, que les logiciens, l'environnement technologique, ne progressent au rythme des idées, de l'utopie des créations qu'ils ont fait naître. Mais Murail ne déclare-t-il pas qu'un compositeur «ne peut fonctionner que par utopie et par idéal», qu'il s'agit là, précisément, des caractéristiques de son but ultime? Cette utopie se concrétisera-t-elle dans ce que l'on nomme désormais le virtuel, quête d'un art total, mais aussi, selon Jean-Baptiste Barrière, d'un hypothétique remplacement d'une réalité «incomplète» par une autre plus contrôlable, idéale, platonicienne? Mythe? Quand on sait que l'on ne sait toujours pas dans le détail, malgré toute l'artillerie de la physique et de l'informatique, ce qui se passe lorsqu'un archet fait vibrer une corde⁷?

Jean-Noël von der Weid

¹ On peut également comprendre ce terme dans sa seconde acception: liste des marchandises formant la cargaison d'un navire.

² Salle expérimentale et de concert parallélépipédique de 375 m³ avec variabilité de ses caractéristiques acoustiques (le temps de réverbération peut passer de 0,5 à 4,5 secondes). Cette variabilité est due à deux facteurs principaux: des modules prismatiques à trois faces (absorbante, réfléchissante et diffusante), les *périactes*, qui constituent les parois latérales et le plafond d'une part; la mobilité du plafond, divisé en trois modules indépendants, de l'autre.

³ Paramètre essentiel de l'instrumentation électronique: pour obtenir l'illusion de la simultanéité (entendre le son en même temps qu'on voit les gestes du musicien), l'écart entre le déclenchement de la commande et l'audition du résultat sonore doit être

extrêmement bref (quelques centièmes de seconde), laps de temps pendant lequel il faut décoder la commande, calculer (grâce aux microprocesseurs) les valeurs numériques qui représentent le son à générer, puis convertir le tout en signaux électriques. A cette fin, on formalise des algorithmes (procédures de calcul) de façon à réduire la masse d'opérations très complexes à résoudre – et des matériels spécialisés dans le type de traitement à effectuer sont construits. L'opposition temps réel/temps différé risque, dans un proche avenir, de n'avoir plus de sens, avec le contrôle de certains paramètres sur un son déjà formé ou la technique du «direct-au-disque» (numérique).

⁴ «L'informatique conceptuelle intervient quand il y a création d'événements sonores inconcevables sans l'informatique.» (Philippe Manoury)

⁵ Voir à ce sujet le programme du Manifeste Ircam et «Les Cahiers de l'Ircam: recherche et musique», dont le n° 1 (automne 1992) est intitulé: *Composition et environnements informatiques*. Ces Cahiers, qui succèdent à la revue «InHarmoniques» (neuf numéros, de 1986 à 1991), comportent trois volets principaux: le *Dossier* représente le thème central du numéro; *Repères* détaille un sujet plus délimité, par exemple une recherche particulière ou un point d'actualité; *Art et sciences* s'attache à des expérimentations artistiques multiples – extérieures au domaine musical. Autre innovation: «Les Cahiers de l'Ircam: compositeurs d'aujourd'hui», trois monographies par an. La première (septembre 1992) est consacrée à Michael Jarrell. (Par correspondance: Ircam, 1 place Igor-Stravinsky, F-75004 Paris)

⁶ Il faut entendre ce terme comme étant l'«ensemble des événements sonores voulus dans une composition».

⁷ Cf. Woodhouse J., «Physical modeling of bowed strings», in *Computer Music Journal*, 16-2-1992, cité par Curtis Roads.

Kafka – sinnfällig und zugänglich gemacht

Berlin: Uraufführung der Oper
«Das Schloss» von Aribert Reimann

Kurzerhand zu «Prager Festwochen» erklärten sich die Berliner Festwochen in diesem Jahr. Im auseinanderfallenden und zusammenwuchernden Europa ist der Blick über den Zaun, Grundlage von Weitsicht und Toleranz, das Gebot der Stunde – mit Prag ist das Herz Mitteleuropas, eine versunkene, einzigartige Symbiose deutsch-jüdisch-tschechischer Kultur neu zu entdecken. Was liegt da näher als Franz Kafka, in dessen Œuvre sie widersprüchliche Gestalt annimmt, den dampf-drückenden Zeitläufen ebenso verpflichtet wie zeitlos-aktuell wirkend? «Brückenschlag Berlin-Prag» wurde Aribert Reimanns neueste Oper «Das Schloss» etikettiert, deren Uraufführung folgerichtig die Festwochen eröffnete.

Schon als Gymnasiast entdeckte der Berliner Komponist Kafkas Romanfragment, zeigte sich von der Dramatisierung Max Brods tief beeindruckt. Nach beiden Vorlagen sowie nachgelassenen Kafka-Texten schuf er ein Libretto, das sich sehen lassen kann – und hören. Nach den grossen Literatur-Opern «Lear» (Shakespeare), «Gespensersonate» (Strindberg) und «Troades» (Euripides/Werfel) wieder ein grosser tragischer Stoff von auswegloser menschlicher Verstrickung, von undurchdringlichen und unabwendbaren Verhältnissen. «Das Schloss» verkörpert die Mechanismen von Herrschaft und Unterwerfung, das Räder-

werk der Bürokratie, doch auch Kampf und Lebensanspruch. Vergeblich bemüht sich der Landvermesser K., obwohl vom Schloss bestellt, seine Anstellung zu erreichen. Weder erlangt er sein Recht, noch erfüllt sich seine Sehnsucht nach Gemeinschaft, da die dem Schloss untertanen Dorfbewohner ihn nicht aufzunehmen wagen, den «Fremdling, der überzählig und überall im Weg ist». In der Inszenierung Willy Deckers bleibt das Schloss unsichtbar, ist es auf der von Wolfgang Gussmann gestalteten Drehbühne allenfalls als dunkler Turm zu ahnen, als unerreichbarer Mittelpunkt, um den alles Geschehen kreist. Das Licht auf der düsteren, kargen Szenerie stammt vom unablässigen Schneetreiben – eine Aura von undurchdringlicher, abweisender Kälte.

Die «kafkaeske Stimmung» umreist eine Musik von höchster Sinnfälligkeit, ja Eingängigkeit. Die gern beschworene Vision von der modernen Oper, die dennoch das Haus füllt, wird hier Ereignis. Einer gewissen Beeinflussung durch die Zwölftontechnik zum Trotz hat Reimann es stets abgelehnt, sich in ästhetische oder kompositionstechnische Schubladen stecken zu lassen. Es gehört zu seinem künstlerischen Credo, das einmal Erreichte durch Aufsuchen seines Gegensatzes weiterzuentwickeln, es nur als Variation wiederkehren zu lassen. Im «Schloss» kulminiert dies in einer Partitur äusserster Vielstimmigkeit und Komplexität, zu einem vor allem im Schlagzeug reich besetzten Instrumentarium geweitet. Farbigkeit, Klangräume aufspannende Opulenz und rhythmische Schärfe sind effektvolle Träger elementarer Ausdruckscharaktere. Die verzweigte Romanhandlung erscheint zu neun prägnanten Bildern zusammengezogen, Stationen des K. in seinem Kampf um Anerkennung durch Dorf und Schloss. In deren Zentrum steht jeweils eine andere Person, durch eine eigene vokale Physiognomie charakterisiert. Weite, scharfkantig gezackte Sprünge, mit denen die Wirtin (Isolde Elchlepp) K. sein Fremdsein entgegenschleudert, konkurrieren so mit den gewundenen Espressivo-Kurven, mit denen Olga (Ute Walther) das Los ihrer verfeimten Familie beklagt, zierlich-überdrehte Girlanden des Lehrers (Peter Maus) mit fahlscurrilen Tontupfen des Gemeindevorstehers (Frido Meyer-Wolff). Bei allen horrenden Schwierigkeiten, vom Ensemble der Deutschen Oper glänzend gemeistert, versteht sich Reimann, der einfühlsame Klavierbegleiter berühmter Sänger, auf die Stimmbehandlung. Unversehens kippt diese Reichhaltigkeit der kompositorischen Kunstgriffe in Reduktion um. Fast zur Nummernoper geraten die wechselnden Begegnungen des K. mit den unterschiedlich mächtigen Dorfbewohnern, die letztlich immer in Zurückweisung seines Ansinnens enden. Beklemmend groteske Chöre von Bauern und Beamten, der blässliche Bote Barnabas, die K. umtänzelnden Gehilfen, sie alle bauen



K. (Wolfgang Schöne) und die Landvermessergehilfen Artur (Bengt-Ola Morgny) und Jeremias (Ralf Lukas) in der Berliner Inszenierung von Albert Reimanns Oper «Das Schloss» © Kranichfoto

immer aufs neue unsichtbare Wände, als Marionetten, virtuose Chargen. Menschliches Profil in berührender Ausdrucksdifferenzierung gewinnt nur K., dem Wolfgang Schöne in überragender Präsenz alle Facetten seines Belcanto-Baritons leiht, mit Einschränkungen auch seine Geliebte Frieda (Adrienne Pieczonka) im Widerstreit zwischen Wunsch und Realitätssinn. Eigentlich nur zwei musikalische Ebenen haken sich im Gedächtnis fest: wild aufbegehrende Streicherfiguren, von blockweise eingesetzten Blech- und Holzbläsern heftig akzentuiert, und daneben die eigentliche «Schlossmusik», gespinstartig wuchernde, in Clustern sich reibende Klangflächen. Selten einmal wird es still im Orchestergraben unter der kompetenten Stabführung Michael Boders; unauffhaltsam schwelt die Katastrophe. Hier, in der Reihung der Auseinandersetzungen, befinden sich Längen, doch tut die einfallsreiche Regie, was sie kann. Sie führt die Groteske in die Tragödie ein. Wie zwei kleine Amouretten, pfiffige Überbleibsel der antiken Götterboten, glätten und brechen die Landvermesser-Gehilfen Artur und Jeremias die Wogen des Geschehens. Ralf Lukas und Bengt-Ola Morgny, dem «Struwelpeter» des Dr. Hoffmann entlaufene bitterböse Buben,

schlagen ihre verstörenden Kapriolen mit Bravour, scheinen sowohl vorlauten Pimpfen abgeschaut wie Abziehbilder heutiger erfolgreicher Jugend. Die Verwirrspiele der Bürokratie, der ewig rieselnde Aktenstaub, die Unauffindbarkeit oder folgenlos-folgenschwere Verwechslung der Papiere, diese ganze Zumutung des entfremdeten Apparats, erscheinen weniger beklemmend-böse als der Lächerlichkeit preisgegeben, über die sich der Zuschauer wissend – weil nicht betroffen? – erhaben fühlen kann. Das Telefon, dieser «Deus ex machina» des Stücks, dient denn auch nicht der Kommunikation, nur ferner diffuser Gesang dringt aus ihm. Ihre stärksten Momente hat die Oper zum Schluss. Das tiefpessimistische Ende, wonach der Erschöpfungstod des K. sich mit der Nachricht eines gnadenweise gewährten Wohnrechts überkreuzt, hat Willy Decker in eine offene Frage aufgelöst. Zum unsichtbaren Ensemble-Gesang vom «Wohnrecht im Grab» betritt K. eine einsame Telefonzelle, versucht ein letztes Mal Kontakt zum Schloss aufzunehmen, bevor er resigniert den Hörer sinken lässt. Hier wächst der sonst so realistisch scheinende, doch weder Zeitkolorit noch platte Aktualisierung behauptende Inszenierungsstil in angrenzende Dimensionen von Traum und Gedanke hin-

über. Die zuvor so kämpferische Musik verschweigt dazu in dünnen Linien. Sie ist Überbleibsel der «Schlossmusik», die die vorhergehende Szene als 41stimmiger, von Schlagzeug und Bläsern aufgelöster Streicherkanon beherrscht. Wenn sich darüber die scharfe Stimme des Untersekretärs Bürgel erhebt, der, klein und schwächling in seinem riesigen Bett aus dem Beamten-schlaf erwachend, K. die einmalige Chance eines in der Nacht geschwächten Bürokratenherzens aufzeigt, so entfaltet sich im prononciert gesprochenen Wort (grandios: Peter Matic) die ganze Hintergründigkeit des Textes, die die Gesangspartien zuvor nur momentweise einzuholen vermögen. Alles Pittoreske, Unterhaltsam-Delektierliche, das Kafka so eindimensional zugänglich, ja konsumierbar gemacht hatte, löst sich hier in eine umfassende Zwiespältigkeit auf. Die Frage, ob sich Kafka vertonen, ins Bild setzen liesse, stellt sich in diesem Augenblick des (fragwürdigen) Gelingens umso mehr. Sei's drum: Der Erfolg des Werkes scheint vorprogrammiert; weitere Inszenierungen der Deutschen Oper am Rhein (November '92 / März '93), des Stadttheaters Bern (Mai '93) und des Niedersächsischen Staatstheater Hannover (Januar '94) sind bereits angesetzt.

Isabel Herzfeld

In Frage gestelltes Amerika

Graz: Musik am «Steirischen Herbst»

In der ganzen Steiermark rund um deren Hauptstadt Graz finden jedes Jahr eine grosse Menge von kulturellen Manifestationen statt, die vergessen lassen, dass man sich hier am Rande Westeuropas befindet. Graz, früher das Abstellgelände für pensionierte k.u.k. Offiziere, wartet mit einem reichen Angebot von Konzerten, Theateraufführungen, Ausstellungen und Symposien auf.

Dieses Jahr stand – wie könnte es anders sein? – Amerika im Mittelpunkt, und zwar nicht nur amerikanische Kunst, sondern auch europäische, die sich auf die gar nicht mehr so neue Welt bezieht. Vor dem Opernhaus stand eine Paraphrase der Freiheitsstatue, nicht aber eine Flammen tragende Göttin, wie man sie vor Manhattan sieht, sondern ein Skelett aus Stahl, gekrönt von einem Lichtschwert, wie es Franz Kafka im Fragment seines Amerika-Romans beschreibt. Nicht das authentische Amerika mit Wolkenkratzern, Raketenabschussrampen oder den wenigen übriggebliebenen Indianern war das Thema der Festtage, sondern ein gebrochenes, in Frage gestelltes und persifliertes Amerika. Deshalb konnte man neben «America now here» auch «America nowhere» lesen. Dieses

Wortspiel hat *Fred von der Kooij* in seinem Musiktheater «Christopher's Garden» auf die Bühne gebracht: Entdeckung als Verlust, dafür aber Konstruktion eines Fremden vor und nach der kolonialistischen Ausbeutung. Neben leicht eingänglichen Songs erklingen Zitate aus Maurice Ravels «Shéhérazade» und Gustav Mahlers «Lied von der Erde», die beide eine Ferne beschwören und doch ganz fest ins Konzertleben der «Bleichgesichter» gehören.

Ambitionierter ist *Roman Haubenstock-Ramatis* Oper «Amerika» von 1966, die in Graz in einer neuen Fassung aufgeführt wurde. Doch verstaubt wirken die Musik, angestrengt modern die Glissandi und Aufschreie in einer Dramaturgie, welche zeigt, wie problematisch das Musiktheater im Postserialismus geworden war. Kafkas Romanfragment wirkt nur noch als Vorwand zu einem Spektakel, dessen Effekte längst von der Unterhaltungsindustrie eingeholt worden sind. Die Komposition schmarotzt an einem Text, der, in einzelne Silben und Laute zerlegt, vollkommen unverständlich wird: auch eine Form von (kolonialistischer) Ausbeutung.

Selbstverständlich hätte *John Cage* auch in die Steiermark – und wohin sonst noch? – kommen sollen. Doch den Jubilar zog es kurz vorher von dieser Erde weg. Seine Musik besteht ja oft nur aus Konzepten und kann ihre akustische Erscheinung bis zur Unkenntlichkeit verändern – eine Ungeheuerlichkeit für traditionell orientierte Musiker und Musikliebhaber. Vielleicht wollte der Kalifornier mit seinem Verschwinden ein Zeichen setzen und sich endgültig aus der Verantwortung seinen Werken gegenüber stellen. Sein Lehrer Arnold Schönberg hatte ihm schon in den dreissiger Jahren vorgeworfen, dass er keinen Sinn für Harmonik habe. Doch gerade darin bestand seine Chance, dem Einzelton, dem einzelnen Klangobjekt eine neue Bedeutung zu geben, die sich aber nur im Kopf des Hörers konstituiert. Im leeren Zeitraum erscheinen die akustischen Phänomene oft in anarchischer Ungebundenheit, laden uns zum Mitmachen ein, das nicht als störend empfunden wird. Die Schranke zwischen dem Konzertpodium und dem Publikum existiert nicht mehr. Dass sie niedergerissen worden ist, wäre eine zu dramatische Formulierung gegenüber einem Komponisten, der in rätselhafter Gelassenheit (fast) alles akzeptiert hat. Sehr viele junge Menschen hörten seine Musik, sie hörten wohl oft auch weg, stiegen dann wieder ein in das Geschehen, das rund um sie abrollte.

Neben Cage wirkten die Werke von *Morton Feldman* geradezu traditionell: Wiederholungen, Bezugspunkte waren auszumachen. Doch stehen sie ebenso indifferent in einer bestimmten Zeitspanne wie die von Cage. In beiden Fällen von nicht-intentionaler Musik zu sprechen, drängt sich auf. War aber nicht auch die Musik vor der Wiener

Klassik frei von einer individuellen Aussage? Doch diese hatte immerhin ihre harmonischen und rhythmischen Regeln, die Allgemeingut waren. Für die Amerikaner um Cage gelten sie nicht mehr; gerade aber der Individualismus der frühen Moderne in Europa hat sie zuerst zerschlagen, um neue Methoden wie die Zwölftontechnik und später den Serialismus zu schaffen. Dass beide eine unmenschliche Zwangsjacke waren, hat sogar Pierre Boulez eingestehen müssen, der Cages Unbefangenheit und Humor rühmte.

Ein regelrechtes Naturereignis war der Klavierabend von *Frederic Rzewski*. Dieser Pianist demonstrierte eine Kraft, wie sie selten anzutreffen ist. Dass er sie zum Teil an Stücke verschwendete, die nun amerikanisch naiv im schlechten Sinne sind, tut nichts zur Sache. Seine Sonata von 1991 verwendet Material aus Volksliedern vom 14. bis 20. Jahrhundert, aber nicht als nostalgische Zitate, sondern als Bezugspunkte für typisch sonatenhafte Verarbeitungen, die keine bequemen Hörerwartungen wecken.

Ein düsteres Kapitel ist die symphonische Musik, wie sie in den USA offenbar gefördert wird. Sie hat kaum etwas mit der europäischen Postmoderne zu tun, sondern ist ganz einfach so platt, dass man sie auch nicht zum schlechtesten Film hören möchte. Sie ist der Abhub des konservativen Reaganismus. Mit ihr läuft die Nation, die den kalten Krieg gewann, Gefahr, kulturell zu veröden. Doch geht die Entwicklung simultan auf verschiedenen Gleisen. Was bürgerliche Respektabilität errang, ist aber am schlechtesten geeignet, neue, über John Cage hinausweisende Impulse zu geben.

Theo Hirsbrunner

Politisch relevante Klangtapete

München: Symposium über Musik und Medien

In München fanden in der Woche vom 5. bis 9. Oktober die *Medientage '92* statt, die von der Münchener Gesellschaft für Kabel-Kommunikation organisiert wurden, und in diesem Rahmen, in dem eher technisch-organisatorische Fragen der Kabelprogramme zur Sprache kamen, bot die Georg-von-Vollmar-Akademie zusammen mit der Friedrich-Ebert-Stiftung alternativ ein ganztägiges Symposium zum Thema «Füllhorn oder Klangtapete» an. Es wurde also die Frage gestellt, ob das Füllhorn des überreichen Angebots der heutigen Medien über etwas, was der Vorsitzende der Vollmar-Akademie Dr. Thomas Meyer die Alltagsästhetik nannte, zum reinen Klangteppich verkommt und inwieweit dieser Teppich politisch und emotionell missbraucht

werden kann, da der Medienkonsum oft von Sinneswirkungen bestimmt wird, die uns kaum noch zum Bewusstsein kommen. «Es muss nicht mehr behauptet werden», das heisst, die Argumentation kann weggelassen werden, «es wird nur noch gezeigt». Und die zweite Frage war, ob die flächendeckende Indienstrafe der Medien durch die kontinuierliche Ansprache der Sinne nicht in «Anästhetisierung» umschlage, in einen Verlust der Wahrnehmungsfähigkeit, und dann die vordergründig versinnlichte Erlebniswelt zum «Einfallssturz für alle möglichen Formen der Betäubung» werde und sich damit gegen Demokratie und Mündigkeit wende.

Die Tagung ist von Michael Schmidt vom Bayerischen Rundfunk und von Nanny Drechsler, Musikwissenschaftlerin und Dozentin an der Musikhochschule Karlsruhe, angeregt worden. Nanny Drechsler holte denn auch im ersten Referat scheinbar weit in die Vergangenheit aus, indem sie über *Musik in den Medien des Nationalsozialismus* sprach, woran sich Frank Schneider mit einem Referat über *Musik in den Medien der DDR* anschloss. Es ging also um die Frage nach der Manipulation der Massen durch Musik, wobei natürlich das Medium Radio im Vordergrund stand. Nanny Drechsler eröffnete ihren Vortrag mit einem kitschigen Schlager über den Mond und die Liebe, mit Trompetenfanfaren im Hintergrund. Das Beispiel stammt aus der Hitler-Zeit, aus dem beliebten Wunschkonzert für die Wehrmacht. Doch die Beeinflussung war im Prinzip viel subtiler. Schon 1933 fand Joseph Goebbels, der Reichspropagandaminister, allzu viele schmetternde Märsche seien kontraproduktiv. «Nur nicht die Gesinnung auf den Präsentierteller legen», meinte er, denn «nicht die nationalen Männer (!), sondern die abseits Stehenden sollen gewonnen werden», und der Reichssenindeleiter stellte damals fest: «Der grosse Magnet des Rundfunks heisst Musik». Unter dem forschenden Titel «Von Beethoven bis Hitler» führte er 1934 einen grossangelegten Beethoven-Zyklus durch, dem er dann Bach, Händel und Mozart folgen liess. Man zeigte, ganz «unpolitisch», was die grossen Werte der deutschen, der germanischen Kultur sind, und wenn es hiess «Ehrt eure deutschen Meister», so eliminierte man zugleich auch alles, was da «entartet» war, sei es, weil es zu modern war und nicht mehr dem «gesunden Volksempfinden» entsprach (da gehörte sogar Debussy schon dazu), sei es, weil es rassisch nicht richtig war (das heisst jüdisch oder «negerisch»; auch vom Jazz im weitesten Sinn wollte man nichts wissen). Wie in den meisten rechtsgerichteten Diktaturen ging es darum, der Masse der Anhänger gemeinsame Ideale zu vermitteln und völkische «Sauberkeit» zu propagieren. Die Berliner Olympiade 1936 und auch die Tatsache, dass Bigband-Unterhaltungsmusik im Volk sehr beliebt war,

zwang dann zu gewissen Konzessionen. Die Gestaltung der Unterhaltungsprogramme wurde wichtig, Tanzmusik, zumal Tango und Quickstep, standen nun im Vordergrund. Von da an entstand Unsicherheit, gab es ständig Programmumstrukturierungen. Doch für Goebbels war nur wichtig, dass pausenlos Musik gesendet wurde. Zwar war das Radio ein wirkungsvoller Verbreiter von Hitlers massenwirksamen Reden, wichtig war aber die einheitsbildende Kraft von Kunst- und Unterhaltungsmusik, die über den Einheitsseher ging (und andere Frequenzen konnte der «Volksempfänger» nicht empfangen): 1942 waren es täglich 20 Stunden Musik. Seit 1941 gab es auch keine Programmzeitschrift mehr. Dennoch wurde über das Radio bis zuletzt der Anschein eines intakten Kulturlebens erzeugt, «in einer Zeit, die andere Völker dazu zwingt, nur noch an die dringendsten Dinge des Lebens zu denken» (Goebbels). Nanny Drechsler schloss das Referat mit Zarah Leanders «Von der Pusztas will ich träumen».

So wie im NS-Deutschland Musikkritik der Würdigung zu weichen hatte – etwas zu kritisieren gab es im Idealstaat nicht mehr –, so blieb das auch in der DDR. Einer der wenigen, die diese nichtssagenden Formeln durchbrochen hatten, war Frank Schneider, der als langjähriger Mitarbeiter an *Radio DDR 2* auch gegen die offizielle Ablehnung der Zwölfton- und Avantgardemusik gekämpft hat. Es ist bezeichnend, dass er enttäuschend wenig über das DDR-Radio und die konzeptionellen Hintergründe mitteilen konnte, denn das könnten nur generell Eingeweihte oder Quellenstudien, die jetzt einsetzen müssten. Er wusste auch von der Existenz einer rundfunksoziologischen Abteilung, in welcher zum Beispiel Hörerbriefe ausgewertet wurden; diese Abteilung blieb streng unter Verschluss, und da müsste wohl heute angesetzt werden.

Auch die DDR kannte ihre entartete Musik, wenn auch nicht aus rassistischen Gründen; viele der Funktionäre kamen aus dem einfachen Volk und lehnten alles Elitäre, damit Avantgarde und auch Jazz, ab. Es war auch immer stark der Ehrgeiz vorhanden, eine eigene, sozialistische Kultur zu schaffen. Der 2. Sender, der ab 1964 der Bildung und Erziehung gewidmet war, enthielt 70% Musik, zur Hauptsache klassische Musik, darin 90 Minuten Schulfunkmusik, feuilletonistisch aufgearbeitet. Berühmt war der wöchentliche DDR-Musikclub, in welchem auch westliche neue Musik wie auch Rock und Pop zur Diskussion gestellt wurden. Hier und auch sonst gab es kaum offene Zensur, es wurde mehr auf den «alltäglichen Konsens» vertraut, und dazu gehörte dann eben eine «genaue Witterung für den Spielraum».

Ein dritter Vortrag, den der Hamburger Medienfachmann Peter Niklas Wilson hielt, setzte sich unter dem etwas dummen Titel *Herrschaft über Zeit und Raum* mit der allgemeinen Verfügbar-

keit über Musik durch die heutigen technischen Medien und mit dem Komponieren mit diesen Mitteln auseinander. Begonnen hat dieser schöpferische Umgang Mitte der 40er Jahre mit der «Musique concrète», dem kompositorischen Arbeiten mit Tonbandaufnahmen von Geräuschen aus dem Leben, was von Stockhausen, der sich wenig später mit exakter elektronischer Tonerzeugung befasste, als «dilettantisches Glücksspiel» apostrophiert wurde. Später benutzte Stockhausen selber solche Aufnahmen, schon im «Gesang der Jünglinge», dann im grossen Stil in der «Telemusik». Wenn Cage solche Tonerzeuger benutzte, dann als Quelle des Unvorhersehbaren oder indem er gegen die Medienverfügbarkeit rebellierte. Daran gemessen seien wir heute in einer Zeit der Restauration. Das schöpferische Arbeiten mit den Medien ist laut Wilson heute, abgesehen von Alvin Lucier und Richard Teitelbaum, in New York zu suchen, wo man sehr frei und unbekümmert mit den verwendeten Vorlagen umgehe, inklusive Sampling; unser Pochen auf Autorenrecht und persönliche Autorschaft stamme noch aus der Romantik und müsse doch bald einmal überwunden sein.

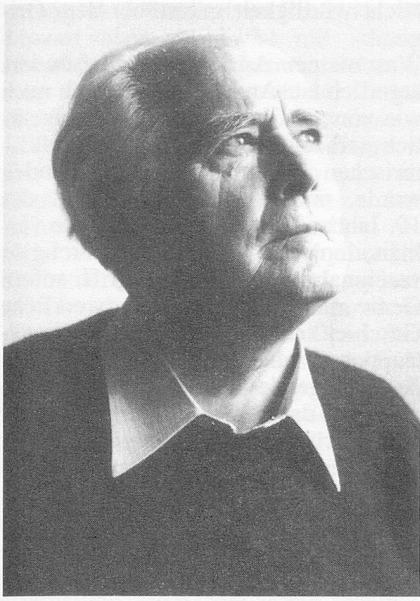
Am Abend wurde das Thema der in den Medien manipulierten Musik im Rahmen einer Roundtable-Diskussion weitergeführt, leider sehr ausfasernd, interessant vor allem aber mit Jürgen Christ, dem Leiter von *Klassik Radio* in Hamburg, dem einzigen deutschen Klassikmusik-Privatradio, das tagsüber einzelne Sätze, herausgelöst aus dem Ganzen, sendet, mit der Begründung, die durchschnittliche Verweildauer eines Hörers sei statistisch 20 Minuten und nicht länger, und das Radio sei eher ein Medium im Nebenbei; in Tat und Wahrheit muss natürlich die finanzierende Werbung möglichst häufig Platz haben. Nachmittags werden die Werke nicht einmal angesagt; ein Versuch mit Anzeigen hat kleinere Einschaltquoten ergeben, und Versuche mit bestimmten Themen und Moderationen ergaben überhaupt keine messbaren Hörer mehr! Demgegenüber gehört die Sendung *Klassik-Forum* des *WDR*, die moderiert dreieinhalb Stunden dauert, zu den beliebtesten Sendungen. Nanny Drechsler meinte dazu, das Hören sollte ein schöpferischer Akt des Menschen sein; Hören sei immer etwas Politisches. Darum wünschte John Cage «Happy New Ears!»

Fritz Muggler

In unsere Zeit verirrter Orpheus

Zum Tode des Komponisten Will Eisenmann

Als am 20. August dieses Jahres in der Villa Orfeo, seinem Wohnsitz im luzernischen Schwarzenberg, der aus Süd-



© Dokumentationsbibliothek
Walter Labhart

deutschland stammende Komponist und Musikpädagoge Will Eisenmann starb, blieb es still im in- und ausländischen Blätterwald. Um den zurückgezogen, seit langen Jahren nur noch seinem Schaffen lebenden Musiker wurde es schon kurz nach dem 80. Geburtstag, den die Ortsgruppe Innerschweiz der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik mit einer kleinen Festschrift (1986) würdigte, sehr ruhig. Das schien dem Wesen dieses Künstlers und dem seines weitverzweigten Lebenswerks zu entsprechen, das den sich vordrängenden, lauten Ton mied und eine lyrische Grundhaltung zum Ausdruck brachte, die im selben Masse unzeitgemäß wirkte wie die an längst verstorbenen Vorbildern orientierte Berufsmoral des verantwortungsbewussten Musikerzählers und Komponisten. Inmitten des Zweiten Weltkrieges gab Will Eisenmann seine Meinung über die moralischen Kräfte der Tonkunst in der «Neuen Schweizer Rundschau» (Heft 11, März 1942) in einem «Von den verborgenen Werten der Musik» betitelten Essay kund: «Der Künstler oder der Denker kann nicht auf olympischen Höhen thronen, während die Menschheit leidet. Er muss entscheiden und sagen, was er für gut und schlecht hält, er muss trösten und aufrichten. Mehr noch als Beethoven muss er wie Bach die Menschen, die im Begriff stehen, zum Aussending verwandelt zu werden, zur Einkehr, zur Selbstbesinnung und zum Selbsterleben bringen durch eine Kunst, die sie von ihren Leiden erlöst und zum Glauben an den Wert des Lebens zurückführt. Wenn es die Philosophie nicht lehrt, wenn es die Religion nicht mehr vermag, so kann es nur noch die Kunst, aber sie muss es bald tun, heute, denn morgen kann es zu spät sein.»

Es ist nicht verwunderlich, dass der am 3. März 1906 in Stuttgart geborene Musiker, der nach seinen Studien in Paris (1932/33) Charakter bewies und nicht mehr in seine deutsche Heimat

zurückkehrte, zu Romain Rolland eine besondere Beziehung pflegte und eine deutsch-französische Gesellschaft zur Förderung von dessen Schaffen gründete. Eisenmann wirkte 1932 als Delegierter am Antikriegskongress in Amsterdam mit, hielt sich nach Kompositionsstudien bei Charles Koechlin und Paul Dukas erst in Spanien auf, bevor er 1934 in die Schweiz einreiste, wo er sich für immer niederliess.

Der erst 1956 in den Schweizerischen Tonkünstlerverein aufgenommene Musiker hatte zusammen mit Conrad Beck und Arthur Honegger seine Wahlheimat schon 1949 als Komponist bei den Festveranstaltungen «Die Schweiz in Stuttgart» vertreten, doch kann man ihn nicht ohne weiteres als schweizerischen Tonschöpfer bezeichnen. Dafür war er seit seinem Aufenthalt in Frankreich zu sehr mit der Musik dieses Landes verbunden, ohne indessen seine deutschen Wurzeln zu verleugnen. Als Sohn des Stuttgarter Musikkritikers und Musikgeschichtslehrers Alexander Eisenmann – Autor des «Grossen Opernbuchs» (1922) – wuchs Will Eisenmann in der Geburtsstadt auf, wo er an der Württembergischen Hochschule für Musik (1926–1929) studierte und anschliessend als Regievolontär an den Staatstheatern in Stuttgart, als Regieassistent an der Staatsoper Wiesbaden und als Dramaturg und Regisseur am Schauspielhaus Köln (1930/31) tätig war.

Der mit der Welt der Oper schon früh gründlich vertraute Komponist, dessen bis heute nicht uraufgeführtes Mysteriendrama «Der König der dunklen Kammer» für 15 Sänger, 4 Schauspieler, gemischten Chor und grosses Orchester 1936 mit dem Emil Hertzka-Preis (Wien) ausgezeichnet wurde, gab seinem letzten Wohnsitz nicht zufällig den Namen «Orfeo». Eisenmann zählt zu seinen Hauptwerken nebst der Rilke-Vertonung «Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke» für Sprecher, Sprechchor und kleines Orchester das Melodrama «Orpheus, Eurydike, Hermes» für Sprechstimme und Kammerensemble – er war selber ein in unsere Zeit verirrter Orpheus. Sein Bestes gab er im Zyklus «Sänge eines fahrenden Spielmanns» für Altstimme, Viola und Klavier, den beiden «Rubaiyat»-Zyklen und den klangkoloristisch reizvollen «Haiku»-Heften für Gesang und Klavierbegleitung. Sie bestehen aus bilderreich umgesetzten japanischen Dreizeilern voll (unzeitgemässer) Lautmalerei und einer musikalischen Poesie, die an den französischen Impressionismus anknüpft. Nebst der Dichtkunst von Walther von der Vogelweide bis Georg Trakl, André Gide und Hermann Hesse, mit dem er befreundet war, regten in ungewohntem Masse auch Werke der bildenden Kunst die Phantasie des Musikers an: «Sieben Bilder von Vincent van Gogh» für Orchester und die ebenfalls orchestrale «Musique en forme de spirale» zeugen von Eisenmanns breitem Spektrum.

Walter Labhart

Livres Bücher

Mangel an Fachkenntnissen und Sorgfalt

Stadt Le Havre/Schweizer Musikrat: Arthur Honegger zum 100. Geburtstag, Katalog der Ausstellung Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich 1992, 96 S.

Bei der Würdigung eines der bedeutendsten Komponisten, den die Schweiz für sich in Anspruch zu nehmen pflegt, zeigte sich einmal mehr die Enge des helvetischen Kulturbetriebs mitsamt seinen vielen finanziellen Engpässen. Arthur Honegger, am 10. März 1892 als Kind zürcherischer Eltern in Le Havre zur Welt gekommen, hätte in diesem Jahr reichlich Anlass zu Entdeckungen und wissenschaftlichen Arbeiten bieten können. Aus dem eher bescheidenen Konzertangebot, das um den *Roi David* herum Standardwerke wie die *Pastorale d'Été*, das *Concertino für Klavier und Orchester*, *Jeanne d'Arc au bûcher* und die Sinfonien Nr. 2 und 4. gruppierte, ragte einzig mit «*Christoph Colomb*», einer in Luzern und Genf aufgeführten *Evocation radiophonique* für Soli, Chor und Orchester, eine neue Einsichten vermittelnde Rarität heraus.

Honeggers 100. Geburtstag nutzte der Schweizer Musikrat (SMR) zur Präsentation einer dem schweizerisch-französischen Komponisten gewidmeten Ausstellung in Le Havre (Musée des Beaux-Arts André Malraux, 10. März bis 13. April) und in Zürich (Museum Strauhof, 22. August bis 13. September). Hauptverantwortlich für die Erstpräsentation in Honeggers Geburtsstadt war das Journalistenehepaar Florence und Paul Vercier, dem es in minuziöser Detailarbeit gelang, ein sorgfältig dokumentiertes Ausstellungsmaterial zusammenzutragen. Um die vielfältigen Kontakte zur Schweiz, insbesondere zu den beiden in Zürich verheirateten Schwestern Marguerite Stadler und Julie Hegetschweiler, bemühte sich Sibylle Ehrismann, die PR-Beauftragte des SMR, mit schönem Erfolg. Sie zeichnete auch für die Zürcher Präsentation der Ausstellung und für die deutschsprachige Ausgabe des von Karl Städeli übersetzten Katalogs. Dazu steuerte sie diverse Einführungstexte bei, die zu einem beträchtlichen Teil auf den von den Verciers gewissenhaft erarbeiteten Texten basieren, sich aber von diesen durch eine Vielzahl von Druckfehlern, inhaltlichen Unstimmigkeiten und unbegründeten Behauptungen unterscheiden. Gewiss: Irren ist menschlich – doch so gesehen hat die anlässlich der Feier der Ausstellungseröffnung voreilig als «hochtalentierter Musikwissenschaftlerin» gelobte PR-