

# Berichte

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 59

PDF erstellt am: **28.06.2024**

## **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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*  
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, [www.library.ethz.ch](http://www.library.ethz.ch)

<http://www.e-periodica.ch>

## ES BLEIBT UNS NICHT EINMAL DER KUHREIHEN

Luzern: Symposion über «Schweizer Töne»



Wilhelm Tell mit Sohn nach getaner Arbeit (Foto Jürg Hassler)

Anlässlich des 150jährigen Bestehens des modernen Schweizer Bundesstaates wehte da und dort auch der Forschergeist kräftiger. Ein Symposion, das vom 11.–14. November unter internationaler Beteiligung in den Räumen der Akademie für Schul- und Kirchenmusik Luzern stattfand, versuchte nichts Geringeres, als den «Schweizer Tönen», mithin einem spezifisch schweizerischen Komponieren und Musizieren auf die Spur zu kommen. Der Untertitel der Veranstaltung, «Die Schweiz im Spiegel der Musik», verwies bereits darauf, dass neben der schweizerischen Innensicht, also der Frage einheimischer Musiker und Musikfunktionäre nach der kulturellen Identität des Landes, auch die Aussensicht, das Bild der musikalischen Schweiz, welches das Ausland hat und hatte, zur Sprache kommen würde. Es zeigte sich allerdings bald einmal, dass die beiden Diskurse, der historische des musikalischen Schweizbildes und der aktuelle einer wie auch immer dingfest zu machenden «Schweizer Musik», weitgehend nebeneinander her liefen.

Anselm Gerhard, Ordinarius an der Universität Bern und treibende programmatische Kraft hinter der Veranstaltungsreihe, umriss einleitend das Thema. Klischees, so Gerhard, prägen das Bild der Schweizer Musik im Ausland: Vorstellungen von Natürlichkeit, Unverfälschtheit, Urtümlichkeit. Demgegenüber decken sich inner-schweizerische Versuche einer musikalischen Identitätsfin-

dung gerade eben nicht mit dem Schweiz-Bild des Auslandes. Michael Fend aus London präsentierte detail- und datenreich eine Begriffsgeschichte des «Erhabenen», das spätestens seit dem 18. Jahrhundert auch auf die Natur, und speziell auf die Alpen, angewendet und dort mit der Vorstellung von Bedrohung, Weite, Unermesslichkeit assoziiert wird. Er verhandelte anschliessend das Libretto von Cherubinis Oper *Eliza ou Le voyage aux glaciers du Mont St-Bernard*, einem Werk, in dem sich genau diese Vorstellungen manifestieren, und das mit einer gewaltigen Lawine endet. Die Musikbeispiele vermochten indessen die Frage, ob auch die Musik am Erhabenen teilhaben kann, nicht zu beantworten.

Dann schlug die Stunde des «Kuhreihens» oder «Ranz des vaches», jenes als typisch schweizerisch verstandenen uralten Gesanges aus Dreiklangsbrechungen und «Alphorn-Fa», den laut Jean-Jacques Rousseau die Schweizer Söldner im Ausland nicht singen durften, da sie sonst von wehrkraftzersetzendem Heimweh ergriffen wurden. Der Lausanner Alain Cernuschi verfolgte den Artikel «Ranz des vaches» in den diversen Auflagen der «Encyclopédie» der Aufklärer und legte dar, wie damit das musikalische Objekt «Kuhreihen» erst eigentlich geschaffen wurde. Von Beginn weg war es (unrichtigerweise) einerseits mit der Schweiz, andererseits mit der Vorstellung von Urwüchsigkeit und Naturburschentum verbunden. In der Folge wurde in mehreren Vorträgen nach dem «Ranz» in diversen Opern und Sinfonien gesucht. Das Schweizer Idyll war ja eine zeitlang geradezu eine Modeerscheinung. Die Zürcherin Annette Landau stellte mit *Die Schweizerfamilie* eine Erfolgsoper des frühen 19. Jahrhunderts vor, die zwar in Deutschland spielt, aber zentral das Heimweh, die «Schweizerkrankheit» thematisiert, und in diesem Zusammenhang schweizerische Alpenmusik zitiert. Benedikt Holtbernd aus Bern fand Kuhreihen und schweizerisches Lokalkolorit in Adolphe Adams *Le Châlet* nach Goethes *Jery und Bätely*. Anselm Gerhard ging bei seiner Analyse von Rossinis *Guillaume Tell* einen Schritt weiter. Der Komponist kannte den «Ranz des vaches» zwar nur aus Büchern, leitete aus seiner Struktur aber eine Vielzahl von Motiven ab, die die ganze Monsterpartitur im Sinne der späteren «tinta musicale» zusammenhalten. Selbst der fallende Tritonus wird von Gerhard noch auf das ursprüngliche Alphorn-Fa zurückgeführt. Nur durch immer grössere Artifizialität, so der Referent, ist urständige Einfachheit noch herstellbar. Rossinis pathetischer Schluss auf Naturthemen kippt denn auch um ins Gegenteil von Natürlichkeit. Der Berner Hanspeter Renggli fand den Kuhreihen in Wagners «Lustiger Weise» im dritten Akt des *Tristan*, aber auch in der zuvor erklingenden «Alten Weise», einen Bezug, auf den Wagner selbst ja hingewiesen hat. Geradezu satissam Bekanntes war vom Marburger Laurenz Lütteken über das Finale von Brahms' 1. Sinfonie und die dort hineinkomponierte Alphornweise zu vernehmen. Einig waren sich alle Ranz-Forscher darin, dass diese musikalische Chiffre primär eben für ländliche Unverfälschtheit im Gegensatz zur zivilisatorischen Verderbtheit der Städte, aber im Gefolge von Schillers *Wilhelm Tell* zunehmend auch für Freiheit steht. Diese historische Sicht von aussen erlaubte zwar elegant den Einbezug grosser Namen der Musikgeschichte in die Tagung, wirkte aber nicht zuletzt darum ermüdend, weil doch immer wieder bloss der ohnehin erwartete Kuhreihen gefunden wurde. Der Schweiz-Bezug wirkte da und dort recht akzidenziell, und zudem ging manche rhetorische Staublawine über den arglosen Zuhörer nieder.

Die übliche Mischung aus prinzipieller Andacht und verständlich schmunzelnd quatterten Akademikerwitzchen, auf die dem universitären Treibhaus Entwöhnte nur mit Depression, Aggression oder Absention reagieren können, wurde im weiteren Verlauf glücklich-

cherweise angereichert durch Darbietungen, die inhaltlich und formal saftiger daher kamen. Der Berner François de Capitani schilderte anschaulich den Uebergang vom kirchlichen Singen zu einer spezifisch städtischen und republikanischen Musikausübung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts. Max Peter Baumann aus Berlin legte die reaktionären Ursprünge der Älplerfeste zu Unspunnen dar. Von der Obrigkeit verordnet, sollten die «Älpler Olympiaden» die Oberländer wieder enger an die Berner Herrschaft binden sowie den Tourismus beleben.

Schliesslich war man in der Gegenwart und damit definitiv bei der Innensicht angelangt. Roman Brotbeck wagte als einziger den Versuch, unter Verzicht auf die üblichen Diskurse der Abschottung und der Selbstbeschimpfung, Charakteristika des «Schweizer Komponisten» im 20. Jahrhundert herauszuschälen. Er ist als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins wohl dazu angehalten. Brotbeck konstatierte zunächst, dass die Schweiz den emphatisch seiner Zeit vorausseilenden Avantgardisten nicht kennt, was mit der Tradition der Demokratie zusammenhängen mag. Die meisten Schweizer Künstler wollen verständlich sein, sie wollen ihr Publikum gar erziehen. Wer diese Rolle nicht wahrnimmt, stellt sich eigenbrötlerisch beiseit. Weitere typische Schweizer Eigenschaften sind der Regionalismus und der Kampf aller gegen alle, dessen positive Kehrseite ein reiches regionales Musikleben bei allerdings fehlendem gegenseitigem Austausch ist. Regionalismus und erzieherischer Impetus manifestieren sich darin, dass nahezu jeder Komponist seine eigene kleine Konzertreihe mit eigenem Ensemble und eigenem Publikum unterhält. Schweizer Künstler sind zum dritten misstrauisch gegen den Erfolg, bleiben deswegen provokativ gegenüber dem Mainstream und nehmen dafür sogar Karriereknicks in Kauf.

Der Musiker und Radiomann Jürg Solothurnmann bestätigte diese Thesen für den Bereich des Jazz nur partiell. Es gibt den Sprachregionalismus, es gibt die Eigenbrötlerie, aber tendenziell sind Jazzmusiker mehr auf die internationale Szene ausgerichtet, ja sie gehen so sehr in dieser auf, dass «Jazz in Switzerland» im Ausland vorab als in der Schweiz veranstalteter amerikanischer Jazz verstanden wird. Ansatzweise wurde typisch Schweizerisches auch im Vortrag der Zürcherin Gabriela Schöb greifbar, die den einheimischen Schlager der dreissiger und vierziger Jahre vor dem Hintergrund der geistigen Landesverteidigung beleuchtete. Kleinkarierte Dialekttexte gingen darin eine seltsame Verbindung mit der internationalen Musiksprache des Swing ein. Der Anfeindung folgte die Integration. Dass die Referentin, am Klavier begleitet von Anselm Gerhard, einen der Schlager gleich selbst zum Besten gab, trug viel zu guter Laune und Entkrampfung bei. Allzu ernst war die Fragestellung ja wohl auch nicht gemeint gewesen. Jedenfalls überraschte es nicht, dass bei den Tagungsteilnehmern zuletzt zufriedene Ratlosigkeit herrschte. Der Schweizer Ton war nicht gefunden worden. Er war im Kuhreihen nicht dingfest zu machen, dessen «Natürlichkeit» mit derjenigen anderer diatonischer Themen bei Wagner oder Bruckner austauschbar ist, und er war auch bei Brotbeck nicht geortet worden, dessen Thesen sich ja ums Selbstverständnis und die soziale Stellung der Komponisten drehten.

So schloss sich denn vom Ende her ein Kreis zum populären Eröffnungsreferat von Urs Frauchiger. Dieser hatte gefragt, wie denn Identität töne. Etwas zufällig ausgehend von Gottfried Kellers spätem Roman *Martin Salander* und dort auch wieder endend, umriss er vorab die Problemstellung des Symposions in einem munteren Postulieren und Verwerfen von möglichen Thesen, was denn eine typisch schweizerische Musik eigentlich sein könnte, und

bot damit eine Auslegeordnung der Fragen, die in den folgenden drei Tagen auch nicht beantwortet wurden. «Offenbar gibt es die Schweizer Töne nicht. Aus beliebigen Tönen werden Schweizer Töne gemacht, wenn man solche hören will. In diesem Sinne sind wir alle Schweizermacher.» So resümierte der Luzerner Historiker Guy P. Marchal das Symposion. Die Veranstaltung, die von der *Akademie 91 Zentralschweiz* in Zusammenarbeit mit den drei Luzerner Musikhochschulen, der Universitären Hochschule Luzern und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern organisiert wurde, beschränkte sich nicht aufs Palaver. Kommentierte Mittagskonzerte wiesen «Schweizerisches» in Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts nach. Der Auftritt der Jazzgruppe *Roots of Communication* sowie mehrere klassische Konzerte wurden ins Programm integriert. An zentraler Stelle stand die Aufführung von Arthur Honeggers dramatischer Legende *Nicolas de Flue* durch Luzerner Musiker und Sänger unter der Leitung von Alois Koch. Diesem musikalischen Beitrag zur geistigen Landesverteidigung war zudem ein eigener Vortrag gewidmet. Die Tagung war anfänglich sehr gut besucht, am Ende indessen blieben Referenten und Journalisten im wesentlichen unter sich. Ein ähnlicher Anlass mit anderer Thematik ist für das Jahr 2000 geplant. PETER BITTERLI

## MUSIKALISCHE BLÜTENLESE VOR ORT

*Sieben Uraufführungen von Zuger Komponistinnen und Komponisten*

Das *Musik Forum Zug* versorgt seit einigen Jahren seine Region mit zeitgenössischer Musik. Am 25. November vergangenen Jahres brachte es für einmal nicht nationale oder internationale Avantgarde in die kleine, feine Stadt, sondern präsentierte im Rahmen eines Konzertes im Burgbachkeller, was vor Ort an neueren Tönen aufzuspüren gewesen war. Unter dem Titel «Zug est riche» wurden nicht weniger als sieben Werke von sechs Komponisten und einer Komponistin, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie im Kanton Zug Bürgerrecht oder Wohnsitz haben, uraufgeführt. Zug ist reich, in der Tat, insbesondere, wenn man unter Reichtum auch verstehen will, dass man sich Güter unterschiedlichster Faktur, Brauchbarkeit und Qualität leisten kann. Das lange Konzert bot Gewagteres und Braves.

Der Abend wurde eröffnet mit dem Stück *4instruments2* für Tanz, Violoncello, Donnerblech und Tonband der 1961 geborenen Mela Meierhans. Die Komponistin lässt Struktur und künstlerische Aussage unmerklich aus dem Vor- und Umfeld des noch nicht willentlich Gestalteten hervortreten. Vom Tonband erklingt zunächst ein Stimmengewirr, wie es ähnlich auch im Zuschauerraum zu hören ist. Schlagzeuger und Cellist betreten die Bühne, ordnen und stimmen ihre Instrumente. Zu spät erst, wenn die Stimmen in ein schnelles Klopfen übergegangen sind und der Tanz begonnen hat, merkt der Zuschauer, dass seine Aufmerksamkeit längst schon gefragt wäre. Ein zögerliches Beginnen also, das noch eine ganze Weile insofern nachwirkt, als sich kaum ein Ereignis zu kohärenter Aussage und apodiktischer Setzung verdichtet. Die Instrumente treten nur ganz behutsam und allmählich zu den allzuschönen Quintklängen ab Tonband hinzu, färben diese ein und geben ihnen Binnenbewegung in Form von extrem geräuschhaften Kurzgesten. Lange Pausen, in denen nur der Tanz weitergeht, stellen jedes Tönen immer wieder in Frage. Später kehrt sich die Relation um,

erklängt ab Band Dichtes, Geräuschhaftes, Verstörendes, während sich das Cello vermehrt auf reine Töne besinnt. Im Unklaren lag der Beginn, offenkundig ist das Ende: Das vorwärtspeitschende Schlagzeug markiert einen kraftvollen, ekstatischen Schluss. Das in weiten Passagen ausgesprochen meditative Stück exponiert eine reiche Palette aus Klang und Geräusch.

*Atacama* für Flöten, Klarinetten und Harfe von Matthias Müller, dem 1966 geborenen Initiator des Zuger Musikforums, verdankt, wenn man denn recht gehört hat, einiges der «Formelkomposition» Stockhausens. Ein in allen Parametern definiertes Grundmaterial erfährt allerlei Verwandlungen, Ergänzungen und Beschneidungen. In den Vordergrund drängt sich dabei ein rhythmisches Basismodul, das gleich zu Beginn schrill ins Bewusstsein gehämmert wird. Trotz Materialeinheit und viel Imitation bleibt das Stück recht kontrastreich. Insgesamt aber haftet den vielen zarten Bläserdialogen über Akkordgrund, die nur gelegentlich durch kraftmeierische Bassklarinettenpartien unterbrochen werden, etwas klassizistisch Blässliches an. Deutlich wird der Wille, die Instrumente als Personen zu charakterisieren, gewissermassen zu anthropomorphisieren. Damit hat *Atacama* auch eine Affinität zum Gestischen von Ballettmusik.

Mindestens an seinem Beginn ist *Zugzwang - Trio all'improvviso - denn nicht* für Klarinette, Akkordeon und Perkussion des 1945 geborenen Hans Hassler ein Stück Musikcabaret. Der Akkordeonist müht sich ziehenderweise an seinem Balg ab und presst wütend Unsinnslaute hervor. Dann aber gelingt das Musizieren und es folgen hektisch repetierte Akkorde und Endlos-Ostinati. Das klingt spielerisch und improvisatorisch und darf streckenweise für sich den Bonus phantasievoller Klanghervorbringung auf dem Akkordeon in Anspruch nehmen.

Die Patterns der Minimalisten und des klassizistischen Strawinsky rattern auch in *Hede Mittelspan* für Sopran und Ensemble von Stephan Diethelm (\*1965). Nur selten stehen Schwerpunktverschiebungen dem ungeschmälerten Genuss des Viervierteltaktes entgegen. Muffige Harmonienfolgen verhindern, dass der Sog aufkäme, den Reichs beste Stücke immerhin entwickeln. Ein ruhiger Mittelteil säuselt und bimmelt in Quarten und grossen Sekunden.

Sehr gut gemeint ist das Werk *UN ter ORDNUNG* für Tonband, Stimme und vier Instrumente des 1961 geborenen Roland von Flüe. Walgesänge, Kuhglocken, Grillen, Vögel, Wasser, Züge und Funkfrequenzen bilden eine Klangbasis, über welcher Stimme und Instrumente teils imitatorisch improvisieren, teils nach mehr oder weniger strikten Vorgaben spielen. Von Chaos zu Ordnung und zurück führt laut dem Komponisten die in Bezug auf optische Assoziationen stark suggestive Klangcollage. Musikalisch führt der Verlauf von simpelster Dreiklangsauffächerung zu dissonanter Reibung und zurück. Ordnung klingt bedrohlich, die Naturlaute dagegen wohligh abgestanden. Das ist schon sehr langweilig und bemüht. Wieso übrigens soll ein schlecht justiertes Radio «ordentlicher» sein als Walgesänge?

Vollendete «musica impura» bietet der 1934 geborene Hubert Podstransky in *Arbol adentro* nach Octavio Paz für Sopran und kleines Ensemble. Das Stück gibt sich folkloristisch, teils hispanisierend, teils lateinamerikanisierend mit den typischen Vokalisen und zentraltonbesessenen Instrumentalfloskeln des «cante jondo», mit Zitaten aus Bernstein und Rodrigo, mit Gitarrenimitationen in Schlagzeug, Cello und Harfe. Molldreiklänge und Karibikrhythmen wechseln mit pointillistisch hingetupfter Klangfarbenmusik. Das Stück ist manisch, heiss und sinnlich und damit immerhin nicht langweilig.

Mit *Herbsttag* nach Rilke für Sopran, Flöte, Klarinette und Violoncello hat der 1967 geborene Jörg Schneider eine peinliche Schülerarbeit öffentlich gemacht. Viel falsche Emphase soll ärmlichen Kontrapunkt, banale Melodieführung, Einmaleinsperiodik und fade Harmonik vergessen machen. Das klingt wie Grieg mit schlechten Zusätzen.

Die Komponisten und weitere Interpretinnen und Interpreten spielten je für sich schön und virtuos, im Zusammenspiel indessen klappte nicht alles optimal. PETER BITTERLI

## AN DIE UTOPIE GRENZEND?

*Tage für Neue Musik Zürich 1998 (5.–8. November)*

An den *Tagen für Neue Musik Zürich 1997* spielte das Klangforum Wien ein Werk des Österreicherers Wolfram Schurig, welches dadurch auffiel, dass es das eh nicht gerade hohe durchschnittliche Niveau dieser Tage noch kräftig unterbot. Da ein Interesse an dem Stück aus diesem selbst nicht zu erklären war, vermutete ich, es handle sich um den obligaten einheimischen Artikel, den das Klangforum Wien im Sortiment führen muss, um eine Exportsubvention zu bekommen. Das war aber, wie sich jetzt herausstellt, höchstens die halbe Wahrheit. Denn Wolfram Schurig ist künstlerischer Leiter der *bludenzer tage zeitgemässer musik* und hat, wie einem Bericht des Tages-Anzeigers zu entnehmen war, dort in der 1998er Konzertreihe, die neueste Werke mit solchen des 14.–16. Jahrhunderts konfrontierte, um den Nachweis zu erbringen, «dass in komplexen Strukturen verankertes Denken keine Marotte der Gegenwart ist», ein Streichquartett von Walter Feldmann, dem künstlerischen Leiter der Zürcher Tage, uraufführen lassen. Glaubt man dem TA-Rezensenten, muss es sich beim «hochdiffizilen» Streichquartett um ein Meisterwerk handeln, das «der rhythmischen Komplexität der alten Werke am nächsten kam» und dessen «dramaturgischer Gestus» (was immer das sein mag) «durchaus den Modellen Beethovens oder Bartóks verwandt ist». So gesehen, müsste man es geradezu bedauern, dass Walter Feldmann diesmal darauf verzichtet hat, eigene Werke an den Tagen für Neue Musik Zürich zu programmieren. Dafür hat er wieder einiges anderes herangeschleppt, was sonst nirgendwo von sich reden macht; die Komplimente, die ihm der Prophet der Musik des 21. Jahrhunderts, Claus-Steffen Mahnkopf, im «Komponistengespräch» dafür machte, wies er allerdings zurück – diese indirekte Bestätigung des «Sekten»-Vorwurfs in der *Dissonanz*-Rezension des Mahnkopfbuches (siehe Nr. 57, S. 50) war ihm offensichtlich unangenehm. Pierluigi Billone, mit vier Werken der meistaufgeführte Komponist der diesjährigen Tage, werde in Deutschland stark beachtet, meinte Feldmann. Ich muss gestehen, dass ich Billone vorher nicht kannte und das hinterher auch nicht allzusehr bedaure. Seine Werke, zumindest die in Zürich gespielten, sind im Verhältnis zu ihrer Substanz durchwegs viel zu lang, formal kaum artikuliert und in ihrer Intention schon nach wenigen Momenten erkennbar. Eine dürftige, ziemlich geistlose Kunst, die dafür vom Komponisten im Programmheft und Einführungsvortrag umso hochtrabender präsentiert wurde. Nicht viel fantasievoller Mario Garuti, der sich in *Il demone meridiano* für Saxophon, Vibraphon und Klavier (Trio Accanto) mit billigen Effekten begnügt und in *Obliqua* für Viola und Tonband die Bratsche (Barbara Maurer) munter drauflos fiedeln lässt und im übrigen die üblichen Verdopplungsspielchen treibt, ebenso wie Silvia Fómína in *Expulsion, Désagrégation, Dispersion*

für Violoncello (Tobias Moster) und Tonband. Auf solistische Virtuosität, diesmal der Geige (Urs Bumbacher), setzt auch Nadir Vassena im Ensemblestück *Triptych-Crucifixion*, und auch hier ist die instrumentale Konvention stärker als die Erfindungskraft des Komponisten, die Attitüde beeindruckender als der Gehalt. Unnötigerweise, da schon beim ersten Hören vollauf verständlich, wurde *Triptych-Crucifixion* am Ende des eröffnenden Konzerts des *ensembles für neue musik zürich* wiederholt; dagegen wäre im Falle von Annette Schmuckis *körperkonsistenz. ausschnitt* eine zweite Aufführung angebracht gewesen. Die (den Ausführenden anheimgestellten) Wiederholungen ganzer Teile innerhalb dieses Stücks werden nämlich erst bei mehrmaligem Hören nachvollziehbar, da aus den vielen ähnlichen, vorwiegend in klanglichen Randbereichen sich abspielenden Einzelereignissen jeweils nur für kurze Momente deutlich (wieder)erkennbare Strukturen hervortreten. Ausserdem hätte eine zweite Aufführung zugleich eine zweite Version und damit die verschiedenen Abfolgemoöglichkeiten der Teile zeigen können. Das verwirrende Spiel mit Identität/Nicht-Identität wäre erst so richtig zum Tragen gekommen. Die aus Rumänien stammende, heute in Deutschland lebende Carmen Maria Cârnci, die dieses Konzert des *ensembles für neue musik zürich* leitete, brachte nebst einem vibraphonlastigen Sextett von Sergei Piljutikov, das man getrost vergessen kann, ein eigenes Stück mit: *Semanterion* nimmt auf das so bzw. (rumänisch) Toaca genannte längliche Holzbrett Bezug, welches in griechisch-orthodoxen Riten im Wechsel mit Glocken als Schlaginstrument verwendet wird. Diese Konstellation inspirierte Cârnci zu einer farbigen Ensemblekomposition, während im zweiten Werk, das von ihr an diesem Festival – im abschliessenden Konzert des *Ensemble Contrechamps* – zu hören war, die Quelle eher behindernd gewesen zu sein scheint: Die Ableitung aus einer Gedichtstruktur vermochte in ... *denn der Tag war noch ganz* für Flöte(n), Viola und Gitarre keinen musikalisch sinnvollen Zusammenhang zu generieren. Aber wenigstens wurde hier an die Musik nicht der Anspruch gestellt, «in die Tiefen des Herzens abzusteigen», wie von Toshio Hosokawa in dem darauf folgenden Memorialstück für Isang Yun. Der beabsichtigte Abstieg misslang, wie meistens in solchen Fällen, gründlich. Da ist Roland Moser in *Wendungen* für zwei Celli, gut schweizerisch, weniger präntiös: Ihm genügt es, die beiden Celli nach verschiedenartig gezupften und geschlagenen Klängen dahin zu führen, «was ihre innere Bestimmung zu sein scheint»: zum Gesang – und es gelingt ihm auch.

Der Schweizer Anteil an diesem Festival war relativ hoch, besonders wenn man bedenkt, dass die Stadt Zürich mit dem Musikpodium eine exklusiv Schweizer Musik gewidmete Konzertsreihe hat, während viele wichtige zeitgenössische Werke, hauptsächlich wegen der diesbezüglichen Absenz von Tonhalle-Gesellschaft und Opernhaus, hier nie gespielt werden. Und es verstärkt die regionale Borniertheit, unter der die Neue Musik-Szene der Schweiz ohnehin leidet (siehe dazu den Beitrag zum Symposium über «Schweizer Töne» S. 34f.), wenn ein Festival wie dieses so programmiert wird, dass die Schweizer Beiträge insgesamt als die besseren erscheinen und Stockhausens *Mantra* (mit Jürg und Janka Wyttenbach) als einsame und bereits klassische Spitze gewissermassen ausser Konkurrenz dasteht.

Thomas Müller war der einzige der im Konzert des *Trio Accanto* (Marcus Weiss, Saxophon; Yukiko Sugawara, Klavier; Christian Dierstein, Schlagzeug) vertretenen Komponisten, der die aufdringlichen Klangcharaktere von Saxophon, Schlagzeug und Klavier nicht bediente, sondern ihnen den Mund stopfte, indem er sie einen erstickten Bebop aufführen liess. Thomas Kessler hat in seiner *In-*

*selmusik* weniger Abgrenzungsbedürfnisse gegenüber Musik, wie sie etwa zum DRS2-Apéro aus dem Radio plätschert, und Mauricio Sotelo verstärkt in *De Magia* noch die klangliche Trivialität, indem er die drei Instrumente fast immer synchron und mit Vorliebe in Skalen und andern raschen Figuren führt.

Das *Ensemble Contrechamps* (Leitung: Emilio Pomárico) hatte mit zwei Konzerten an zwei aufeinanderfolgenden Tagen ein grosses Pensum zu bewältigen. Für die Einstudierung von Christoph Neidhöfers *Caché* blieb nicht genug Zeit, sodass die Aufführung nur den verschwommenen Gesamteindruck eines leisen, von Pausen durchsetzten Stückes vermittelte, während es in Wirklichkeit streng durchstrukturiert ist: Der neuntönige, reihenartig gehandhabte Modus, der dem Material zugrundeliegt, konnte jedoch nicht einmal im Ansatz wahrgenommen werden. Mehr im Element bzw. besser vorbereitet war das Ensemble im Violakonzert von Stefano Gervasoni mit Isabelle Magnenat als virtuoser Solistin – einem Werk, das mit den Konventionen des Solokonzertes spielt und diese im letzten, kehrausartigen Satz buchstäblich versteinern lässt: Die Ensemblemusiker bedienen statt ihrer Instrumente Steine, und der Satz endet mit einem Knistern, das an ein verglimmendes Feuer erinnert. Neben dem unvermeidlichen Billone hatte das Ensemble Contrechamps noch ein Werk von Mahnkopf zu spielen, der in der uraufgeführten *Solitude-Sérénade* seiner eigenen Prophetie etwa um ein Jahrhundert hinterherhinkt: Die mikrotonal versetzte Idylle für Oboe (Ernest Rombout) und kleines Ensemble erinnerte eher an die verkorksten Versuche Wyschnegradskys, herkömmliche Gestik und neue Tonsysteme zusammenzubringen, als dass sie in irgendeiner Weise Neuland eröffnet hätte. Wenn Walter Feldmann im Editorial von «an die Utopie grenzenden Wegen» spricht, die die von ihm vorgestellten Komponistinnen und Komponisten gefunden hätten, so muss man post festum nüchtern feststellen: Die Grenzen sind bei den meisten ganz anderswo.

CHRISTOPH KELLER

## DIE VERMESSUNG DER WELT

*Festival d'Automne in Paris 1998*

Es begann mit einem Communiqué betrüblichen Inhalts: «Die Produktion von Chen Shi-Zheng und der Compagnie Kunju aus Shanghai, *Le Pavillon aux pivoines*, Libretto von Tang Xianzu, kann zwischen dem 19. und 29. November 1998 am Pariser Festival d'Automne / Grande Halle de la Villette nicht wie angekündigt zur Aufführung gelangen (...). Trotz zahlreicher Demarchen des Festival d'Automne und der französischen Autoritäten auch auf höchster Ebene hält das Kulturbüro der Stadt Shanghai, das bereits im Juli für die Annulation der Aufführungen am New Yorker Lincoln Center Festival verantwortlich war, an seinem Aufführungsverbot fest und verhindert die Ausreise der 53 Mitglieder der Compagnie Kunju nach Frankreich.» Die Direktorin des genannten Büros, Frau Ma, und ihre Zerberusse hatten zudem eine gegen die Produktion Chen Shi-Zhenges gerichtete Pressekampagne gestartet: «Es ist bedauerlich, dass die kürzlich vorgestellte Gesamtauführung von *Pavillon aux pivoines* unangemessene Modifikationen enthält, die nicht mit der Quintessenz der Tradition vereinbar sind und die mit Absicht unserer traditionellen Kultur widersprechen, feudales Gedankengut unter die Leute bringen und Dekadenz und Dummheit hervorkehren.» Uns verbleiben von diesem Projekt einzig Photographien von Marc Enguérand, ein in

Shanghai gedrehter Videofilm sowie die bewundernswerte Übersetzung, die André Lévy von diesem Meisterwerk der chinesischen Oper gemacht hat (Paris, Musica Falsa, 1998, 416 S.). Sie erzählt die Liebesgeschichte zwischen dem zurückgekehrten Geist einer jungen Frau und ihrem Liebhaber, und es ist wenig wahrscheinlich, dass die Oper seit ihrer Uraufführung im Jahre 1598 je wieder integral gespielt worden ist.

Mit Opern und Konzerten in verschiedener Besetzung, Form, Dauer und Sprache suchte das Festival d'Automne die Traditionen Südchinas in insgesamt vier Anlässen aufleben zu lassen. *Mulian*, eine rituelle Oper, zugleich ein vom Schamanismus geprägter Ritus, dessen Ursprünge ins achte Jahrhundert zurückreichen, erzählt auf spektakuläre Weise die Geschichte eines Sohnes, der, um seine Mutter zu retten, in die Unterwelt herabsteigt. Neben der rituellen besitzt das Stück auch religiöse Funktionen, die mit dem indischen Buddhismus, doch auch mit dem Konfuzianismus und dem Taoismus in Verbindung stehen. Aus Gründen vorgeblichen Aberglaubens von den Regierungen seit fünfzig Jahren verboten, wird *Mulian* in mehreren Regionen Chinas wieder gespielt. Eine Gruppe aus Chenhe (westlich von Hunan) hat dieses Stück zum ersten Mal im Abendland zur Aufführung gebracht (28. Oktober bis 7. November).

Zwei zeitgenössische chinesische Opern standen ebenfalls auf dem Programm: *The Peony Pavilion* in der musikalischen Version Tan Duns und der Regie Peter Sellars sowie *Life on a String*, eine Oper in einem Akt und vier Szenen von Qu Xiaosong (geboren 1952), die nach dem Roman von Shi Tieseng und aus den Erinnerungen des bekannten Dramaturgen aus dem 13. Jahrhundert, Dou E von Guan Hanqing, frei adaptiert worden ist. Das Werk, eine Synthese zwischen bacchischer, von volkstümlichen Elementen inspirierter Exaltiertheit und der Beschaulichkeit taoistischer Leere, ist musikalisch von oft minimalistischem Charakter, von schroffen Schlagzeugeinsätzen und schrillen bis aufdringlichen Klangbereichen durchzogen. Auf der Bühne übernehmen die kostümierten Musiker teils die Funktion von Instrumentalisten, teils von Schauspielern, dann gehören sie zu einer Dorfgemeinschaft um einen blinden Erzähler, dessen Interpret, Gong Dongjian, bemerkenswerte stimmliche Flexibilität und szenische Präsenz ausstrahlt.

Doch das eigentliche Ereignis des chinesischen Schwerpunktes war die Musik des Komponisten Guo Wenjing (17. November). Das Cellokonzert, *Inscriptions on Bone*, *Drama* und die Konzertsuite *Village du louveteau* boten eine ergreifende Monographie eines Musikers, dessen reiche Palette an dramatischen Spannungen, instrumentalen Hochstimmungen (wundervoll die drei chinesischen Zymbeln in *Drama*) und bisweilen esoterischen Elementen fortwährend zu betonen schien, dass das Schreiben von Musik ein pures Glück sei. «Meine Absichten waren sehr einfach: Ich wollte das Ohr befriedigen. Und ich habe an die Musikgeschichte gedacht: auf das 20. Jahrhundert folgt möglicherweise das 19. – ein neues 19. Jahrhundert wohlverstanden.» Unter der Leitung Ed Spanjaards bewies das *Nieuw Ensemble* – falls ein solcher Beweis überhaupt notwendig ist –, dass es mit der zeitgenössischen chinesischen Musik wohlvertraut ist.

Am 29. September eröffneten Stockhausens *Momente* einen neuen Zyklus, der auf drei Jahre veranschlagt ist (1998–2000) und der gross oder auch reduziert besetzte Werke von ambitionierten Dimensionen und Intentionen vorstellen soll; besonderes Gewicht wird dabei auf die Modifizierung des Konzertgedankens gelegt. *Momente*, dieser Höhepunkt im schöpferischen Denken Stockhausens, ist seit 1973 in Paris nicht mehr gegeben worden. Die Klang-

imagination, die durch die Klangregie des Komponisten und durch den von Rupert Huber geleiteten Kölner Rundfunkchor noch betont wurde, und das verästelte Wuchern, das als eine Renaissance der grossen Form in den sechziger Jahren begann, besitzt noch immer hohe Prägnanz, und ähnliches gilt für die aussergewöhnliche Fähigkeit, eine spirituelle Vision der Welt und ein universelles Denken auszudrücken und zu realisieren.

*Schwankungen am Rand* von Helmut Lachenmann und die Uraufführung von Heiner Goebbels' *Walden* durch das neugegründete Orchester des Ensemble Modern (es gab am 20. November sein erstes Konzert in Frankreich) gelangten im Rahmen desselben Zyklus zur Aufführung. 23 Jahre nach der Uraufführung in Donaueschingen hat das Werk Lachenmanns von neuem die Richtigkeit von dessen Neuinterpretation der Institution Orchester bezeugt: «Für den Komponisten, der den musikalischen und stilistischen Horizont zu erweitern sucht, wird das Orchester immer ein ausserordentliches faszinierendes Objekt sein; doch ist es zugleich ein feindliches und unbewegliches Monstrum, eine charakteristische Festung unserer Zeit – gerade dadurch aber stellt es eine explosive Herausforderung dar, ein Wolfsrachen, in den man sich risikobereit werfen muss, will man sich nicht mit einem weniger widerstandsfähigen und also harmloseren Klanglaboratorium begnügen.» Und so begibt sich die Musik Lachenmanns mit ihrer Radikalität der Spielweisen und ihren instrumentalen Blessuren unerbittlich mitten in die Ruinen und befragt die Geschichte des Materials.

György Kurtág wurde mit zwei Konzerten geehrt. Das erste (20. und 22. Oktober) brachte eine Wiederaufnahme der *Sprüche des Péter Bornemisza*, gefolgt von einer Lesung von Texten Bornemiszas, deren Lyrismen, kraftvolle Bilder und stilistische Intensität Kurtág zu einer seiner faszinierendsten Partituren inspiriert hat. Das zweite (21. und 23. Oktober) präsentierte drei seiner jüngeren Werke (*Hölderlin-Gesänge*; *Signs, Games and Messages* und *Samuel Beckett: ... pas à pas – nulle part*), die Peter Szendy in einer hellsichtigen Einführung kommentierte: «Mit seinen Phrasen und ihren Übersetzungen und Transkriptionen komponiert Kurtág ganze Konzerte. Und das Konzert als Werk (das Werk eines Abends) ist zuallererst eine Liste von Titeln (das erste Wort eines Gedichtes, der Incipit eines Satzes), aus der sich nicht nur die musikalische Reprisenstruktur ablesen lässt (ein- oder zweifache Wiederholungen eines Stückes), sondern auch jene unzähligen Annotationen und Marginalien, die man, um es kurz zu machen, «aussermusikalisch» nennen könnte: Widmungen, Hommagen, Anspielungen...»

Am Festival d'Automne konnte man ausserdem einigen interessanten Aufführungen und Entdeckungen beiwohnen, zu denen etwa die Gemeinschaftskompositionen *Praesenz* und das *Requiem* von Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst sowie vor allem das sehr schöne Stück *Ralentie* von Gérard Pesson auf einen Text Henri Michaux' gehört, das mit seinen irisierenden Klängen die Gattung des Melodramas wieder aufleben lassen möchte. Die 1919 geborene Galina Ustvolskaya andererseits ist in Frankreich beinahe eine Unbekannte. Die fünf strengen und asketischen Werke des Konzertes vom 18. Oktober (Sonate für Violine und Klavier, 5. Klaviersonate, *Dona nobis pacem*, *Dies irae* und *Benedictus qui venit*) liessen die Spiritualität und den Idealismus der Musikerin aus St. Petersburg deutlich werden. Sprunghafte Formen und asymmetrische Schichtungen charakterisieren einen Lyrismus, dessen rauhe Spannung von extremen Lagen, starken Dynamikkontrasten und einer simplen und unerhörten rhythmischen Energie herrührt. Der Widmungsträger des *Dies irae*, Reinbert de Leeuw,

leitete dieses Konzert, das einen bedeutenden Beitrag zur Entdeckung der Musik Galina Ustvolskayas in Frankreich leistete.

Die einzigartige Alchimie des Festival d'Automne beruht in erster Linie auf den hohen Ansprüchen der künstlerischen Leitung, auf der sorgfältigen Programmierung (von Werken und Interpretationen) und auf der sachkundigen Auswahl der Säle (Théâtre des Bouffes du Nord, Amphithéâtre de l'Opéra Bastille, Maison de la Poésie, Salle de spectacle de Colombes...). Wer wagt gegenwärtig eine ähnlich scharfsinnige und eindruckliche Programmation? Wie lange hat es gebraucht, die *Momente* neuerlich hören und *Schwankungen am Rand* oder die Werke Galina Ustvolskayas im Konzert entdecken zu können? Das Festival d'Automne hat dieses Jahr erneut die dringliche Notwendigkeit musikalischer Kreation bewiesen; es gehört diesbezüglich zu den bedeutendsten Orten Europas.  
JEAN-LOUIS LIMIER (aus dem Französischen von Patrick Müller)

## BANALITÄT DES TRAGISCHEN

Theater Basel: «Die Soldaten» von Bernd Alois Zimmermann  
Regie: Barbara Beyer; musikalische Leitung: Jürg Henneberger; mit J. Larsen, M. Walz, U. Precht, L. Overmann, S. Ishino, C. Homberger, T. Möwes, W. Ablinger-Sperrhacker, C. van Tassel, M. Angel, etc. und dem Sinfonieorchester Basel



Christoph Homberger, Melanie Walz, Shigeo Ishino

Wie lässt sich heute eine Gewalt zeigen, die durch ständige Mediendarstellung gebändigt, durch verharmlosende Diskurse verhüllt wird oder die sich hinter institutionellem Anschein maskiert? Wie soll man jenen Kampf zwischen arm und reich sichtbar machen, der die altgediente marxistische Analyse hinter sich gelassen hat – ohne allerdings eben jenen Gegensatz verschwinden zu lassen, wie dies der allgegenwärtige Liberalismus glauben machen möchte? Diesen Fragen kann nicht ausweichen, wer Zimmermanns *Soldaten* auf die Bühne bringen will. Das Werk ist mit Narben von Krieg und Nazismus gezeichnet, es gibt den traumatischen Erfahrungen einer Generation Ausdruck, die der Text von Lenz trotz des offensichtlichen Anachronismus einzufangen vermochte. Dennoch kann die kriegerische Metapher nicht mehr dieselbe Wirkung entfalten, wie sie dies noch in der Nachkriegszeit tat: Die Welt der Soldaten fällt in unseren Gesellschaften teilweise dem Folkloristischen anheim. Die modernen Kriege haben dagegen futuristische Dimensionen angenommen: Die Technologie fordert «chirurgische Schläge» statt primitiver Sturmangriffe ganzer Soldatenregimenter; Zivilisten haben von nun an die Rolle der Opfer zu spielen. Gewiss

hat Barbara Beyer über solche Fragen reflektiert, als sie die Opernhandlung, die Zimmermann in einer Kaserne situiert, in den anonymen, gewöhnlichen Saal eines Restaurants verlegt, bestückt mit wohlgeordneten Tischen und liebenswürdig banaler Ausstattung. Stolzius ist darin ein bleicher Kellner, ängstlich und unbeholfen, seine Mutter, die Hausherrin, versucht ihn ein wenig auf Trab zu bringen; Marie ist Prototyp des heiratswilligen Mädchens, belanglos, apathisch, dabei durchaus hochmütig; und die Soldaten erscheinen als gute Bürger im Jackett, sie kommen gerade aus ihren Büros und treffen von Zeit zu Zeit auf ihre Gattinnen, die ebenso kokett wie lächerlich, so diskret wie maniert sind (es ist eine von ihnen, die den Tanz der Andalusierin mit lächerlichen Zuckungen ausführt – eine eigentliche Negation jenes erotischen Moments, den Zimmermann mit dem Jazz verband). Barbara Beyer geht jeder psychologischen Annäherung aus dem Weg, sie entzieht den Figuren jegliche Aura, auch negative; sie macht die Gewalt, die Brutalität und die Trivialität hinter den Masken der gewöhnlichen Bürger sichtbar, denen man täglich beim Ausgang aus den Büros begegnen kann und die durch solche Verknüpfung von Banalität und Scheusslichkeit umso widerlicher werden.

Die Inszenierung vermeidet das Identifikationsprinzip gänzlich, so in der Verführungsszene Desportes', die keinerlei Zweifel über die wahren Gefühle aufkommen lässt, so auch im Verfallsprozess Mariens, die von Anfang bis Ende fehl am Platz scheint und in schizoider Weise von ihrem eigenen Schicksal und ihrer eigenen Realität getrennt ist (darin ist ohne weiteres der höchste Grad von Entfremdung zu erkennen). Natürlich kann man gegen diese szenischen Entscheidungen ins Feld führen, sie würden sich gegen die Musik wenden, da die Verfremdungseffekte, die Zimmermann mit dem Gebrauch traditioneller Formen erreichte, der Authentizität des Ausdrucks keineswegs entgegenwirken – ganz im Gegenteil. Nichtsdestoweniger vermindert der tragische Hohn, den die Basler Inszenierung dank ihrer Nähe zur aktuellen Realität ausspricht, die Intensität des musikalischen Diskurses in keiner Weise. Vielmehr hält die Inszenierung dem Elend der heutigen Zeit die Grösse der Musik entgegen und hinterlässt uns nicht nur illusionslos, sondern durch die Unmöglichkeit zur Verklärung entmutigt. Das Alltägliche, Gemeine rückt an die Stelle jener metaphysischen Dimensionen, die dem Zimmermannschen Werk eigen sind. Wenn auch einige Momente weniger überzeugend wirken (so etwa Desportes Tod durch Erschiessung – die vom szenischen Kontext verlangt sein mag – währenddessen der Baron schreit: «Ich bin vergiftet!»), so wirkt die Inszenierung als ganze dennoch durchaus kohärent, sofern man sich auf die szenischen Entscheidungen einlässt. Das letzte Tableau, dasjenige der Katastrophe, ist dabei wirklich erschreckend, und dies umso mehr, als die originalen Tonbänder durch das *Elektronische Studio Basel* neu hergestellt wurden und so durch ihre unerhörten Dimensionen zur musikalischen Apokalypse beitragen. Ganz offensichtlich stellen *Die Soldaten* die einzige Oper in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts dar, welche die traditionelle, ansonsten problematische Opernform vollständig zu realisieren vermag.

Es ist gleichwohl betrüblich, feststellen zu müssen, dass die Produktion dieser Oper noch immer Schwierigkeiten bereitet: Für die Institution bleiben die Ideen, die Zimmermann in einem Text über *Die Zukunft der Oper* entwickelte, Utopie. So ist in Basel das Schlagzeug in den Logen über den Zuschauern, das Klavier und das Cembalo auf den beiden Seiten der Bühne plaziert worden: Der Orchestergraben ist, wie so oft, zu klein, um die vom Komponisten geforderte Besetzung aufnehmen zu können. Das Klangbild wird dadurch deformiert; die Separierung des Schlagzeuges ist

dabei wirklich störend, da seine Interventionen nicht aus dem Inneren des Orchesters erfolgen, da sich die scheinbar unabhängige Formation also kaum ins Klanggefüge mischt.

Abgesehen von dieser Einschränkung ist die Interpretation von gutem Niveau, Jürg Henneberger hat nicht nur eine beeindruckende Arbeit geleistet, sondern dirigiert dieses so ausserordentlich schwierige Werk mit verblüffender Leichtigkeit. Gewiss kommt das Orchester bisweilen an seine Grenzen, zumal in den virtuosen Solopartien, doch spielt es mit Präzision und Überzeugungskraft. Bei einem Werk, das solches Engagement, solche Selbstlosigkeit fordert, erscheint es immer ungerecht, über die Leistungen der Sängerinnen und Sänger ein Urteil zu fällen, wo es doch diejenigen zu loben gilt, die eine solche Produktion überhaupt erst möglich machen. Wenn es auch gewissen Stimmen etwas an Breite fehlte (oder lag das an der Akustik?), muss man doch die grosse Homogenität und Präzision der Interpretation, die Feinheit der Timbres festhalten.

Fazit: Diese Produktion ermöglicht eine neue Annäherung an das Werk. Die Referenz an das Militär ist einzig noch in der Präsentation des Programmheftes zu greifen: Es hat das Aussehen eines Dienstbüchleins. Eine Anspielung auf den Schweizer Bürger-Soldaten, der auf der Bühne in seinen Zivilkleidern gezeigt wird?

PHILIPPE ALBÈRA (aus dem Französischen von Patrick Müller)

## MEDIALES VERSUS KULTURELLES EREIGNIS

Grand Théâtre de Genève: «Scourge of Hyacinths», Oper von Tania León auf einen Text von Wole Soyinka; Regie: Robert Wilson; mit T. Robert Blevins, B. Hyman, O. Garza-Ornelas, B.-O. Morgny, etc.; Orchestre de la Suisse Romande, Leitung: Tania León



Timothy Robert Blevins, Bonita Hyman

Nach zwei Werken von Arrigo und Liebermann präsentiert das Genfer Grand Théâtre seine dritte Uraufführung in zehn Jahren: die neue Version von Tania Leóns Oper *Scourge of Hyacinths*, 1994 auf Anregung von Hans Werner Henze in München uraufgeführt. Diese Wahl in einem Haus, das einen Bogen um beinahe das gesamte Repertoire der modernen Oper macht (um die expressionistischen Dramen Schönbergs, Zemlinskys und Hindemiths ebenso wie um die Werke von Berio, Nono, Zimmermann oder Kagel), wirft die Frage auf: Weshalb gerade Tania León, weshalb diese Komponistin kubanischer Herkunft, die seit vielen Jahren in den USA lebt? Beweggrund war nach eigener Aussage Renée Auphans (der Direktorin des Hauses) das fünfzigjährige Bestehen der Men-

schenrechtserklärung; und in einer Presseerklärung hat sie den knappen und hybriden Stil der Komponistin der «lästigen» Strafaufgabe, als die ihr Messiaens *St-François d'Assise* gilt, gegenübergestellt (sie ziehe die Musik Reynaldo Hahns derjenigen Ligetis vor, hatte sie in einem früheren Interview bereits verlauten lassen). Mit den klingenden Namen des Literaturnobelpreisträgers Wole Soyinkas und des Regisseurs Robert Wilson schien das Grand Théâtre ein Ereignis erster Güte lancieren zu wollen. Doch ein schmeichelhaftes Casting macht noch keine gute Oper. Die Musik Tania Leóns ist dazu nun wirklich allzu dürrt; es handelt sich allerhöchstens um eine Bühnenmusik, nicht mehr als eine Art Füllsel, das sich einiger heterogener Formeln bedient und nirgendwo den szenischen Handlungsverlauf zu artikulieren oder die Tiefe des Stoffes auszuloten vermag. Sie ist sogar schlecht gemacht. Bereits von den ersten Takten an sind die Schwächen unüberhörbar: Die Instrumente sind in ein zu enges Register gepackt, sie «klingen» nicht, und sie sind – wie im ganzen Verlauf der Oper – durch ein geschwätziges Schlagzeug überdeckt, das die vollständige Abwesenheit von innerer musikalischer Spannung durch bloss äusserliche Geschäftigkeit maskiert. Dieses falsche karibische Furioso bleibt weit hinter den Pionierarbeiten eines Varèse oder Chavez zurück: Es ist eine Mogelpackung. Auch die Behandlung der Singstimmen ist ohne jede Originalität und vor allem ohne genau bestimmte Konturen; unablässig wird das vorteilhafteste Register der Sängerinnen und Sänger bevorzugt. Man kann hier nicht einmal von wirklicher Komposition sprechen, vielmehr handelt es sich um ein Konglomerat, das sich oft im Kreis dreht (wie etwa jener lange Abschnitt, der mit einem wiederholten Intervall im Klavier beginnt und dem es nie gelingt, eine überzeugende Fortsetzung zu finden). So wie Tania León selbst sagt: «Ich schreibe hier einen Abschnitt, da einen anderen, wie beim Zusammenfügen eines Puzzles.»

Vieles gäbe es über das seltsame Amalgam, das diese Musik Marke *entertainment*, die auf die populistische, später durch das Kulturbusiness wiederbelebte amerikanische Tradition der dreissiger Jahre rekurriert, mit der anrührenden Einfachheit von Soyinkas märchen- und mythenhaftem Text und der modernistischen Abstraktion Wilsons verbindet, mit diesem anti-realistischen, anti-psychologischen und kühl geometrischen Theater, das zu einem eigentlichen System geworden ist. Die reale Welt des Textes Soyinkas, des Dissidenten und Opfers des nigerianischen Regimes, wird rücksichtslos in eine virtuelle Welt transformiert, deren Figuren in unsichtbare Glaskugeln eingeschlossen scheinen und mit ihren stilisierten Gesten ein mysteriöses Alphabet zur Darstellung bringen (jede Figur ist pikfein gekleidet, sozusagen ohne Kontext, trotz einer Papier-Piroge, die in das wilsonische Museum Eingang finden mag, bevor sie auf den Kunstmarkt geworfen wird). Die bis zum Obsessiven perfektionierte Arbeit Wilsons besitzt immerhin das Verdienst technologischer Meisterschaft und konzeptioneller Kohärenz. Doch wo gibt es Berührungspunkte zwischen einer zusammenhanglosen Musik und einem solchen Theater? In der Tatsache vielleicht, dass erstere niemals zum Ausdruck des Geschehens gelangt und sich immer jenseits des Sinnes aufhält, während zweiteres zutiefst asemantisch ist. Man wundert sich, dass solches über ein «engagiertes» Werk verhängt wird, auch wenn der Text Soyinkas eine Fabel der Ohnmacht darstellt, worin die Spannung zwischen der magischen Welt der Mutter und derjenigen der Diktatur nicht wirklich vertieft durchgeführt ist. Existiert in unseren demokratischen Gesellschaften möglicherweise eine andere Form der Gefangenschaft, jene der Konventionen, der ästhetischen Korrektheit, worin die (menschlichen, musikalischen) Werte auf bloss Gebrauchswerte reduziert sind? *Scourge of Hyacinths*, das



ist vielleicht der Höhepunkt des bürgerlichen Theaters: Man stellt mit einem exemplarischen Sujet die gute Gesinnung ins beste Licht, gelangt aber zu keinen Konsequenzen; Unterdrückung, Ungerechtigkeit und Terror werden solcherart symbolisch durch den Ästhetizismus eines rein formalen Spiels an den Rand gefahren. Welch ein lahmer Exorzismus!

Muss man erwähnen, dass zur gleichen Zeit György Kurtág mit den Studenten und Studentinnen der Konservatorien von Genf und Lausanne arbeitete, mit seiner Frau ein aus den verschiedenen Heften der *Játékok* zusammengestelltes Programm spielte und dabei eine Lektion in Bescheidenheit und Humanität, in Komposition und Theater erteilte? Da wird die ganze Emotion und Gewalt-samkeit der Welt in einigen wenigen Noten zum Ausdruck gebracht, in über-bedeutenden und über-ausdrücklichen Noten, die ebenso packend sind wie die Pausen, die das eindruckliche Stück *What is the Word* auf einen Text Becketts durchziehen. Das begeisterte Publikum spendete dem Komponisten Ovationen. Die Musik hat also noch ein klein wenig Zukunft!

PHILIPPE ALBÉRA (aus dem Französischen von Patrick Müller)

## Nachrichten

### Beratungsstelle

Die Beratungsstelle für Kulturschaffende *SUISSECULTURE CONTACT* wurde neu geschaffen für Fragen im Zusammenhang mit AVH / IV / EL, beruflicher und privater Vorsorge, Versicherungen, Steuern, Kulturförderung, etc. Die Stelle bietet Lösungsansätze, Übersicht über die verschiedenen Möglichkeiten und stellt Kontakte zu privaten und öffentlichen Institutionen her. Für Kulturschaffende sind die Dienstleistungen gratis. Die telefonische Sprechstunde – Tel. 01 368 15 88 – ist seit Juli 1998 in Betrieb und zwar jeweils dienstags 13.30 Uhr bis 16.30 Uhr. Schriftliche Anfragen kann man richten an: Suisse Contact, Postfach 2264, 8033 Zürich oder per Fax 01 368 15 25.

### Kompositionswettbewerb

Die Stiftung Christoph Delz lädt ein zu einem Kompositionswettbewerb für ein Orchesterwerk. Besetzung 3333, 4331, 1 Timp., 3 Perc., keine Harfe, 14 12 10 8 6. Maximal 3 zusätzliche Instrumente sind möglich, ebenso maximal zwei Soloinstrumente oder zwei Singstimmen (kein Chor). Die Jury besteht aus Henri Pousseur, Luciano Berio und Jonathan Harvey. Die Preissumme beträgt CHF 30'000.- und soll nach Möglichkeit ungeteilt vergeben werden. Teilnahmeberechtigt sind KomponistInnen jeglicher Nationalität, die nach dem 1. Januar 1964 geboren sind. Einsendeschluss für die Partitur: 30. September 1999 an folgende Adresse: Stiftung Christoph Delz, General Guisan-Strasse 51, CH-4054 Basel. Information: Tel. ++41 (0)61 302 92 22, <info@delz.ch>, <www.delz.ch>.

### Composers Workshop

Der *Contemporary Music Workshop for Composers* bietet KomponistInnen die Möglichkeit, ihre Musik im Konzert zu präsentieren und die Aufführung professionell aufnehmen zu lassen. Zur Verfügung steht das Arad Philharmonic Orchestra und das Ensemble Contraste mit den Dirigenten Dorin Frandes (Rumänien) und Barrie Webb (England). Die Konzerte finden in der Konzerthalle des Arad Cultural Palace (Rumänien) statt. KomponistInnen, die sich bewerben wollen, können ihre Werke an folgende Adresse senden:

State Philharmonic of Arad, Piata George Enescu Nr. 1, 2900 Arad, Romania. Information: Tel. +(40) 57 281 554, <Filarmonica@inext.ro>, <www.inext.ro/Arad-Home/Cultura/Filarmonica/index.htm>.

### Ensemble Intercontemporain: Neuer Leiter

Das Ensemble Intercontemporain bekommt einen neuen musikalischen Leiter. Jonathan Nott, der seit 1997 Leiter des Luzerner Theaters und des Luzerner Sinfonieorchesters ist, übernimmt ab August 2000 die Nachfolge von David Robertson. Jonathan Nott ist in Grossbritannien geboren, studierte Flöte, Gesang und Dirigieren. Seine Laufbahn begann am National Opera Studio London. Weitere Stationen waren Frankfurt und Wiesbaden, wo er seit 1992 als Kapellmeister wirkte und 1995 interimistisch die Generalmusikdirektion übernahm. Er hat mit wichtigen zeitgenössischen Ensembles gearbeitet und zahlreiche Uraufführungen geleitet, darunter von Wolfgang Rihm, Emmanuel Nunes, Brian Ferneyhough und Michael Jarrell. Im Oktober 1998 dirigierte er die ungarische Erstaufführung von Ligetis «Le Grand Macabre».

### Kompositionsseminar Boswil

Eine internationale Jury hat aus 59 Bewerbungen aus 29 Ländern acht KomponistInnen ausgewählt, die eine Einladung zum 13. Internationalen Kompositionsseminar Boswil im November 1999 erhalten. Mit der Einladung ist die Verpflichtung verbunden, ein Werk für diesen Anlass zu komponieren. Die Werke werden während des Seminars von Mitgliedern des *Klangforum Wien* erarbeitet und uraufgeführt. Eingeladen sind: Larisa Vrhunc (Slowenien), Laurent Mettraux, Valentin Marti (Schweiz), Sebastian Claren, Enno Poppe, Johannes Quint, Hartmut Wohlleber (Deutschland) und Yosvany Quintero (Kuba).

### Pro Helvetia: CD-Politik

Für 1999 schreibt die Kulturstiftung Pro Helvetia einen neuen CD-Wettbewerb aus für Erstveröffentlichungen von Schweizer Musik aus der Zeit von 1600 bis 1820 sowie aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die nächste Ausschreibung im Jahr 2000 betrifft unveröffentlichte Schweizer Musik vor 1900. Die dokumentierten Projekte müssen unter Angabe des Labels bis zum 1. Juni 1999 bzw. 2000 bei Pro Helvetia eingereicht werden.

Im Zusammenhang mit der neuen Schwerpunktförderung nimmt Pro Helvetia für CD-Projekte keine Gesuche mehr entgegen. Dafür unterstützt die Stiftung die neue CD-Reihe des *Schweizer Tonkünstlervereins* für experimentelle Formen und Projekte sowie die *Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse*, wo zusammen mit dem neuen Produzenten MGB-Kulturprozent jährlich mindestens sechs Portraits von Komponisten, Ensembles und InterpretInnen erscheinen.

### Rolf Liebermann †



Am 2. Januar starb der Schweizer Komponist und Operntendant Rolf Liebermann im Alter von 88 Jahren. Der in Zürich geborene Liebermann studierte Komponieren bei Wladimir Vogel und Dirigieren bei Hermann Scherchen. Als Komponist war er an der Verbindung von divergierenden Stilen und Materialien interessiert; so schrieb er etwa ein Concerto für Jazzband und Sinfonieorchester oder ein *Geigy Festival Concerto* für Basler Trommeln und Orchester, in welchem er Basler Fasnachtsmusik verarbeitete. Auch in die 1954 uraufge-