

Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 75

PDF erstellt am: **06.08.2024**

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.

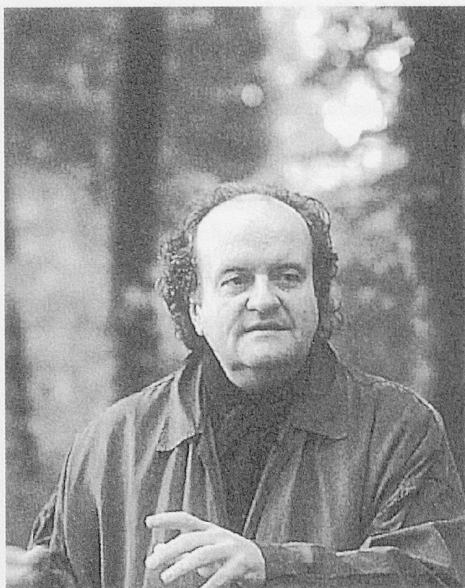
Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

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

Wolfgang Rihm: **Deus Passus**

Juliane Banse, Iris Vermillon, Cornelia Kallisch, Christoph Prégardien, Andreas Schmidt
Gächinger Kantorei, Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling (dir)
2 CDs Hänssler 98.397

MEIN GOTT, WARUM HAST DU MICH VERLASSEN?



Wolfgang Rihm

Wolfgang Rihms «Passions-Stücke nach Lukas», ein Auftragswerk für das Europäische Musikfest 2000 in Stuttgart, stellen ebenso viele ästhetische wie soziologische Fragen: Wie kann heute zelebriert werden, was der Vergangenheit angehört, wie kann Gestalt annehmen, was nicht mehr ist? Genügt es, das Lukas-Evangelium deshalb auszuwählen (wie Rihm angibt), weil es das am wenigsten antisemitische ist, und es mit Gedichten Else Lasker-Schülers und Paul Celans zu veredeln, also Ikonen der Moderne ins Innere des heiligen Tempels der Tradition zu stellen?

Vergossenes Blut – damaliges oder heutiges – mag ja eine Aktualisierung rechtfertigen. Doch aus der Musik spricht ein Zustand der Verlegenheit. Man weiss nicht, ob sie – in einem ersten Teil – Kurt Weill parodieren oder ein Pasticcio des neoklassischen Strawinsky abgeben will. Ein Pasticcio eines Pasticcios zu komponieren, lässt aber noch nicht den entschwundenen Gott wiederfinden. Die guten Absichten führen nicht zur Absolution, sondern zum dramatischen Schiffbruch. Im Grunde ist Rihms Werk ein Symptom: Es zeigt eine Ungewissheit über die eigene Identität, doch tut es dies mit dem gefährlichen Gestus der Sublimation, der vielleicht eine Antwort auf die Schwierigkeit ist, heute Deutscher zu sein; ein Gestus, der sich seit seinen Anfängen hinter Rihms Maske des Authentischen und Spontanen versteckt. In Wirklichkeit ist die Erinnerung zwar eine gebrochene, doch sie präsentiert sich, als wäre sie eine wieder-gefundene Ganzheit, die eine behauptete Unmittelbarkeit birgt: Aus verstreuten Stücken soll ein Ganzes wiederhergestellt werden. Das Unterfangen ist gleichzeitig ambitiös und illusorisch und steht in einer Mitte zwischen kindlicher Sehnsucht und den Fantasmen des Übermenschlichen. Letztlich ist die Gestalt des Komponisten Rihm ein Kondensat der deutschen Geschichte! Die widersprüchlichsten Spuren davon kann man in seinem übervollen Werkkatalog finden. Auch Bach dient ihm nur zur Paraphrase (zur wörtlichen gar). Die Neigung zu einer generellen Versöhnung, bei der Celan sich mit Luther versteht

und die moderne Musik zum Idealbild der Gemeinschaftlichkeit wird, treibt ein Missverständnis voran, das schliesslich in tiefstem Missbehagen mündet. Arien und Chöre werden mit jenem Ausdruck lyrischer Tiefe gesungen, der falsch ist: falsche Grandeur, falsche Expressivität und auch falsche Konsonanz, falsche erweiterte Tonalität. An der Authentizität des Gestus mag man zwar nicht zweifeln, doch genau dies ist der Gipfel des Missverständnisses. Jesus hat da gewiss anderes gesehen. Celan wird zum Slogan, zum blossen Mittel der Rechtfertigung: Wie kann denn so jener Dichter eingebunden werden, der die deutsche Geschichte und die deutschen Ideologien in ihren Manifestationen selbst durch das Innere seiner Sprachkonstruktion reflektierte, indem er das Angeprangerte sprachlich mit grösster Kraft imitierte? Das Rihmsche Pathos baut in seiner falschen Naivität jene Spektren wieder zusammen, die Celan zu zerstören suchte und die in der Nachkriegszeit die Musik Bernd Alois Zimmermanns dem konformistischen Bürgertum ins Gesicht geschleudert hatte. Die deutsche Seele kann nicht durch eine Ästhetik gerettet werden, die dort, wo sie sich am seriösesten gebärdet, unweigerlich in Kitsch umschlägt. Die hervorragenden Interpreten dieser mehr als zweifelhaften Zelebration sind tadellose Rädchen in einem Getriebe, das in gewisser Weise ein Pendant zur billigen futuristischen Mythologie Stockhausens darstellt und das in die Gegenrichtung, auf ein Abstellgeleise führt. (pa)

Jeunes compositeurs du Conservatoire de Paris: **Journées de compositions 1994, 1997, 1999**
Ensembles Accroche-Note, Court-Circuit, Nouvel Ensemble du Conservatoire, Ircam u.a.
CNSMDP 1004, 1007, 1999

JUNGE MUSIK AUS PARIS

In ganz seltenen Fällen kommt der Berg doch zum Propheten. Oder auf unseren Fall umgemünzt: Ein Professor am Pariser Konservatorium, der sich seine Gedanken machte über die mangelnde Neugierde und nach aussen wirkende Dynamik der Studierenden und auch der Leiter der Schule, ergriff die Gelegenheit, mir drei Boxen von CDs zu schicken, auf denen die

Kompositionen der Jahrgänge 1994, 1997 und 1999 festgehalten sind. Diese CDs sind nicht im Handel erhältlich, man kann sie aber beim «Service communication» an der folgenden Adresse bestellen: Conservatoire National Supérieur de Musique, 209, avenue Jean-Jaurès, F-75019 Paris, Telefon 0033 1 40 40 46 46 / 47, oder per e-mail: dspiero@cnsmdp.fr.

Es handelt sich im Ganzen um 12 CDs, die ungleich auf die Jahre verteilt sind: 1994 (3), 1997 (5) und 1999 (4). Auch die Präsentation der verschiedenen Stücke erfüllt nicht immer dieselben Standards: 1994 und 1999 sind in Beiheften ausführlich kommentiert, enthalten biographische Daten und persönliche Äusserungen der Studierenden, während 1997 überhaupt

keine Angaben zu diesen Punkten macht, was womöglich eine nicht wieder zu füllende Lücke in der Geschichte des weltberühmten Hauses hinterlässt. Aber auch dort, wie in den anderen beiden Editionen, geben die Namen der Studierenden einen Begriff von der Internationalität der Schüler, die nach Studien in ihren Herkunftsländern – zum Beispiel in Bulgarien oder Taiwan – nach Paris gereist sind, um dort bei Dozentinnen und Dozenten den letzten Schliff zu erhalten, die ausnahmslos der Generation nach Olivier Messiaen angehören, aber nicht dessen Berühmtheit erlangt haben.

Man darf das mit Recht beklagen, aber zugleich die Sicherung der Spuren, die sich im Dunkel der Vergangenheit zu verlieren drohen, dankbar begrüssen. Immerhin sei festgehalten, dass eine ganze Reihe dieser Namen längst deutliche Konturen angenommen hat: Betsy Jolas, Paul Méfano, Emmanuel Nunes, Gérard Grisey, Michael Levinas, Tristan Murail, Marco Stroppa usw. Die kurze Liste kann nicht anders als ungenügend und parteiisch genannt werden.

Ebenso verhält es sich mit der Liste der Schülerinnen und Schüler, von denen einige des Jahrgangs 1994 schon zu den heute bekannten *black horses* gehören, in die man grosse Erwartungen setzt: Jean-Luc Hervé, Brice Pauset, Thierry Blondeau usw., die zum Schülerkreis um Gérard Grisey gehörten.

Der Jahrgang 1999 gestaltet sich demnach auch zu einem Konzert, das dem Gedächtnis des früh Verstorbenen gewidmet ist. Um zwei seiner Stücke – *Le Temps et l'Écume* und *Stèle* – gruppieren sich die Arbeiten der Jüngeren, die sorgfältig gespielt und aufgenommen worden sind. Die ausführenden Klangkörper und ihre Leiter werden dargestellt: das Nouvel Ensemble Instrumental du Conservatoire unter Claire Levacher, Renato Rivolta und Guy Reibel, das Ensemble Court-Circuit unter Pierre-André Valade, dessen überregionale Reputation schon gesichert ist; daneben spielt das Orchestre du Conservatoire (wieder unter Guy Reibel). Auch das IRCAM hat offenbar bei elektronischen Klangmischungen mitgeholfen, die das Conservatoire nicht in eige-

ner Regie herstellen konnte. Alle Mitwirkenden werden ausserdem mit Namen erwähnt, auch wenn sie nicht solistisch hervortreten. Aber, wer weiss, vielleicht findet sich unter ihnen der Eine oder die Andere, die plötzlich berühmt werden. Und wir wollen es uns doch nicht leisten, um diese Berühmtheiten nicht schon längst gewusst zu haben...

In diesem Sinne laden die drei Boxen mit über 12 Stunden Musik und einer Unzahl von Namen zu einer Reise in die Zukunft ein. Natürlich ist es schwierig, unsere Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Komponisten zu konzentrieren, von dem wir noch so wenig wissen. Doch bei aller Zerstreutheit des Hörens kann plötzlich eine bestimmte Klangfarbe, eine noch nie gehörte Tonfolge zum Erlebnis werden, auf das wir unbewusst schon immer gewartet haben. (*hir*)

Magnus Lindberg: **Cantigas, Cello Concerto, Parade, Fresco**
Philharmonia, Anssi Karttunen (vc); Esa-Pekka Salonen (cond)
Sony Classical 89810

MASSGESCHNEIDERT

Nach frühen, streng konstruierten Werken, nach Versuchen mit seriellen Ansätzen, nach freieren, von Berio inspirierten Kompositionsprozessen und nach dem monumentalen *Kraft* (1983 - 85) für Elektronik und Orchester, dessen rhythmisches Gewebe durch ein eigenes Computerprogramm berechnet war, zeichnete sich in Magnus Lindbergs Komponieren seit dem Klavierkonzert (1991) eine Tendenz ab, die mindestens an der Oberfläche auch neoklassizistische Wirkungen hervorruft. Schon in *Kraft* beruhte die massige Gestik auf einer relativ einfachen Gesamtdramaturgie, in *Marea* und *Joy* (beide 1990) trat dazu auch noch eine harmonische Vereinfachung durch Oberton-schichtungen. Die jüngsten auf CD publizierten Werke Lindbergs weisen nun Klangwelten auf, die tatsächlich an Tondichtungen des 19. Jahrhunderts erinnern. *Parada* (2001/02) etwa breitet einen stimmungsvollen Streicherteppich aus, auf dem langsam organisch wachsend orchestrale Energien sich ballen, mächtig kulminieren und in Einzelfarben sich wieder auffächern können. Sibelius oder – auf neuromantischem Gebiet – Penderecki sind da gar nicht mehr fern. Gemäss Lindbergs eigenen Problemstellungen geht es dabei um die Gleichzeitigkeit von träger physischer Bewegung und schneller Figuration, um die Suche nach einer Musik, die gestisch kontinuierlich sein kann, indem sie verschiedene Texturen in einfache Beziehungen zueinander

setzt, womit er der Gefahr entgegenwirken will, die er in seinen früheren Werken erkennt: dass solch gestisch geprägte Musik nämlich «immer nach demselben Muster abläuft: Etwas fängt an und hört auf, fängt an und hört auf...» In der Tat erzeugen in *Cantigas* (1998/99) die linearen Temposteigerungen zusammen mit einer allmählichen Verdichtung der dominierenden Intervalle von der leeren Quinte bis zur Terz und mit den motivischen und artikulatorischen Intensivierungen in ganz herkömmlicher Manier einen kontinuierlichen Sog, dem man sich – allein schon unter dem Eindruck schierer orchestrale Monumentalität – kaum entziehen kann. Unschwer nachzuvollziehen, dass solches bei der Uraufführung durch das Cleveland Orchestra mächtigen Eindruck auf das Publikum gemacht haben muss. Auf CD aber, obwohl hervorragend gespielt vom Philharmonia Orchester unter Lindbergs langjährigem Mitstreiter für die Sache der finnischen Musik Esa-Pekka Salonen, erwecken die Effekte zusehends den Eindruck einer von Stück zu Stück wiederholten Routiniertheit. *Fresco* (1997) stellt kammermusikalischere Passagen hart gegen wiederum massige Orchesterklänge, und auch das Cellokonzert (1997 - 99, revidiert 2001) weist seinem Soloinstrument jene ganze kompositions- und spieltechnische Virtuosität zu, die allfällige Einwände vorerst einmal in Bewunderung über die höchst gekonnte Instrument- und Orchesterbehandlung

umschlagen lässt. Irgendwann aber wird die Diskrepanz offensichtlich, die sich zwischen den strukturellen Fragestellungen und der für Lindbergs Erfolg gewiss entscheidenderen unmittelbar energetischen Wirkungen öffnet: Sind es tatsächlich die Fragen nach unterschiedlichen Texturen, die Herstellung kontrastierender Aggregatzustände und die Organisation wechselnder Bewegungstempi, was daran interessiert? Ist es nicht vielmehr das schlichte Frappiertsein ob all dem orchestralen Aufwand, was dem Schaffen Lindbergs seinen Publikumszuspruch sichert? Gern setzt man sich solchem hörend mit etwas Gänsehaut aus, ohne aber bei diesem geschenkten Identifikationsangebot auch eine Korrespondenz zu realem oder psychischem Erleben finden zu müssen. Magnus Lindberg wird den nach «brauchbaren» neuen Stücken hungernden Orchesterintendanten der Welt in dieser Manier gewiss noch manches Werk liefern können – perfekte Stücke für den Konzertsaal, kaum für die Welt. (*mez*)

ZWISCHEN LABOR UND OHR

Kürzlich ist vom langsam auch international bekannter werdenden Zürcher Laptop-Musiker Steinbrüchel diese Mini-CD erschienen, die eine überzeugend tragfähige Brücke zwischen Underground-Post-Techno und akademischer Szene schlägt. Dafür hat er im Rahmen des PhonoTAKTIK-Festivals auch bereits den Max Brandt-Preis bekommen. Inspiriert wurde die Arbeit von den zwei Sekunden Stille, die üblicherweise auf den CDs die Stücke voneinander trennen. Als Antwort darauf setzt Steinbrüchel an den Anfang ein in Stille eingebettetes, zweisekündiges (Ur-) Sample, von dem der ganze Rest des Stückes abgeleitet ist. *Zwischen.raum* ist also wie folgt strukturiert: 20" Stille, 2" Klang, 18" Stille, 4" Klang, 16" Stille, 8" Klang usw., sodass am Schluss nach 8'32" Klang 2" Stille folgen.

Interessanterweise ist im Ursample die (zeitliche) Ausdehnungstendenz bereits klanglich als eine Art Ausbruchstendenz vorhanden: Einerseits ist es derart hart geschnitten, dass es wie ein Ausschritt wirkt, andererseits besteht es aus hochfrequenten Geräuschblöcken, die aneinander montiert sind und, tonal gerade noch erkennbar, ein zweimal nach oben steigendes, abgebrochenes Motiv bilden, das auf eine sehr abstrakte Art etwa an Gas erinnern kann, das aus festem,

kristallinem Material hervor zischt. Während man in den ersten drei Bearbeitungen immer deutlicher in die ungeheuer komplexen, zersplittert wirkenden, immer wieder abbrechenden und neu ansetzenden, den Stereoraum explizit einbeziehenden Vorgänge hineinhört, werden diesem hochfrequenten Nervös-Störgeräuschhaften nach und nach abstrakt-glockenähnliche, sehr viel stabilere und mit der Zeit auch tiefere Tongemische gegenübergestellt, sodass immer deutlicher Gegensätze ausgeformt werden: Geräusche – Klänge, Brüche – Stabilität, Granuliertes – Kontinuierliches. Diese beiden Klangwelten werden aber parallel geführt und vermischen sich nicht, was der Arbeit eine eigentümliche Faszination verleiht, so als ob in einem physikalischen Vorgang einerseits Widerstände und Reibungsenergie, andererseits die «reinen» Bewegungen separat erkennbar wären: Die Mitte, die Verbindung ist spürbar, aber nicht hörbar. Teilweise geschieht dies durch Ähnlichkeit, indem z. B. die Granulierung (oder Mikroloopisierung) der Geräusche in den Schwebungen der Tongemische eine entfernte rhythmische Parallele findet. Teilweise gelingt es Steinbrüchel aber auch einfach, eine immer wieder ansetzende, sich einpendelnde und wieder aus dem

Gleichgewicht geratende Parallelbewegung zu erzeugen, die im Klangbild eine starke Spannung erzeugt und das Stück eben auch für den Hörer spannend macht. Interessant scheint mir auch, wie in diesem ziemlich kalten und strengen Sounddesign nach und nach doch so etwas wie ein Ansatz von Wärme entsteht, einerseits durch die spürbare Leidenschaft fürs minutiös durchstrukturierte Detail, andererseits durch die spektrale Anreicherung des Gesamtklangs (immerhin empfiehlt der Rezensent der Zeitschrift *De-Bug – Elektronische Lebensaspekte* trotzdem, während des Hörens unbedingt Himbeereis zu essen – «oder irgend etwas anderes, das schmilzt...»). Grundsätzlich fällt auf, wie in dieser sehr strengen, klaren, in sich stehenden Arbeit nicht nur Gesamtstruktur und klangliche Erscheinung, sondern auch ganz allgemein Labor und Ohr zusammenfinden, weil sich selbst die abstraktesten Vorgänge hörbar ausprägen, eine Qualität, die ich in akademischer elektronischer Musik oft vergeblich suche und die diese CD gerade auch für jene Szene besonders empfehlenswert macht. (*Peter Baumgartner*)