**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 57 (2017)

**Artikel:** Komponistin und Komponisten im Gespräch

**Autor:** Koch, Alois

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-858635

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.07.2025

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

# Komponistin und Komponisten im Gespräch

Alois Koch

## Vorbemerkungen

In der Regel werden Konzerte mit Uraufführungen in vorgängigen Komponisten-Gesprächen und Werkeinführungen vorbereitet. Der Workshop «Komponisten im Gespräch» versuchte den umgekehrten Weg mit dem Ziel, im Nachhinein die Eindrücke dreier Uraufführungen aufzuarbeiten und sowohl mit den Autoren und Mitwirkenden als auch mit interessierten Zuhörerinnen und Zuhörern auszuloten. Auf diese Weise sollte die Konfrontation, die zeitgenössische Werke immer darstellen, nicht einfach konsumiert beziehungsweise registriert, sondern eingehend reflektiert werden. Da sich die Chöre des Konzertes aus Gymnasiasten und Studentinnen rekrutierten, stand zusätzlich das Verhältnis einer jungen Generation neuer anspruchsvoller Musik gegenüber zur Diskussion – auch für die Zukunft der Kirchenmusik ein entscheidender Aspekt.

Besprochen wurden die Uraufführungen des Konzertes «Junge Stimmen», das am 22. Oktober 2015 im Berner Münster durch die Chöre des Gymnasiums Neufeld (Leitung: Christoph Marti, Adrienne Rychard, Bruno Späti) und der Universität Bern (Leitung: Matthias Heep), sowie den Solistinnen und Solisten Andrea Suter (Sopran), Kai Wessel (Altus), Richard Helm (Bariton) und Bettina Boller (Violine) mit überwältigender Resonanz stattgefunden hatte.

Dabei erklangen drei großdimensionierte Werke von Burkhard Kinzler (*1963), Christian Henking (*1961) und Iris Szeghy (*1956), die sich aufeinander bezogen und so als geschlossenes Ganzes wirkten. Vorerst zu diesen Werken im Einzelnen, wie sie im Programmbuch des Kirchenmusikkongresses von Thomas Meyer beschrieben wurden:

Burkhard Kinzler *Kain und Abel*

Mit einem akkordischen Choralsatz, freilich fortissimo, «grell, fast schreiend», beginnt der grosse Chor: «Durch Adams Fall ist ganz verderbt». Und mit der rhythmisch freier formulierten Frage «Adam, wo bist du?» antworten die Solisten von der Empore herunter. In diesen wenigen Takten ist vieles schon angelegt, was die Kantate in ihrem weiteren Verlauf prägen und dabei ineinandergreifen wird: Choralsatz und ungebundene Diktion, Traditionsbezug und Moderne, Räumlichkeit bzw. Bewegung im Raum, das Nebeneinander verschiedener Textebenen, Expressivität und Dramatik.

Einzelne Textebenen sind metrisch genau notiert, allein um dem Chor die Koordination zu erleichtern; in anderen aber fehlen die Taktstriche. Die rhythmische Notation der non-misurato-Abschnitte, so schreibt Burkhard Kinzler, benutze eine Schreibweise, die auf György Kurtág zurückgehe (etwa in dessen Klaviersammlung *Játékok*). «Hier sind die Notenwerte nicht rechnerisch, sondern gestisch aufeinander bezogen. So sind ‹kurze Noten› (Viertelnoten ohne Hals) nicht notwendigerweise alle genau gleich lang, und vor allem nicht ‹genau halb so lang› wie ‹lange Noten› (Halbe Noten ohne Hals). Ebenso sind die Beziehungen zu den ‹sehr langen› (Ganze Noten) und ‹äußerst langen› (Doppelganze) Noten nicht rechnerisch.» Das mag nun wie ein rein notationstechnischer Exkurs wirken, hat aber seine musikalischen Konsequenzen für die Gestaltung. «Dadurch entsteht eine Vielfalt an leicht unterschiedlichen Notenwerten, die für die plastische, sprachnahe Gestaltung der Texte genutzt werden soll, ohne dass die Musik nach gezählten Rhythmen klingt. Dieses Stück kann in einem grossen Raum wie dem Berner Münster von verschiedenen Orten aus musiziert werden.» Durch diese plastische Textgestaltung im Raum entsteht schliesslich teilweise auch die Dramatik. Und um ein Drama handelt es sich ja, um ein Drama zwischen den Menschen und ihrem Gott.

Zweimal singt der Bariton der Kanzel (und damit Gottes Wort) zugewandt, vorwurfsvoll und sich immer mehr ereifernd – bis hin zur Aggressivität: «Herr, ich erfülle doch dein wort! ich mühte mich im schweisse meines angesichtes, der erde ihre früchte abzuringen.» Es ist Kain, der hadert. Erzählt wird die frühe Geschichte vom Bauern Kain, der das Land mühsam beackerte, und seinem Bruder Abel, dem Hirten, der für seine Opfergaben die Gunst Gottes erhielt. Es ist die Erzählung vom ersten Mord, die Burkhard Kinzler mit musikalischen Mitteln umsetzt. Er folgt dabei dem biblischen Text, kombiniert und kommentiert ihn aber mit älteren Chorälen (wie *Ach Herr, vernimm min kläglich Stimm* von Cosmas Alder) und mit Lyrik unserer Zeit. Gleichermassen sind diese Texte auch «Anrufungen» an Gott. Ratio und Emotion sprechen beide aus diesem Werk.

So wird der Stoff in mehrerer Hinsicht «inszeniert», d.h. in eine zeitliche und räumliche Szenerie transferiert, ähnlich wie es die Maler der Renaissance auch taten. Und noch in einer weiteren Hinsicht geht Kinzler über die Erzählung hinaus: Der Schluss verweist auf den gekreuzigten Jesus, verbindet also Altes mit Neuem Testament. Die Geschichte von Kain und Abel ist Gegenwart. Mit den vom Sopran gesungenen Worten «Durch meine Tränen» endet das Werk. Murmelnd verlassen die Sänger das Podium, gehen in den Raum hinaus. Der Schluss des «Aaronitischen Segens» («Herr, erhebe dein Angesicht über uns und schenke uns Frieden») leitet in die folgende Komposition hinüber:

CHRISTIAN HENKING *Ruh du nur in guter Ruh*

Der Komponist schreibt dazu: «Das Werk zelebriert eine Art Wandelabendmahl. Dabei gehen nicht etwa die Gemeindemitglieder zu den mit Brot und Kelch bereitstehenden Spendern, sondern die Chorsänger und -sängerinnen selbst schreiten zu den Spendern – in diesem Fall den Gesangssolisten –, um einen Ton in Empfang zu nehmen, den sie dann singend im Raum verteilen. Es entstehen Klangteppiche, die nach vorgegebenen Mustern durch den Raum fliessen, sich verändern, entwickeln oder absterben. Daneben finden andere, scheinbar ritualisierte Aktionen statt, z.B. das ‹Weitersagen› von kurzen Sprachfetzen von Chormitglied zu Chormitglied, das körperliche Berühren, das zu einer unmittelbaren sängerischen Tätigkeit führt, oder auch ortsabhängiges Singen: Schreitet ein Chormitglied über die unsichtbare Abgrenzung eines bestimmten Bereichs innerhalb des Münsters, beginnt es zu singen respektive hört es mit dem Singen auf. Der Raum selbst bestimmt das Ritual, ausgeführt von acht verschiedenen Chören und

drei Gesangssolisten, die teils unabhängig voneinander agieren, sich teils zu grösseren Gruppen zusammenschliessen.

Der Text beruht auf weltlichen, etüdenhaften Textpassagen, die üblicherweise für das Einsingen oder für technische Übungen benutzt werden (was ebenfalls eine rituelle Handlung ist) und so zusammengestellt wurden, dass ein sakral angehauchtes Gedicht entstanden ist, das weniger etwas mitteilen als vielmehr einen Sprachklang aussenden will: Jede Textzeile stützt sich auf einen Vokal:

«Ruh du nur in guter Ruh,
voll von Trost, voll hoher Wonne.
Welch berechtigtes Vermächtnis
ist die Liebe innig mild.»

Daneben taucht etliche Male ein Ausschnitt aus einem Chorstück von Cosmas Alder auf, das wie eine Art visionäre Erscheinung am Ritual teilhaben will. Der Text dieses Stücks – ‹thuo gnädigklich mich miner Bitt gewären› – entzieht sich dabei dem musikalischen Zitat und breitet sich über den gesamten Ablauf von *Ruh du nur in guter Ruh* aus.

Die Geige übernimmt die Funktion des Eingangs- und Ausgangsspiels, wobei diese zwei Begriffe wörtlich genommen werden: Ein auf dem Boden des Mittelgangs liegendes Notenband ist gewissermassen der Wegweiser, dem entlang die Geigerin ins Münster schreitet respektive dieses am Schluss des Rituals wieder verlässt. Die Geigenstimme ist dabei so komponiert, dass sich das Notenband von zwei Seiten lesen lässt: Eingangs- und Ausgangsspiel beruhen auf dem gleichen Notenmaterial, klingen aber verschieden. Nach der rituellen Handlung ist man gereinigt, sieht die Dinge von einer andern Seite, hat Erkenntnis gewonnen.»

IRIS SZEGHY *Stabat mater*

«Einmal ein *Stabat mater* zu komponieren», so schreibt Iris Szeghy, «war seit vielen Jahren meine Intention – die Thematik der Mutter, die ihr durch eine Gewalttat gestorbenes Kind beweint, hat mich immer berührt. Als ich die Anfrage vom Internationalen Kirchenmusikongress erhielt, ein neues Werk zu schreiben, das die Religiosität in einen modernen Kontext stellt, wusste ich, dass für mich der Moment gekommen war, dieses Projekt zu realisieren.

Ich bin der Meinung, dass es heutzutage kaum mehr möglich ist oder zumindest wenig Sinn hat, die alten liturgischen Texte ohne jeden thematischen Bezug zu unserer Zeit oder zu den Jahrhunderten, die uns von der Entstehung dieser Texte trennen, zu sehen. Aus diesem Grund habe ich zum eigentlichen Thema meines Werkes nicht das Bild der weinenden Maria unter dem Kreuz gewählt. Dieses Bild dient mir vielmehr nur als Metapher für jede Mutter der Welt, die – wie einst die Mutter Jesu – ihr an sich unschuldiges Kind durch eine von der Gesellschaft oder einer gesellschaftlichen Gruppe organisierte Gewalttat verloren hat: im Namen der unterschiedlichsten Ideologien, Religionen, geschriebenen oder ungeschriebenen Gesetze – durch staatliche Strukturen (Gerichte), durch totalitäre Systeme, Kriege, Aufstände, Revolutionen, Terrororganisationen usw. In der Geschichte der Menschheit sind auf diese Weise Millionen unschuldiger Menschen gestorben – bis heute. Mein Werk will ein kleines Denkmal für sie und ihre Mütter, Väter, Geschwister, Kinder setzen, die sie durch die Jahrhunderte beweinen mussten. Diesen Opfern und dem Andenken an meine Mutter ist das Werk gewidmet.

Aus der lateinischen Sequenz *Stabat mater dolorosa* aus dem 13. Jahrhundert habe ich fünf Strophen ausgewählt; sie bilden die Textgrundlage für die fünf Sätze

des Zyklus. Im letzten Satz kommt eine Liste mit 78 Namen von durch die Gesellschaft in verschiedenen Jahrhunderten getöteten Frauen und Männern dazu – ihre Namen werden durch die Sopransolistin, im Wechsel mit einem Klagegesang ohne Worte, gelesen. Die Sopranistin tritt erst in diesem letzten Satz hinzu, und erst mit ihrem Einsatz, mit dem Lesen der Opfer, erklärt sich die eigentliche Thematik, der Sinn und die Botschaft des Werkes.

Die ersten vier Sätze sind reine A-cappella-Chorsätze, aufgeteilt in drei Chöre – zwei von ihnen stehen vorne auf der Bühne, der dritte Chor soll von der Bühne entfernt sein, damit ein Raumeffekt entsteht (im Berner Münster werden die Sänger dieses dritten – universitären – Chors auf der Empore stehen, die Chöre des Gymnasiums Neufeld auf der Bühne). Die alte *Stabat-mater-Sequenz* wurde ursprünglich antiphonal gesungen, als Dialog zwischen zwei Chören – diese Tradition der Textaufteilung im Rahmen der Strophen habe ich in manchen Sätzen meines Werks übernommen, die Melodie der Sequenz erklingt auch als Zitat. Die Bezüge zur alten Musik sind in meinem Werk generell präsent. Durchwoben sind sie mit den Vokal- und Kompositionstechniken, welche die Avantgarde des 20. Jahrhunderts in die Musikgeschichte eingebracht hat – mit Klangfarben und Stimmtechniken wie Flüstern, Sprechen, Schreien, Summen, lautem Ein- und Ausatmen, mit Glissandi, grossen Vibrati, die eine Mikrotonalität erzeugen etc. Das Werk wird so zu einem Amalgam von Altem und Neuem, im kompositorischen wie auch im geistigen Sinne. Neben den Chören und dem Solosopran spielt die Solovioline eine sehr wichtige Rolle. Sie tritt nie zu den Chören oder dem Sopran hinzu, ihre Auftritte sind immer rein solistisch, als einsamer instrumentaler Gegenpol zum Vokalen. Ihr gehören die vier Intermezzi des Stückes, welche die fünf Hauptsätze verbinden und das Ganze zu einem ohne Pause verlaufenden Zyklus formen. Die Violinstimme kommentiert musikalisch das im vorangegangenen Satz Geschehene und nimmt gleichzeitig das im folgenden Satz kommende vorweg – sie wird zu einem ebenbürtigen Partner der Chöre und des Soprans.

Die Reduktion und Konzentration auf das für mich Wesentliche, aber auch die Vielfalt des Ausdrucks, der benutzten musikalischen Mittel und die Arbeit mit feinen Nuancen charakterisieren mein Werk.»[1]

## Der Workshop

Am Workshop unter der Leitung von Alois Koch nahmen alle Komponisten/in und Dirigenten/in, zwei Schüler des Neufeldgymnasiums (Dylan Mogl und David Inniger) sowie zahleiche Konzertbesucherinnen und -besucher teil. Die Diskussion mit den Beteiligten und dem Publikum folgte nachstehendem Konzept, wobei sich die Komponisten/in und die Dirigenten/in vorgängig mit konkreten Fragestellungen artikuliert hatten:

1 Konzertbeschrieb von Thomas Meyer, in: *«Der Kunst ausgesetzt.» 5. Internationaler Kongress für Kirchenmusik Bern 2015* [Programmbuch], Bern: Länggass Druck, 2015, S, 20–22.

*1. Rückblick:*
*Die Aufführung aus der Sicht der Komponisten (generell)*
*Die Aufführung aus der Sicht der Interpreten (generell)*

Alle waren sich einig, dass die Aufführung den hohen Ansprüchen der Partituren optimal entsprach: Die musikalische Leistung der jungen Sängerinnen und Sänger, der Solisten und der Violinistin war beeindruckend und bewegend und die künstlerisch-pädagogische Arbeit der Verantwortlichen beispielhaft. Umgekehrt waren die Ausführenden nicht nur (und dies zu Recht) stolz auf ihr Engagement, sie ließen sich auch von den Herausforderungen und der konsequent zeitgenössischen Musik begeistern.

*2. Fragen zu den Werken:*
*Welches waren die spezifischen künstlerischen Anliegen der Komponisten?*
*Mit welchen Problemen waren die Komponisten konfrontiert beim Thema «Geistliche Musik»?*

Iris Szeghy ging es (wie vorgängig im Kongressbericht erwähnt) um die latente Problematik bei der aktuellen Verwendung alter liturgischer Texte, vor allem um die Frage also, ob ein Komponist die Freiheit habe, solche Texte eben auch zu aktualisieren und zu säkularisieren: «der Komponist muss Stellung nehmen». Damit wird aber auch der Begriff «Geistliche Musik» geweitet, er wird zudem nachvollziehbar auch außerhalb kirchlicher Institutionen.

Für Christian Henking standen die Legitimation von «musikalischer Ritualisierung» und der «Umgang mit Zitaten» im Fokus. «Wie verhält sich Liturgie zur Bewegung im Raum», wobei die Begriffe Ritual, Zitat und Liturgie in übergeordnetem Sinne, also nicht religionsbezogen, gemeint sind. Kompositorisch interessierte ihn dabei die Möglichkeit venezianische Mehrchörigkeit weiterzuentwickeln.

Burkhard Kinzler beschäftigte sich mit dem hermeneutischen Anspruch, Gewalt in musikalische Sprache zu übersetzen. Damit verknüpft ist grundsätzlich der Umgang mit der Dynamik von Inhalt und Text, mit Erwartungshaltungen – und dies insbesondere in sakralen Räumen.

*3. Fragen zur Rezeption*

Die Dirigenten/in und Pädagogen/in äußerten sich nochmals engagiert und begeistert über die anspruchsvolle künstlerische Arbeit mit Jugendlichen – keine «Wellnesskultur», sondern Herausforderung –,

damit werde kulturelle Nachhaltigkeit bewirkt. Jahrelange Konsequenz haben ihnen diesbezüglich Erfahrung und Bestätigung gebracht. Die beiden Gymnasiasten bestätigten die Wechselwirkung solcher Förderung durch Forderung. Dabei sind für sie geistliche beziehungsweise religiöse Fragestellungen, aber auch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik selbstverständlicher Bestandteil ihres Bildungsprozesses.

Für Iris Szeghy schließlich blieb die Frage offen, wie weit für Jugendliche eine Diskrepanz zwischen Alter und Lebenserfahrung besteht: Ist Tod, Mutterleid für Junge nachvollziehbar? Wie können sie emotional verkraften, was selbst für Menschen mit Lebenserfahrung kaum fassbar ist? Dennoch: Die Komponisten/in ließen sich durch die Voraussetzung, dass eine junge Generation ihre Musik interpretieren würde, nicht beeinflussen. Keine Anpassung, gar Anbiederung also.

Schließlich äußerte sich auch das (bei diesem Workshop) anwesende Publikum vorbehaltlos positiv zu den Werken und zu den Interpretationen. Besonders eindrücklich und nachhaltig erlebt wurden dabei die Intensivierung der Inhalte durch die konsequent zeitgenössische Musik, die Öffnung des Begriffs «geistlich», die Transposition stilistischer Zitate (Choral, Gregorianik) in die Gegenwart und die Einbeziehung des Raumes (Rituale, Bewegungsabläufe).

*4. Chormusik heute (Stichworte)*
*Bandbreite: Repetitives Repertoire – Popmusik – Event – zeitgenössische Musik*
*Spannungsfeld: Laienmusizieren, professioneller Anspruch, Publikumsresonanz*

Iris Szeghy wies auf den Bewegungs- und Spannungsraum zwischen Erbschaft und Avantgarde hin, Burkhard Kinzler skizzierte die Dynamik zwischen aufführungstechnischer Praktikabilität und neuen Klangwirkungen, zwischen Ratio und Emotion, Christian Henking schließlich zeigte auf, dass inhaltliche Aspekte geistlicher Provenienz mit zeitgenössischer Musik freier behandelt und damit zugänglicher werden (erweiterter Sakralitätsbegriff).

Für die Jugendlichen stellten sich solche Fragen nicht grundsätzlich, sondern pragmatisch: Das Umfeld (Schule, Dozierende, Beispielfunktion) sei dabei entscheidend.

*5. Fazit der Diskussion:*

- «Geistliche Musik» interessiert zeitgenössische Komponisten und Komponistinnen nach wie vor. Dabei werden die Begriffe «geistlich» und «religiös» nicht institutionell, sondern grundsätzlich verstanden.
- Die Auseinandersetzung mit sakralen musikalischen und liturgischen Traditionen und Themen ist auch heute virulent und kreativ.
- Anspruchsvolle zeitgenössische Musik ist für Jugendliche, eine entsprechend förderliche Umgebung vorausgesetzt, durchaus ein attraktives Thema.
- Auch in kirchlichem Umfeld findet sich nach wie vor ein breites, interessiertes und kritisches Publikum für zeitgenössische Musik. Die Institutionen sollten diese Tatsache nicht unterschätzen.

## Composers in conversation

As a rule, concerts with world premières are prepared for in advance by offering conversations with the composer and introductory talks about the new works. The workshop "Composers in conversation" tried the opposite approach, with the goal of examining impressions of three first performances after the event, sounding out the composers, the performers and interested listeners. In this manner, it was intended that the confrontational aspect of new music should not merely be "consumed" or taken note of, but should be the object of extensive reflection. Because the choirs involved in the concert were recruited from the ranks of high-school and university students, the discussion also delved into the relationship of a new generation to new, demanding music – and this is a decisive factor in the future of church music, too.