

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1994)

**Heft:** 41

**Rubrik:** Comptes rendus = Berichte

### **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:** 12.02.2026

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

« toute pure nécessité mathématique [...] dégénère toujours en insuffisance musicale, [...] l'œuvre intégrale a besoin de l'aide du sujet<sup>9</sup> ».

On peut rapporter cette évidence, valable pour le sérialisme strict, à la genèse de *Licht* en rapprochant l'œuvre de *Moses und Aron* de Schönberg, dont l'élaboration reposa aussi avant tout sur cet « aspect objectif strictement musical » dont Adorno a souligné l'incidence sur l'organisation : « Schönberg, même quand il écrit de la musique religieuse, reste attaché au réalisme le plus rigoureux – à un strict fonctionnalisme. Il place toute sa confiance, pour ainsi dire aveuglément, dans l'autonomie de l'ouvrage esthétique, sans jamais quitter le point de vue qui seul est approprié à la musique. Il ne doit y avoir aucune note que la composition ne soit pas capable de remplir elle-même, par la médiation du sujet compositionnel. Elle cherche à obtenir de cette façon ce qu'elle se refuse à usurper<sup>10</sup>. »

Le haut degré de rationalité imprime ainsi au mysticisme revendiqué une dimension objective : « l'exigence d'une maîtrise du matériau [...] n'a pas à céder à un quelconque laxisme [...]. En art, la technique, si elle est réelle-

ment maîtrisée, débouche toujours sur le contraire de cette maîtrise : elle aide la réceptivité du sujet, le rend sensible aux tensions propres de ce qui n'est pas soi-même un sujet<sup>11</sup>. » C'est probablement dans le refus du renoncement aux critères d'organisation les plus élaborés que repose l'essentiel des promesses de *Licht*.

François Decarsin

1. Dahlhaus (C.), « La crise de l'expérimentation » in *Contrechamps* n° 3 : « Avant-garde et tradition », L'Âge d'Homme, Lausanne 1984, p. 106-117
2. Reich (S.), *Écrits et entretiens sur la musique*, Ch. Bourgois, Paris 1981, p. 38
3. Ferry (L.), *Homo Aestheticus*, Grasset, Paris 1990, p. 316
4. Reich, *op. cit.*, p. 50
5. Dahlhaus (C.), « Du simple, du beau et du purement beau », *In Harmoniques* n° 8/9, IRCAM, Paris 1991, p. 84
6. Stockhausen (K.), *Texte* vol. 5, DuMont, Cologne 1989, p. 686
7. Stockhausen (K.), « Geistig – Geistliche Musik », entretiens avec R. Frisius inclus dans le texte de programme de la création scénique de *Dienstag* à l'opéra de Leipzig (1993)
8. Stockhausen (K.), *Conversations avec J. Cott, J.-Cl. Lattès*, Paris 1979, p. 185
9. Adorno (Th.W.), *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris 1982, p. 327
10. *ibid.*, p. 248
11. *ibid.*, p. 337

## Comptes rendus Berichte

### Une œuvre inachevée de John Cage

Bruxelles : création d'« Ocean » par la Merce Cunningham Dance Company

Initialement prévue pour le festival « Joyce/Cage » de Zurich en 1991, la dernière création de Merce Cunningham, intitulée « Ocean », constituait l'événement chorégraphique majeur du premier « Kunstenfestival des Arts » (bilinguisme belge oblige), organisé à Bruxelles en mai 1994. Donné dans ce lieu exceptionnel que constitue le « Cirque Royal », il fut repris un mois plus tard à Amsterdam, dans le cadre du « Holland Festival ».

Événement, par son ampleur d'abord : ce n'est pas tous les jours que le grand chorégraphe américain conçoit un nouveau spectacle qui totalise d'un seul tenant 90 minutes et qui se trouve accompagné par un orchestre de 112 musiciens ! Par son histoire également, le projet était d'importance, puisqu'il aurait dû constituer une des grandes collaborations entre Cunningham et John Cage. C'est d'ailleurs ce dernier qui en imagina, avant son décès inopiné en août 1992, les principes essentiels :

une salle circulaire, avec les danseurs au milieu, le public autour de la scène et les musiciens entourant le public. Cage imagina également la durée et le grand nombre de participants : il pensait à 150 musiciens, en spécifiant qu'il devait s'agir non de musiciens professionnels, mais d'amateurs et d'étudiants. Afin d'accroître la complexité sonore, il demanda également à son vieux comparse David Tudor de produire une musique électronique *live* dont il a seul le secret, grâce à un appareillage artisanal unique. Il était bien sûr entendu que la contribution de Tudor serait totalement indépendante de la partition instrumentale.

Le titre provenait d'une suggestion de l'écrivain Joseph Campbell, selon laquelle le dernier ouvrage important que James Joyce aurait dû écrire aurait eu pour sujet l'eau et l'océan. De même, si « Ulysse » comportait 18 sections (la base d'un texte de Cage intitulé « Muoyce II ») et Finnegans Wake 17 (cette structure fut utilisée dans « 103 »), alors « Ocean » devait comporter... non pas 16, mais 19 sections ! (On reconnaît bien là le jeu salutaire que Cage menait avec la logique !). Cage imagina également la complexité

structurale de l'œuvre, qui devait comporter un minimum de cinq couches musicales simultanées.

Grâce à la volonté tenace de Cunningham et de quelques producteurs (parmi lesquels il faut également compter l'Opéra National à Bruxelles), le projet « Ocean » fut poursuivi après la mort de Cage et c'est à Andrew Culver – qui servit d'assistant à Cage pendant dix ans en lui rédigeant des programmes d'ordinateur et en devenant un véritable conseiller musical – que fut confiée la tâche d'écrire la partition d'orchestre. Le nombre de musiciens fut donc ramené à 112 et seule une partie d'entre eux a pu être recrutée parmi des musiciens non professionnels, tandis que le gros de l'orchestre provenait du « Netherlands Balletorkest » d'Amsterdam. L'excellent travail de préparation des musiciens avait été mené par Arturo Tamayo et Georges-Elie Octors.

Pendant l'élaboration du travail et au moment de la création, la question de savoir qui était véritablement l'auteur de la musique pour orchestre fit l'objet de diverses polémiques et mena, en tout état de cause, à des ambiguïtés quant à la présentation du rôle exact de chacun des partenaires. Ainsi, la fonction d'auteur de la musique orchestrale attribuée à Culver n'était pas reconnue de tous. Or il est important de noter que Culver a réalisé un véritable travail de composition : même s'il s'est inspiré des dernières œuvres de Cage, il propose une musique très personnelle, cohérente et riche, continue et cependant pleine de surprises. On y trouve une variété de timbres et même des fragments mélodiques que l'on imagine mal dans les dernières œuvres de Cage, qui, comme les chorégraphies de Cunningham, sont des modèles d'épure et de dépouillement. Aux dires mêmes de Culver, l'œuvre aurait certainement été différente si Cage l'avait conçue entièrement lui-même.

Mis à part la polémique et les prises de positions partisans, la réalisation d'« Ocean » pose un problème de fond. Un vieux problème sans doute, car de combien de compositeurs ne possédons-nous pas des œuvres inachevées, des partitions terminées par leurs élèves, des transcriptions d'esquisses, des orchestrations faites par d'autres ? Dans le cas de l'œuvre de John Cage, la question semble d'autant plus paradoxale que nombre de ses partitions sont, par principe, ouvertes et inachevées. Contesterait-on à Cage, par exemple, la paternité d'une série d'œuvres comme les « Variations » ou les « Song Books », alors que chacune des interprétations de ces œuvres est différente et que la responsabilité de l'interprète est énorme ? Grâce à ces pièces (et beaucoup d'autres), la question du statut du compositeur a été clairement posée par Cage lui-même, par la très nette distinction opérée entre compositeur, interprète et auditeur. Selon Cage, le compositeur est avant tout celui qui construit et fournit une « caméra sonore » à travers laquelle l'interprète explore un paysage qu'il



fait découvrir à l'auditeur. Le compositeur fournit le matériau – et de fait, oriente ou focalise l'exploration – que l'interprète utilise à son gré. Bien que proches, les deux fonctions se distinguent nettement.

Qu'en est-il d'« Ocean » ? Le compositeur-Cage a-t-il fourni tout le matériau, de manière telle que le « transcripteur »-Culver n'eût plus qu'à servir d'intermédiaire entre lui et l'interprète ? Nous ne le croyons pas : Cage n'a sans doute pas eu le temps de construire réellement son système conceptuel de composition de manière précise et affinée. Il faut bien remarquer que même dans ses œuvres les plus aléatoires, Cage n'obtenait des énoncés parfois très simples qu'au bout d'une longue réflexion conceptuelle qui lui permettait à la fois de formuler ses intentions de manière précise (car même la non-intention qui lui était chère était une forme d'intention) et de laisser la place nécessaire à l'interprète. Et chaque œuvre nécessitait pareille réflexion, ce qui explique la grande variété de notations, d'énoncés, de graphies et, évidemment, de résultats sonores que l'on retrouve dans les œuvres de Cage. Même dans les « Number Pieces » écrites par Cage vers la fin de sa vie, qui utilisent toutes un schéma de composition identique, chaque pièce possède une particularité de notation, de structure, de division de l'instrumentarium, de rapports entre sons et silences, de répartition des intensités, etc. Si le système était commun à toutes ces pièces, Cage ne pouvait cependant s'empêcher à chaque occasion de dévier quelque peu la systématique qu'il avait mise en place lui-même. Il est clair que dans le cas d'« Ocean », il n'a pas pu rajouter sa propre « déviance » par rapport au système et il faut donc bien considérer que le travail de composition – au sens où l'entendait Cage – n'était pas fini. Il a fallu l'intervention non d'un simple transcripteur, mais d'un véritable compositeur, pour finaliser, en faisant des choix et en prenant des décisions compositionnelles, l'idée de base établie par Cage.

Quoi qu'il en soit, le résultat est époustouflant de cohérence et de force. La durée (90 minutes) joue un rôle unificateur, car comme dans les longues œuvres de Morton Feldman, elle modifie la perception que l'on peut avoir des événements présentés. Il faut un certain temps pour se débarrasser d'une écoute chargée de souvenirs et d'attentes ; ce n'est qu'après 30 à 45 minutes que l'on se met réellement à percevoir, à chaque instant, le temps présent. Celui-ci devient presque intemporel, et vers la fin, on voit le temps défiler trop vite, on voudrait qu'il s'arrête. Outre la perception temporelle unique qu'il instaure par la durée et la continuité, « Ocean » étonne par son intégration exceptionnelle de la chorégraphie et des musiques, alors que chaque élément a bien entendu été composé séparément : signe que le concept de base et la complicité entre les partenaires étaient suffisamment puissants. Et si la force de la musique est

littéralement de plonger le spectateur dans un bain sonore, l'événement vient aussi de la qualité du projet chorégraphique, qui ne cesse d'étonner par son invention gestuelle ; si certains considèrent (à tort peut-être) cette création comme la dernière œuvre importante de Cunningham, alors tout porte à croire que le génial chorégraphe américain a mis en jeu toute son imagination et son savoir-faire. Presque à chaque instant, on aimerait que le flux temporel se fige, afin de contempler cette pure plastique. Mais Cunningham se fait aussi plus lyrique et sensuel, presque narratif même – sans jamais s'appesantir sur les événements.

Même s'ils n'ont pu le réaliser ensemble, Cage et Cunningham ont trouvé, avec « Ocean », la manière la plus adéquate de représenter ce que Cage appelait « transparence » : « c'est comme écrire sur de l'eau », disait-il en référence à un vieux proverbe bouddhiste. A la suite de Cage, Culver et Tudor ont su produire une musique « aquatique », c'est-à-dire à la fois limpide et trouble. Transparence et opacité créent ensemble une complexité proche de celle de James Joyce. Non pas une complexité dramatique ou existentielle, mais plutôt une image de la densité de notre monde.

Eric de Visscher

## **La culture, l'Est et nous**

*Mézières : festival « Passages européens » 1994*

« La culture, l'Est et nous », tel était le titre emblématique des Passages européens 1994. Lancés en juin '93, grâce à la vivace impulsion de Rolf Liebermann, son président, profondément agacé par le rejet de l'Espace économique européen (le vote du 12 juin de cette année aura conforté cette colère), les Passages, un « autre Festival », c'est une manière de « Landsgemeinde des créateurs ». Pour lutter contre le repli, contre l'embargo culturel, contre la prison durrenmattienne édifée par les Suisses eux-mêmes, dans laquelle ils se pelotonnent et dont ils ont soigneusement égaré la clef.

Trois thématiques, pour cette manifestation : démontrer que les quatre idioclectes suisses ne forment pas forcément des blocs hiératiques, hermétiquement clos, et essayer d'en démanteler les murailles, réelles ou virtuelles ; affirmer l'identité de la Suisse au sein de la nouvelle Europe, ainsi être mieux intégrée en son sein ; mettre en lumière la responsabilité de la Suisse, pays de relative opulence, face aux Etats de l'Est<sup>1</sup>, pays totalement démunis et désemparés (la liberté de penser, recouvrée, d'œuvrer, cache mal l'asservissement quasi inéluctable à la grignotante économie de marché ; le libéralisme, radical ou non, c'est la mort de la production culturelle libre, parce que la censure s'exerce à travers l'argent) ; et ce pour

faire reculer les nationalismes, – leur virulence aveugle, aussi<sup>2</sup>. Ce passage au-delà des frontières serait un garant de liberté.

« Une façon de vaste chalet, une sorte d'immense grenier fleurant la résine, le foin séché, les fruits frais et, les jours de spectacle, les habits du dimanche, mais qui garde la rustique dignité d'un sanctuaire. » Voilà comment José Bruyr décrivait le Théâtre du Jorat, fondé par René Morax au début du siècle à Mézières, hameau mutin situé à quelque dix kilomètres de Lausanne. La Grange sublime, comme on l'a également, et à juste titre, nommée, n'a pas changé. Ainsi, pendant trois jours, compositeurs, solistes, écrivains et metteurs en scène venus d'Europe centrale et de l'Est, ainsi que, bien sûr, de Suisse, furent joués, ont débattu, défendu leurs points de vue. Notons – et ce n'est sans doute pas innocent, découle d'une volonté politique – que l'organisation du festival, dans ce recoin de Romandie, est due à des artistes alémaniques ; l'inverse est difficilement imaginable.

La première soirée fut concertante : Tessinois travaillant surtout à l'étranger, Luca Pfaff dirigeait la Philharmonie slovaque dans un programme adroit et adéquat comprenant Honegger, Stravinski et Chostakovitch. La *Symphonie n° 3 « Liturgique »*, composée en 1945 et 1946, et la plus imposante des symphonies de Honegger<sup>3</sup>, avoue une intention philosophique : il s'agissait (mais c'est toujours d'actualité), écrivait le compositeur, de « symboliser la réaction de l'homme moderne contre la marée de barbarie, de stupidité, de souffrance, de machinisme, de bureaucratie qui nous assiège ». Trois mouvements autour de la liturgie catholique ; dans le premier (*Dies irae*), c'est la terreur humaine face à la colère divine. Pour les auditeurs, et comme l'indiquait Honegger en tête de la partition, « pas moyen de souffler, de réfléchir... pas une lueur d'espoir : l'ouragan balait tout, aveugle, coléreux ». Dans le deuxième mouvement (*De profundis*), de méditation douloureuse, souvent joué trop vite, Luca Pfaff intensifia l'atavisme slave de la phalange, magnifia cette musique égorgée de sanglots. Comme il accentua « l'idiote » intentionnelle du thème du troisième mouvement (*Dona nobis pacem*), symbolisant l'ineptie de la barbarie qui se déchaîne, la montée de la stupidité collective, « la revanche de la bête contre l'esprit ». Mais les sombres remous de l'âme slave ont les défauts de leurs qualités ; aussi les attaques des concertistes, dans les *Symphonies d'instruments à vent*<sup>4</sup> de Stravinski, ne furent-elles pas aussi stridentes, austères et étincelantes que l'aurait souhaité Luca Pfaff. Dans le *Concerto n° 1* pour violoncelle, de Chostakovitch, le jeune soliste français Xavier Philipps mit fort intelligemment en valeur l'étrange humour de ce compositeur paradoxal par excellence, son sarcasme écorché et corrosif – tout à l'opposé de Dostoïevski et de Tchaïkovski. L'acoustique magique de

ce théâtre, ronde et généreuse dans les basses, virevoltante et affinée dans les aigus, est un régal pour les concertistes, qui ne sentent pas leurs sons « tomber », comme dans nombre de salles, mais se prolonger vers l'auditoire, ce qui ajoute à la présence de l'œuvre, à l'embrassement unique du rituel du concert.

La deuxième journée, se déroula un symposium consacré aux échanges culturels Est-Ouest<sup>5</sup>. Plus précisément aux implications réciproques de la culture et de la politique, aux projets d'aide aux créateurs d'Europe centrale et de l'Est, à la notion nationalisme-patrie. Comme il se doit, on commença par les présentations : elles louvoyèrent entre le déroulé de dépliants touristiques et le communiqué de presse de sponsors satisfaits de leurs amorces de réalisations. Quelle consommation de « concepts » ! Quelle confusion ! Le vif et le réel du sujet furent empoignés plus tard. Mais peut-être eût-il fallu d'emblée mieux définir les différents types de nationalismes : l'un, pris dans son sens originel, correspond à l'aspiration d'un peuple à se constituer en une unité politique indépendante ; un tel nationalisme implique des sentiments nobles, et le plus souvent internationalistes. L'autre, pris dans son sens dérivé et dégénéré, pose que toute la politique d'un Etat doit être subordonnée à l'objectif unique de l'intérêt de la nation ; à celle-ci appartient alors, bien sûr, le droit de définir ce qui ressortit à son intérêt... Ce nationalisme – celui-là même qui nous menace – est virulent, en politique intérieure comme en politique extérieure, tire son agressivité de l'égoïsme des populations. C'est le populisme d'un Jirinovsky, par exemple, avec lequel il se confond souvent. Ce nationalisme peut enfermer la musique ; l'utiliser fut parfois favorable à l'opresseur : à Versailles, on interdisait aux gardes suisses de chanter le *Ranz des vaches*, qui leur donnait le mal du pays. En Allemagne nazie, on faisait de la musique dans les camps (Terezin, le ghetto modèle), avec la bénédiction des autorités. En fait, de tout temps, en Orient comme en Occident, on n'a jamais cessé d'enfermer dans les bornes nécessaires l'art *a priori* le plus libre. De plus, *hic et nunc*, les compositeurs de l'Est ne peuvent percevoir de droits d'auteur (les nouveaux gouvernants refusent de se soumettre aux lois internationales), le peu d'argent de leurs commandes est anéanti par l'inflation galopante, ils ne peuvent inviter les artistes de l'Ouest, dépourvus qu'ils sont de partitions, de bons instruments et de... devises. Nous sommes fort loin de l'obnubilation du gras et idyllique Röstigraben...

« C'est par la culture que se conçoit la politique d'un pays », déclarait l'ex-conseiller fédéral René Felber. Utopie luisante et bavarde ? Pas tant que cela, dans la mesure où l'opinion dominante est toujours celle que décrivait Barthes : « On connaît la scie : trop d'intelligence nuit, la philosophie est un jargon inutile, il faut réserver la place du sentiment,

de l'intuition, de l'innocence, de la simplicité, l'art meurt de trop d'intelligence, l'intelligence n'est pas une qualité d'artiste, les créateurs puissants sont des empiriques, l'œuvre d'art échappe au système, en bref la cérébralité est stérile. » En point d'orgue, et pour le paraphraser, il est clair que la musique et la littérature sont devenues des états difficiles, étroits, mortels. Ce ne sont pas leurs ornements qu'elles défendent, c'est leur peau. Il n'est donc pas temps de séparer l'Europe de la pensée de l'Europe de la politique. Tout en prenant conscience que, face à des nations qui n'ont jamais connu un Etat de droit comme nous le connaissons, il est parfaitement illusoire de penser qu'on peut leur apporter notre expérience et changer ces hommes du jour au lendemain. L'après-midi se termina par la création de la mignonnette *Lullaby*, du Biélorusse Victor Copytsko, par les ensembles Classique Avant-Garde et le Trio Axis (dans le cadre d'un partenariat entre le canton d'Argovie et la République biélorusse). En soirée, les *Très Riches Heures* de Robert Mermoud, par le Chœur du Théâtre du Jorat, et des chants traditionnels géorgiens (de table, de travail, de guerre...), remarquablement interprétés par le Chœur Fazisi. Par bonheur, il s'agissait moins d'importations folkloriques que de chiasmes culturels.

En dernière journée (c'eût été la pénultième, si Vanessa Redgrave n'avait annulé, en toute dernière minute, son spectacle *Brecht en exil*), participants et public se retrouvaient dans les jardins joratais. « Egrenant le carillon de leur grelottière, en secouant leur col qu'agaçent les taons et les mouches, les chevaux s'ébrouent, une belle rose en papier à l'oreille, en attendant la fin de la représentation<sup>6</sup>. » On remplace les chevaux par les vaches rousses et blanches qui divaguent, et l'illusion est parfaite. Mais les nuages menacent, dans la grange reprennent les discussions. Sujet : patrie et nationalisme. Il eût fallu s'engager sur un terrain balisé (v. ci-dessus), non s'évertuer à enchaîner les causes et les effets en sirotant quasi-masochiquement des anamnèses d'exilé(e)s. Des trombes d'eau (o)rageuses interrompirent ces monologues.

En soirée, les deux ensembles de la veille, sous la direction d'A. Bajdov, interprétaient des pages de Lutoslawski, Artseмов, Schnittke, Roth, Belzoukov et une création de Christiane Bruckner ; de la musique presque exclusivement réservée à la digestion, par le biais du caf'conc', du jazz ou de retours cahotant au passé sous couvert de Stravinski, par exemple. Comme point final, le remarquable et spirituel MorschACh-Blasorchester du Lucernois Mani Planzer donna dix-sept brèves *Fanfares de la paix* (certaines avaient scandé le festival), composées par Gaudibert, Globokar, Hespos, Derungs, Bialas ou Mariétan, pour Dhora Leka, compositrice albanaise qui résista à trente-six ans d'emprisonnement pour s'être

opposée à la dictature. Beaucoup d'imprévus et de problèmes auraient pu provoquer le capotage de ce festival ; on l'évita, grâce au choix que fit la direction artistique d'être la victime de l'utopie plutôt que celle de la résignation. Mais est-ce l'unique solution pour que l'art perdure en Suisse ?

Jean-Noël von der Weid

1 Pour se faire une idée de l'arrière-plan historique, au moment où l'image de l'Est ne peut plus ressortir à l'hagiographie ou à la caricature, lire la toute récente *Histoire des pays de l'Est. Des origines à nos jours*, d'Henri Bogdan (Hachette, coll. « Pluriel », 1994).

2 La situation n'est pas nouvelle : en 1931, Stefan Zweig, dans une lettre à Richard Strauss, alors qu'il lui proposait ce qui allait devenir *La femme silencieuse*, écrivait : « La portée d'une œuvre d'art doit être européenne et véritablement universelle, [et] comme un oiseau léger, elle doit pouvoir trouver son nid partout, même dans une chaumière de village. » (Cf. Strauss-Zweig : *Correspondance 1931-1936*. Edition française (remarquablement) établie, présentée et annotée par Bernard Banoun aux Editions Fayard, 1994.)

3 Consulter : Kurt von Fischer, *Arthur Honegger*, Kommissionsverlag Hug & Co, Zurich, 1978 ; Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Fayard, Paris, 1992, et *L'œuvre d'Arthur Honegger. Catalogue raisonné. Analyses. Discographie*, Honoré Champion, Paris, Slatkine, Genève, 1994 ; Arthur Honegger, *Œuvres*. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Honoré Champion, Paris, 1992 ; Pierre Meylan, *Honegger. Son œuvre et son message*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

4 Au pluriel, car ce terme ne doit pas être pris dans le sens d'une forme musicale, mais dans celui, proche de son étymon, d'instruments jouant ensemble.

5 Y participaient, entre autres : René Felber, ancien conseiller fédéral ; Emmy Henz-Diémand, directrice artistique du festival ; Lubomir Roman, ministre slovaque de la Culture ; Peter Werli, conseiller d'Etat du canton d'Argovie ; Preç Zogaj, ex-ministre de la Culture albanais d'après le changement de régime ; André-François Moosbrugger, chef des services culturels du canton d'Argovie, le tout sous la houlette de Jean-Pascal Delamuraz, président d'honneur du festival.

6 Vincent Vincent : *Le théâtre du Jorat*, Editions Victor Attinger, 1933, p. 89

## Historisches Kaleidoskop Hals Oper der Betroffenheit

*Deutsche Oper Berlin: Jost Meiers  
«Dreyfus – 'Die Affäre'» (UA)*

Vor genau 100 Jahren spaltete der Prozess eine ganze Nation. Alfred Dreyfus, der einzige jüdische Offizier im französischen Generalstab, wurde von einem Kriegsgericht zu Unrecht wegen Preisgabe militärischer Geheimnisse an die Deutschen zu öffentlicher Degradierung und lebenslänglicher Verbannung auf die Teufelsinsel verurteilt. Als sich die Hinweise verdichteten, dass man einen Unschuldigen getroffen hatte, formierten sich die «Dreyfusards» unter der Leitung von Spionageabwehrchef Picquart und Émile Zola, der die allgemeine Empörung in den Aufschrei «J'accuse...» münden liess, einen offenen Brief, der in der programmatisch



«L'Aurore» genannten Zeitung von Georges Clemenceau veröffentlicht wurde. Der Eingriff des Künstlers in die Politik führte zu sofortigen Reaktionen – allerdings negativer Art: Royalisten, Adel, Militaristen, Grossbürgertum und Anhänger des Klerus, die sich zur unheiligen Allianz der Französischen Antisemitischen Liga vereinigt hatten, plünderten jüdische Geschäfte, stürmten Synagogen; in Algerien wurden Juden gesteinigt – Hannah Arendt spricht von der Generalprobe für den Holocaust. Im emotional geführten Revisionsprozess wurde 1899 der eigentliche Verräter Esterházy, ein Hasardeur aus altem Adel, mittels fragwürdiger Schriftgutachten und gefälschter Gegenbeweise freigesprochen, Dreyfus dagegen erneut verurteilt, später begnadigt. Rehabilitierung und die Aufnahme in die Ehrenlegion erfuhr der seelisch und körperlich gebrochene Mann aber erst 1906, nach der Machtübergabe an den Radikalen Clemenceau. Ein offizieller Freispruch blieb bis heute aus. Und das Gift wirkt weiter: eine Enkelin wurde in Auschwitz umgebracht, noch 1988 wird Dreyfus' Grab geschändet, und die Militärakademie weigert sich, ein Denkmal in ihrem Hof aufzustellen. Selbst 1994 muss der französische Verteidigungsminister einen Mitarbeiter im Offiziersrang wegen krasser Geschichtsfälschung entlassen. Georg Whyte, ein Engländer jüdisch-ungarischer Herkunft, versucht nun, dieses düstere Kapitel mit künstlerischen Mitteln aufzuarbeiten. Geplant sind ein Buch, ein Musical, ein Tanzdrama «Dreyfus – J'accuse» mit Musik von Alfred Schnittke sowie eine musikalische Satire «Zorn und Schande» mit zeitgenössischen Cabaret-Chansons, orchestriert von Luciano Berio (inszenieren wird George Tabori). Den Auftakt machte nun Jost Meiers Oper *Dreyfus – «Die Affäre»*, die an der Deutschen Oper Berlin mit grossem Erfolg uraufgeführt wurde: Engagement für ein brennendes Thema, auch wenn die künstlerische Umsetzung unbefriedigend blieb. Unterstützung kam von Pro Helvetia und der Deutschen Klassenlotterie; finanzkräftige Sponsoren haben sich nur für das anschliessende Festbankett mit seinen peinlich schulterklopfenden Reden gefunden. Mit einem Sprung durch die Papierwand – man erinnert sich an Ruth Berghaus' «Barbiere»-Inszenierung – stürmt eine kläffende Meute herein, brüllt antisemitische Parolen und zerstört das Familien-Idyll der Dreyfus' im weihnächtlichen Schneegestöber. (Auch dies eine symbolträchtige Reminiszenz, diesmal an Reimanns «Prozess» im selben Haus.) Grob werden dem Offizier der französischen Armee die Rangabzeichen abgerissen, während er verzweifelte «Vive la France!»-Rufe ausstösst. Der lutherische Judenhass von Bachs Turba-Chören erscheint in der zur Hysterie getriebenen Masse zum brutalen Exzess gesteigert. Zurück bleibt ein wüstes Durcheinander, eine Welt in Fetzen. Dann sind sie allein:



«Dreyfus – Die Affäre». Uraufführung am 8. Mai 1994 in der Deutschen Oper Berlin  
© kranichphoto

Dreyfus, dessen einziges Verbrechen darin besteht, als Jude geboren zu sein, und seine hysterisch überzeichnete Frau Lucie, getrennt durch dicke Gitterstäbe. Den Zwölfonclustern folgt ein herzerreissender Zwiegesang schweifender Melodik.

Der Knalleffekt zu Beginn verrät gleich Stärken und Schwächen. Aus einer Überfülle von Dokumentationsmaterial, in langjähriger Recherche auf drei Kontinenten zu Tage gefördert, hat der Librettist George Whyte eine Reihe charakteristischer Bilder und dramatischer Situationen zu einem historischen Kaleidoskop zusammengestellt. Selbst Musiker und Produzent, kennt er die bühnenwirksamen Konventionen der Oper: Massentableau, Abschiedsduett, Detektivstory, Kerker- und Wahnsinnszene, Wutmonolog und Briefszene, angelegt in einer Folge scharfer Kontraste. Fünf Jahre Geschichte werden in 90 Minuten zusammengezogen, von der öffentlichen Degradierung bis zur zweiten Verurteilung. Eine Dramaturgie vielfacher Simultanszenen gestattet dazu ein Spiel auf verschiedenen Ebenen mit Rückblenden und parallel-geschaltetem Ausspinnen und Aufdecken der Intrigen.

Jost Meier bestätigt sich auch in seiner fünften Oper als Mann von Métier, der effektiv voll zu schreiben weiss, mit den verschiedensten Stilen umgehen und seine Kenntnis der wichtigsten Werke des deutschen Musiktheaters unter Beweis stellen kann. Die zwei Akte gliedern sich in 14 Szenenblöcke, bei denen sich stationäre Dramaturgie und filmische Blenden und Schnitte durchdringen. Doch die gegenüber der Ankündigung um rund eine Stunde gekürzte Musik illustriert und untermalt bloss, verbreitet Klischees: schluchzende Oboe, sehnsuchtsvolles Cello, flirrende Fiebermusik, schräges Cabaret-Kolorit mit Cancan; ästhetische

Simplifizierung, Rohheit und Primitivität ist zugleich Programm und Ausrede. Alles, nicht nur die Zitat-Collagen, erklingt wie aus zweiter Hand, als Wechselbad aus amorph verdicktem «Wozzeck» und dünnem Aufguss des «Lulu»-Idioms. Auch die Übernahme von Montage-Techniken aus Zimmermanns «Soldaten» führt hier nicht zu einer Verdichtung des historischen Bilderbogens, sondern eher zu dessen Verflachung. Das Ergebnis schwankt zwischen filmischer Gebrauchsmusik und Musical, was der plakativen szenischen Vergegenwärtigung durchaus entspricht. Ein in den Boden gestanzter Davidstern als Kerker und Halskrause, ein Moulin Rouge als Hure Frankreich, jede Menge von Kreuzen als Kreuzzug, Heldenfriedhof und Gerichtsdekor: Die totenschwarze und schwefelgelbe Ausstattung über einem spitz zulaufenden Gitterrost (Andreas Reinhardt) und die ebenso symbolversessene Regie (Torsten Fischer) tragen dick auf und verfallen gerade den Vorurteilen, die sie selbst anprangern.

Sicher, die Oper hat bewegende Momente: die Erniedrigung des Generalstabsoffiziers, die Verhetzung der Masse Mensch, die Pervertierung der Marseillaise, die lähmende Stille nach dem ersten Fehlurteil, das gestisch und musikalisch ergreifend ausgedrückte Mitleid nach dem zweiten, wo endlich eine Figur geliebt wird und Profil erhält – «sogar Jesus wurde nur einmal verurteilt». Und ein Bild prägt sich beklemmend ein: Am Schluss salutiert der zum Ritter der Ehrenlegion geschlagene Dreyfus, hinkend, ein Gezeichneter, aufrecht, doch von allen verlassen, vor der Trikolore. Im Hintergrund ruft der junge Dreyfus: «Papa, wenn ich gross bin, will ich Soldat werden.» Noch immer wird Zutritt zur Gesellschaft mit Akzeptanz verwechselt – das Grundthema der jüdischen Assimilation. Zola



hat sich hinter die Szene zurückgezogen. Seine Botschaft verhallt ungehört. «Der Tag wird kommen, an dem die Wahrheit von allen verstanden wird.» Vor allem in den Traumepisoden hinter Gaze-Schleiern weist das Stationendrama über das Einzelschicksal hinaus: Der deutsch-französische Krieg gewinnt den jugendlichen Elsässer für Frankreich; ein wankender Chopinwalzer deutet die Anpassungsproblematik an; Ku-Klux-Klan-Kapuzen, brennender Davidstern und endlose Flüchtlingskolonnen zeigen, wie das Gift in trauriger Aktualität weiterwirkt. Doch gerade weil die Oper zuviel will, bleibt sie in Ansätzen stecken, bleibt unschlüssig zwischen flacher Melodramatik und spannungsloser Dokumentaroper mit der häufigen (dramaturgisch zwar clever begründeten) Vorlesung von Briefen. Manchmal versuchen sich Komponist und Regisseur aus ihrem Dilemma zu retten, indem sie in die gesprochene Rede flüchten oder mit Projektionen Merksätze einblenden. Die zahlreichen Figuren werden kaum scharf gezeichnet, erstarren oft zu Sprachrohren der Geschichte. Zu sehr sind Sympathien und Antipathien bereits von vornherein verteilt; von Interesse erscheint so einzig der Spieler Esterházy (Peter Edelmann), ein Charme ausstrahlender Lebemann, der durch persönlichen Ehrgeiz zum Bösewicht wird. Das «J'accuse...» des Dichters Zola (Artur Korn) gerät zum händeringenden Tremolieren eines Einzelkämpfers. Selbst Dreyfus (Paul Frey) bleibt ein blasser, psychologisch wenig durchgestalteter Heldentenor, und die Frauenbilder sind von einer naiven Stereotypie geprägt, eindimensional wie die szenischen Schattenrisse: Lucie, die emanzipierte Nordafrikanerin, die sich tatkräftig für Leben und Ehre ihres Mannes einsetzt, wird auf eine schrille Hochdramatische (Aimee Willis) reduziert; in der zweiten Frau, der Hure Marie (Hermine May), verkörpern sich einzig die tiefen Triebe des dunklen Frankreich. Plastisch erscheint schließlich die Verkörperung des Bösen in der Masse: Karl Kamper hat seinem Chor viel Überwindung abverlangt, um solch schneidende Aggressivität zu erreichen. Profiliert, wenn auch an exponierten Stellen mitunter wacklig, agiert das Orchester unter der Leitung von Christopher Keene.

In einer Zeit neuer Ausgrenzungen und Rassismen, an einem Ort, wo Synagogen mit Maschinenpistolen und Zäunen bewacht werden müssen, hat die Deutsche Oper Berlin ein wichtiges Zeichen gesetzt, Partei ergriffen, Betroffenheit ausgelöst. Der zehnminütige Beifall galt wohl eher der humanistischen Gesinnung als der künstlerischen Umsetzung. Wie «Schindler's List» ist das Werk vorab dazu geeignet, das eigene schlechte Gewissen zu besänftigen – «Ein Werk, dem man sich unterziehen muss», titelte Klaus Geitel. Dass das gegenüber Staats- und Komischer Oper ins Hintertreffen geratene Haus an der Bismarckstrasse in der Rückkehr zum moralischen Engagement sein Prestige

wieder etwas aufmöbeln konnte, war eine willkommene Nebenwirkung. – Im Herbst wird die Produktion vom Basler Theater übernommen, später von der New York City Opera im Rahmen ihres Zyklus zu Freiheit und Unterdrückung. Aus Paris und Lyon ist trotz Fürsprache Jack Langs keine Antwort gekommen.

Thomas Gartmann

## Wiederentdeckte Opern verfolgter Komponisten

Prag: Hans Krásas «Verlobung im Traum»

Berlin: Erwin Schulhoffs «Flammen»

Das Feld der Musik jüdischer, von den Nationalsozialisten verfolgter Komponisten lässt sich immer noch ertragreich beackern, wenngleich hier nur wenige Pionier- und Forschungsarbeit leisten, wie etwa der Berliner Verein «musica reanimata». Vor allem unter dem Stichwort «Theresienstadt» hat es eine gewisse Konjunktur, auf deren Wogen Veranstalter und die marktlückenbedürftige Tonträgerindustrie schwimmen können. Handelt es sich doch hier fast ausnahmslos um Werke der «Zwischenkriegsmode», die Neues bieten, ohne ein breiteres Publikum durch Radikalität zu verschrecken. So brachte die Staatsoper Prag (in Koproduktion mit dem Nationaltheater Mannheim) die Oper «Verlobung im Traum» von Hans Krása heraus, die dortselbst vor gut sechzig Jahren ihre erfolgreiche Uraufführung unter Georg Szell erlebt hatte. Ihre Wiederbelebung verdankt sie dem israelischen Dirigenten Israel Yinon, der die verschollen geglaubte Partitur in einem Keller der Universal-Edition in Wien entdeckte. Mehr noch als dieses Werk hatte die musikalische Tragikomödie «Flammen» von Erwin Schulhoff um ihre Uraufführung kämpfen müssen. Es gab lediglich die Inszenierung einer auf einen Akt verkürzten tschechischen Fassung in Brünn 1932. Jetzt kam es, für eine Produktion im Rahmen der Decca-Edition «Entartete Musik», in Berlin zur konzertanten Uraufführung der vollständigen Fassung in der deutschen Übersetzung von Max Brod.

Beide Komponisten entstammen dem gleichen Milieu: der deutsch-jüdischen, bürgerlich-kunstsinnigen Kultur in Prag. Sie erlitten das gleiche Schicksal: Krása wurde nach zweijährigem Aufenthalt in Theresienstadt 1944 in Auschwitz vergast, Schulhoff starb 1942 im Internierungslager Wülzburg. Sie eint in ihren künstlerischen Anfängen die Bohème-Existenz, die politische, provokativ-bürgerschreckhafte bis antisemitische Haltung. Musikalisch ist jedoch kaum etwas Verschiedenartigeres denkbar als diese beiden Opern. Krása pflegt den leichten, spöttisch-distanzierten Konversationston im Sinne Kurt Weills oder der damals hoch im Kurs stehenden «Zeitoper»; Schulhoff wendet sich gerade davon bewusst ab

und knüpft bei dem als überholt geltenden Gesamtkunstwerk Richard Wagners in seinen expressionistisch-psychologisierenden Modifikationen durch Arnold Schönberg und Alexander Skrjabin an. «Verlobung im Traum» basiert auf einer Novelle von Dostojewski und wendet das «Don Pasquale»-Thema ins Gesellschaftskritische: Sina, die Tochter einer intriganten Kleinbürgerin, wird einem greisenhaften, eigentlich nur noch aus Ersatzteilen montierten Fürsten verschachert. Sein Nebenbuhler redet ihm ein, diese Verlobung nur geträumt zu haben, worauf er sich edelmütig zurückzieht: «Das Schönste im Leben sind die Träume ohne Erfüllung.» Traum und Wirklichkeit gehen nun auf allen Ebenen durcheinander. Die Inszenierung von Karel Drgác bleibt liebenswürdig-konventionell, verzichtet, wenn auch immer mehr verrückte Turbulenz gewinnend, auf wirkliche Schärfen. Dafür ist Krásas Musik schon in der Vermischung heterogener Stilebenen hintergründig-distanzierend angelegt, schichtet Tanzrhythmen und bitonale Harmonien zu einem komplexen Geflecht, dem Sänger und Orchester der Prager Staatsoper nicht immer gewachsen sind. Höhepunkt ist hier das «Norma»-Quintett, eine spöttisch-virtuose Bellini-Paraphrase. Die «Dreigroschenoper»-Ironie ist dabei immer wieder durch bedrohliche Trommelwirbel, gespenstische Flageolets, düstere Bläserchorematik unterlegt. Das Eingezwängte in gesellschaftliche Konventionen lässt die Hauptfigur Sina Janáčeks «Kafá Kabanová», die Unbedingtheit ihrer unerfüllten Liebe aber der Stella aus Goldschmidts «Der gewaltige Hahnrei» vergleichbar erscheinen. Ihr gehört – in Prag intensiv dargeboten durch Anda-Louise Bogza – ein weitgeschwungenes Espressivo, das Krása neben der sinnlich-zarten Instrumentation als Zemlinsky-Schüler kenntlich macht.

Bei Schulhoffs «Flammen» geht es komplizierter zu. Das um den «Don Juan»-Mythos kreisende, um einige «faustische» Elemente erweiterte Sujet ist ungleich provozierender: Auf gut freudianisch ist der Held seinen Trieben, der Verführung in Gestalt wechselnder Frauen – bezeichnenderweise von einer einzigen Sängerin dargestellt – hilflos-passiv ausgeliefert. Seine Liebe bringt den Tod, wogegen er, zum ewigen Leben verdammt, den Fluch des Begehrens vergeblich durch die Vereinigung mit dem Tod («La Morte») auslöschen will. Eros und Todestrieb sind hier schlüssig in eins gesetzt. Aber die szenische Anlage dient so sehr der mystifizierenden Demonstration dieser Theorie in immer neuen Zwiegesängen, dass eine heute akzeptable Darstellung schwer vorstellbar ist. (Schulhoff schwebte dafür eine Farbsymbolik von sündigem Rot, transzendtem Blau und geistig-bewusstem Weiss über «schwarzen Sammetdraperien» vor.) Zudem wies die konzertante Uraufführung durch das von John Mauceri geleitete Deutsche Symphonie-Orchester,



die durchhaltekräftigen Protagonisten Kurt Westi und Jane Eagle, die sehr ausdrucksstarke Gabriele Schreckenbach als «La Morte» sowie einen hervorragenden «Schattenchor» nicht genügend Differenzierungen auf, um eine gewisse schwüle Gleichförmigkeit zu vermeiden. Vom gewohnten feurig-kritischen Einfallsreichtum des Komponisten ist hier nicht so viel zu spüren; die Leitmotivik unentwegter chromatischer Rauschzustände debussystischer Sirenenklänge und orientalisierender modalen Themen werden voll ausgereizt. Schwer-süßes Parfum verströmt die flöten- und harfengleisende Instrumentation. Schulhoffs «Markenzeichen», die Einbeziehung des Jazz, ist hier auf zweimaliges Aufspielen einer Tanzkapelle reduziert, deren Wirkung allerdings geradezu blasphemisch ist. Die «Flammen» müssten noch entzündet werden: durch eine musikalische Darbietung der herberen Farben und der klarer entwickelten Polyphonie, in einer szenischen Realisation, die in originären Bildern das expressionistische Potential entfaltet.

Isabel Herzfeld

## Weitgefasstes Thema Interpretation

*Darmstadt: 48. Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung*

Musik gehört zu den darzustellenden Künsten; während die Realisation von Bildender Kunst und Literatur stillschweigend und «offensichtlich» im Auge des Betrachters sich zu vollziehen scheint, lässt sich Musik für den Laien, den Ungeübten und Uneingeübten nicht wahrnehmen, ohne dass der Notentext in Klang überführt, vom ausübenden Musiker dechiffriert wird. Hier kommt Interpretation im engsten und weitesten Sinne ins Spiel, eröffnen sich «Spielräume» verschiedenartiger Gestaltungsansätze. «Texttreue», «Werktreue», «authentische Aufführungspraxis», «Interpretationsfreiheit» sind dabei die Begriffsmarken, die den Schauplatz musikwissenschaftlicher Fehden abstecken.

So griff die diesjährige Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt mit dem Motto «Musik und Interpretation» ein existentielles und zugleich – weitgefasst und beinahe diffus präsentiert – banales Thema auf. Da wurden spezielle Interpretationsprobleme der Neuen Musik neben der Bedeutung von Beethovens Metronomangaben verhandelt; die semantische Dimension der Klavierwerke Hanns Eislers kam ebenso zur Sprache wie eher formale Kriterien für «Theorie und Praxis der Schallplattenkritik». Dagegen befassten sich die Referate des von Hermann Danuser und Siegfried Mauser geleiteten musikwissenschaftlichen Kongresses weitgehend mit Auführungskriterien für die Musik nach

1945. «Bindung und Freiheit» nannte Ulrich Mosch (Basel) als Eckpfeiler des Interpretationsprozesses, löste mit seinem Anspruch auf nicht-mechanistische Wiedergabe des vorgegebenen Notentextes auch serieller Musik bald Kontroversen aus. Lässt sich der alte Interpretationsbegriff, die Erschließung semantischer Schichten aus dem Musikverständnis des jeweiligen Komponisten heraus, für Stockhausen oder Boulez retten? Steht nun, frei nach Gustav Mahler, das Beste an der Musik nicht in den Noten oder, gerade umgekehrt, ausschliesslich dort? Für historische und phänomenale Distanz, die keine bruchlose Übernahme traditioneller Terminologie erlaube, plädierte Siegfried Mauser; dagegen ist laut Hermann Danuser – Schönberg als Bearbeiter sei Kronzeuge – Neue Musik in dialektischer Verschränkung mit der Tradition verbunden, in Anlehnung an Hans-Georg Gadamer nur mit einem hermeneutischen Ansatz in ihrem Reichtum an Bedeutungen adäquat erfassbar. Die Strukturbetonung Neuer Musik erlasse nicht die Notwendigkeit ihrer Deutung. Dass es sich bei solcherart individueller Sinnfindung nicht um Willkür handeln muss, verdeutlichte Hans Zender, als Komponist und Dirigent von Rang gewissermassen Autorität vom «anderen Ufer» der Praxis: Nur durch Anwendung kompositorischer Prinzipien wird der Interpret seiner Verantwortung als Mitschöpfer der Klanggestalt des Notentextes gerecht.

Bei allen faszinierenden Einzelheiten und lebhaften Diskussionen kam hier doch nichts wirklich Neues zur Sprache. Die Forderung, die «Leerstellen» einer Partitur produktiv zu füllen, die Individualität eines Autors zu verstehen und gleichzeitig den geistigen Hintergrund zu erfassen oder historisch Begriffenes auf die eigene Epoche zu beziehen, ist eine allerdings oft vergessene Binsenweisheit. Kaum Neues auch vom kompositorischen Nachwuchs an deutschen Hochschulen; die Forumskonzerte liessen wenig Risikofreude und Profil-Lust erkennen, geschweige denn neue Entwürfe oder Visionen. Klavierstücke der Koreanerin Mun-kyung Park überzeugten durch Klangsinne und raffinierte rhythmische Strukturen; ihrer Landsmännin Eun-Jung Kong gelang mit «Hak-Chum» (Der Tanz des Kranichs) für Blockflöten und Stimme ein originelles Werk, dessen Inhalt sich auch in choreographisch gefasste Kommunikation zwischen den Spielerinnen umsetzte. Unter den jungen Interpretinnen brillierte die 19jährige Mezzosopranistin Charlotte Heinke mit «Stripsody» von Cathy Berberian. Was die wissenschaftliche Diskussion nur anzudeuten vermochte, zeigte sich schlagend in Konzerten und Seminaren: Gerade der Interpret als Komponist gibt heute neuartige Impulse aus der intimen Kenntnis seines Instruments heraus, in unstillbarem Forscherdrang nach immer neuen Klangmöglichkeiten, der sich auch auf Strukturelemente und

Kommunikationsprozesse kreativ überträgt. In der Performance «By, for and against John Cage» erkundete das New Yorker «Stimmwunder» David Moss mit virtuosen Kapiolen das Klangspektrum und riss die Grenzen zwischen Musiksprachen und Genres, Komposition und Improvisation ein. Dem Wortsinne bestürzend adäquate Strukturen entwickelt Heinz Holliger in seinen Hölderlin-Vertonungen aus der Kenntnis des menschlichen Atems, wenn er die Sänger mit geschlossenem Mund artikulieren lässt oder ihnen schlicht das Luftholen verbietet. Hans Zender vermittelte seine Bearbeitung von Schuberts «Winterreise» als in neue Klänge transformierte «Postposition», die Hanspeter Padrutt aus psychoanalytischer Sicht ergänzte: «Die Winterreise» ist für ihn, als «Werk, das immer mehr weiss als sein Autor», Zeichen des «epochalen Winters» der neuzeitlichen Gesellschaft.

Der Verfall westlicher Kultur, der hier angesprochen wird, weit über musikimmanente Deutungsversuche hinaus, ist auch Thema des Streichquartetts «Un vieux souvenir» von Michael Gielen. Selbst erfahrener Interpret Neuer Musik, führt er ebenso Kommunikationsstörungen zwischen den Spielern wie die Auflösung zwanghaft starrer musikalischer Topoi vor. Das Euler-Quartett aus Basel faszinierte mit dichtem und klangbewusstem Spiel nicht weniger als zuvor in Beethovens Grosser Fuge. Wie sehr Interpretation Analyse zu sein hat, konnte Walter Levin in seinem scharfsinnigen Seminar gerade bei diesem Werk verdeutlichen. Davon abgesehen erfüllte das Eröffnungskonzert die Thematik wohl am schlüssigsten: Die von Manfred Peters geleitete Arbeitsgemeinschaft Neue Musik am Staatlichen Leininger-Gymnasium Grünstadt verwirklichte u.a. lustvoll-konsequent Mathias Spahlingers «vorschläge – konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten».

Isabel Herzfeld

## Schwierige Annäherung zweier Kulturen

*Basel: Klaus Hubers «Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens»*

Viel Schindluder wird unter dem Begriff «Weltmusik» getrieben; was als Beschäftigung mit aussereuropäischer Musik ausgegeben wird, entpuppt sich oft schnell als konturenloses Allerwelts-gemisch, als Einebnung des Charakteristischen und Individuellen vor allem des Fremden und als dessen Ausbeutung zur klanglichen Reizoptimierung, also letztlich als Fortsetzung der Kolonialisierung mit anderen Mitteln, nämlich denen der Musik (siehe dazu den Beitrag von P.N. Wilson in dieser Nummer, S. 4ff.). Klaus Huber – dafür steht sein ganzes Leben und Schaffen ein – ist vor solch üblem Tun gefeit, wenn er in seinem neuen Werk «Die Erde bewegt sich

auf den Hörnern eines Ochsens» sich arabischem Denken und arabischer Kunstmusik öffnet. Ihm geht es um einen echten, differenzierten und rücksichtsvollen Dialog zwischen gleichberechtigten Musikkulturen und um eine Begegnung in gegenseitiger Achtung: «Seine Absicht war, in Erinnerung an verschüttete historische Gemeinsamkeiten von europäischer und arabischer Musiktradition Berührungsfelder zwischen beiden Kulturen zu schaffen: eine (Wieder-)Begegnung, die (...) weitab von jedem Folklorismus – im Innern des musikalischen Materials und im Bewusstsein der aktuellen Auseinandersetzung zwischen Islam und Europa – zustandekommen soll. (...) Von der Gattung her ist es ein Entwurf für eine neue Art von politischer Musik, deren humanes Engagement nicht an den Grenzen des eigenen Kulturkreises haltmacht.» (Max Nyffeler)

Das Werk, das seine Uraufführung an den diesjährigen «Wittener Tagen für Kammermusik» erfuhr, ohne sich allerdings in den Bahnen traditioneller Kammermusik zu bewegen, ist konzipiert als eine Assemblage für ein vierköpfiges arabisches Musikensemble einerseits und für zwei europäisch orientierte Instrumentalisten andererseits, die sich beide zudem in einer dritten Dimension, im Klangraum eines sechsspürigen Tonbandes, zu entfalten versuchen, auf dem elektronisch verarbeitete Geräuschmaterialien und Aufnahmen des improvisierenden arabischen Ensembles, ein Koranvers sowie von den Sprechenden selbst ausgewählte Passagen aus einer Rede (1992) des iranischen Dichters Mahmud Dulatabandi im originalen Persisch und in arabischer, französischer und deutscher Übersetzung montiert sind. Dulatabandi reflektiert darin über die ausweglose Lage seines Landes und dessen Künstler, die immer mehr zum Verstummen gezwungen werden: «Der Schriftsteller des Südens ist nicht nur ein Sammler und undeutlicher Redner, sondern er ist oft stumm und verbirgt sich hinter seinem Schweigen. Also verkündet er mit tausend Stimmen des Schweigens: ich bin stumm.» Dulatabandis Text entnahm Huber auch den Titel seines Werkes: «Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermahlen eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach.» Diese Ambivalenz: die Gefährdung der Balance und den drohenden Absturz der Erde wie den Wunsch nach ihrem Gleichgewicht, versucht Huber in seiner komplexen Verflechtung von Musik und Text, von Instrumenten, Gesang und Rezitation, von Live- und gespeicherten Klängen, von arabischem und europäischem Musikdenken nun eben zum Vorschein, zum angesprochenen Hören zu bringen.

Mit dem intensiven Studium von arabischen Musiktheorien, -praktiken, Tonssystemen und Metren setzt Huber seine Beschäftigung mit Mikrintervallik in den letzten Jahren und seine Loslösung

vom europäischen diatonisch-chromatisch-enharmonischen temperierten System konsequent fort. Die Musiker des faszinierenden arabischen Ensembles «Al Kindi» – benannt nach dem arabischen Musiktheoretiker und -philosophen (801–873) – belässt er deshalb im arabischen Idiom: arabischen Modi, Metren und Rhythmen, und in arabischer Musizierpraxis: improvisatorischen Freiräumen – nämlich Sheik Hamza Chakour im Sufi-Gesang, Julien Jalal Weiss auf dem Qanun (arabische Zither), Ziad Kadi Amin auf der Nay (arabische Längsflöte) und Abdel Shams Eddin auf der Riqq/Mazhar (Schellentamburin/Rahmentrommel). Europäisch indes sind die bewusste sowie in Schrift und Tonband fixierte Konstruktion des Ganzen, die genaue Planung vor allem der Zeitabläufe, die Herstellung der elektronischen Schicht (die ihrerseits im Kleinen bereits ein Amalgam von arabischer Musik und persischem Text einerseits und europäischer Verarbeitung andererseits darstellt) und der auskomponierte Einsatz der beiden europäisch Musizierenden, Marie-Thérèse Girardi und Jean Sulem, deren Instrumente, Gitarre und Viola, scheinbar europäisch sind, ihren Ursprung aber wie vieles andere unserer Zivilisation im arabischen Raum haben. Huber ermöglicht also in bewundernswerter Vielschichtigkeit, in grossen und kleinen Zusammenhängen die Begegnung der beiden Kulturen; sein Werk wird zu einem Fanal der Besinnung auf die immensen Anregungen und Beeinflussungen der Araber, die uns ihre Eigenleistungen ebenso vermittelten wie das Erbe der Antike und das Wissen asiatischer Hochkulturen. (Was arabische Kultur, Technologie und Toleranz – sic! – 700 Jahre ermöglichten und dann europäische Ignoranz, Arroganz und Barbarei mit verheerenden Folgen bis in die Gegenwart zerstörten, ist z.B. in Andalusien zu studieren!)

Einleuchtend, dass dieses Werk im Rahmen des Festivals 94 «Zwischen Afrika und Asien» am 12. Juni in Basel seine schweizerische Erstaufführung erfuhr; gut, dass der veranstaltende Verein sich nicht nivellierend «Weltmusik in Basel», sondern «Musik der Welt in Basel» nennt (noch besser wäre «Musiken» oder «Musikkulturen der Welt»). Die tatsächliche Wirkung der bislang konzeptionell beschriebenen und von da her bestechenden Huberschen Akkulturation war für mich anregend und zwiespältig zugleich. Einerseits fördert sie die Entdeckung ernst genommener authentischer arabischer Kunstmusik mit ihrer Klangrede, Poesie, Ruhe und Sinnlichkeit; andererseits hindert deren Einbettung in eine starre, zunehmend vorhersehbare Gliederung (elf Sequenzen à 3'20") und in die etwas vernebelnde, mystifizierende Tonbandschicht, die insgesamt zu Hintergrundmusik tendiert, letztlich eine volle Entfaltung. Bei allen feinen Interaktionen zwischen den drei Schichten rieb sich die arabische improvisatorische Intuition an der europäischen fixierten und einengenden

Ästhetisierung. (Eine vielsagende, wenn auch unprofessionelle Beobachtung: Im Publikum sassen etwa acht Araber beieinander. Während sie später allesamt dem rein arabischen Teil des Konzertes gebannt zuhörten, reagierten sie mit Unverständnis auf Hubers Komposition, die doch der gleichen arabischen Kunstmusik viel Raum gewährt, und verliessen bald bis auf zwei den Konzertsaal.) Viola und Gitarre selbst als europäisch festgelegte Stimmen traten hier weniger dazwischen, haben sie kompositorisch doch wenig Kontur und Eigengewicht. Was so paradox erscheint, mag Absicht des Autors als Zurechtrücken der historischen Wahrheit, als punktuell ausgleichende Gerechtigkeit sein; Dialog und Austausch zwischen den beiden Kulturen kommen aber damit nicht gütig zum Tragen, können es in der Materialsphäre vielleicht trotz aller Kompositionskunst auch überhaupt nicht. Ein Rezensent schrieb, dass Hubers Versuch eines Brückenschlags alsbald Resultate zeitigte: «Als 'Al Kindi' sich im zweiten Programm der Matinee ausschliesslich arabischer Kunstmusik widmete, traf deren Botschaft gewiss auf sensiblere, tolerantere Ohren.» Das mag ideell stimmen, und dafür gebührt dem unermüdlichen und tief empfundenen humanen Engagement Hubers Dank; musikalisch gesehen könnte man etwas böswillig aber auch behaupten, dass im zweiten Teil die sensiblen Ohren sich voll und ganz auf die ungestört und pur vorgetragene arabische Musik konzentrieren konnten!

Toni Haefeli

## **A**nstelle einer Konzertkritik

Basel: Neue Werke von Bettina Skrzypczak und Gérard Zinsstag

*Zum ersten: eine Veranstalterschelte*

Es gibt gewisse minimale Rahmenbedingungen, die ein Konzertveranstalter beachten muss und die eigentlich bei einer so renommierten Organisation wie der IGNM-Sektion Basel eine Selbstverständlichkeit sein sollten. Das beginnt mit der Wahl des Konzertortes. Schon der erste Blick in die Partitur von Zinsstags *Diffractions* (ich nehme mal an, dass bei einem Auftragswerk der *Musikkreditkommission Basel-Stadt* die Beschaffung dieser Partitur kein unüberwindliches Hindernis darstellte!) zeigt, dass es sich bei diesem Werk nicht um ein traditionelles Paukengedrohne aus dem Bauch handelt, sondern um ein rein kammermusikalisches, auf äusserst klare Zeichnung hin konzipiertes Werk. Ein zweiter Blick in die Besetzung dieses Schlagzeugstückes hätte die Veranstalter darüber aufgeklärt, dass sich Zinsstag auf Instrumente beschränkte, die fast keine Resonanz aufweisen. Als müsste man diese defektoöse Besetzung mit dem Veranstaltungsort wettmachen, plazierte die IGNM dieses Konzert in



die Peterskirche Basel, deren Resonanz erstens extrem unausgeglichen und zweitens so hoch ist, dass Daniel Weissbergs kräftig und klar artikulierte Ergänzung des auf dem Programmzettel vergessenen dritten Mitgliebes des Basler Schlagzeugtrios ab der achten Reihe von Bank zu Bank weitergeflüstert werden musste. Jedenfalls dröhnten Zinsstags *Diffractions* in einem dermassen satten Unisono durch die geweihten Hallen, dass mir der Titel der Komposition (Spaltungen, Brechungen) schleierhaft blieb. Vielleicht hätten sich die *Diffractions* vermittelt, wenn die drei Schlagzeuger getrennt plazierte gewesen wären und sich nicht in engem Kreis hinter einer Säule versteckt hätten; mindestens wären dann die resonanzlosen Instrumente wenigstens visuell wahrnehmbar gewesen. Die Mitte aber war den Instrumenten zu Jean-Pierre Drouets robust gehämmerter Komposition *Combien de cercles superposés* (so die zweimalige Schreibung des Werktitels auf dem Programmzettel) vorbehalten, deren einfaches Strickmuster sich auch von einem Seitenschiff aus erschöpfend mitgeteilt hätte. Der Grund, weshalb die Veranstalter die Kirche als Veranstaltungsort wählten, waren wohl die Basler Madrigalisten, welche das Werk *Acaso* von Bettina Skrzypczak uraufführten. Auch hier allerdings hätten die Veranstalter, wenn sie beim Durchblättern in der Partitur etwas über die ersten Seiten hinausge-  
 langt wären, feststellen müssen, dass diese Komposition auf keine grossen Choeffekte aus ist und idealerweise einen echoarmen Raum benötigt hätte. Vor allem aber hätte eine oberflächliche Lektüre der Partitur ergeben, dass die Komponistin hier eine sehr komplexe Textcollage von Mallarmé, Borges, Rilke, Copernicus und einem Maori-Text als Basis der Komposition wählte. Speziell der Ausschnitt aus Mallarmés «Ein Würfelwurf», wo keine übergreifende Syntax oder inhaltliche Kohärenz den Text koordiniert, bildet gleichsam das formale Programm der Komposition. Davon allerdings konnte während des Konzertes niemand etwas ahnen, weil die Veranstalter sich nicht die Mühe machten, die Texte abzudrucken oder auch nur deren Herkunft auf dem Programmzettel anzudeuten. (Dieser Zettel schien ohnehin in erster Linie die Funktion zu haben, den Namen des Sponsors *Ciba* möglichst gut und im Firmendesign zu präsentieren.) Das einzige Wort, das ich bei der verhallten Uraufführung von *Acaso* mit Sicherheit verstanden zu haben glaubte, nämlich *ich*, stellte sich beim Partiturstudium als *Licht* heraus. Irgendeinen schriftlichen Kommentar zu einem der Stücke, zu den Komponisten oder zum Konzertprogramm mit der auffälligen Kombination von Schlagzeug- und Chorwerken wagte man bei solchen Verhältnissen erst gar nicht mehr zu wünschen.

Das einzige Werk, das wirklich an diesen Ort passte, war die Komposition *Idmen A* von Iannis Xenakis (auch bei

Fragen zu diesem Werktitel wurde man selbstredend auf die eigene Unbildung zurückverwiesen), die von den Basler Madrigalisten exorbitant mitreissend gestaltet wurde. Gerade bei der Interpretation dieses Werkes demonstrierte das Ensemble unter der Leitung von Fritz Näf nachdrücklich seine gestalterische Bandbreite.

Da ich bei solchen Aufführungskonditionen ausserstande war, über die beiden Uraufführungen mehr zu schreiben als ihre Titel schon sagen, liess ich mir nach dem Konzert die Partituren von Bettina Skrzypczak und Gérard Zinsstag zuschicken.

#### *Zum zweiten: Eindrücke nach dem Partiturstudium*

Der Titel des Stückes von Bettina Skrzypczak lautet *Acaso* (Vielleicht) und bezieht sich einerseits auf das Gedicht «Descartes» von Borges («Vielleicht träume ich, geträumt zu haben») und andererseits auf den Text von Mallarmé: «AUSSER // am himmel // VIELLEICHT // so fern wie irdisches und // jenseits sich berühren // fern der berechnung // aus ihm abgeleitet // verallgemeinernd». Die Wörter und Wortgruppen sind bei Mallarmé lose auf das weisse Papier geworfen und weder einer Satz- noch einer Versord-

nung unterworfen. Die letzte Wortgruppe ist die einzige, die einen im grammatikalischen Sinne richtigen Satz darstellt: «Jeder Gedanke ist ein Würfelwurf». Im ganzen Text gibt es kein Ich und kein Du; es dominiert formal und inhaltlich die Verlorenheit in der Unermesslichkeit des Weltalls, die jedes Tun zum zufälligen Spiel «auf leerer erhabener würfelfläche» macht. Bettina Skrzypczak vertonte im ersten Teil ihrer Komposition vor allem Fragmente aus diesem Mallarmé-Text, wobei sie bei ihrer Auswahl all jene Momente wogstrich, die zu klar darauf hinweisen, dass auch hier – wie häufig bei Mallarmé – letztlich die Frage nach Gott «am höchsten heiligen punkt» gestellt wird. Die Chorpattie ist auf grosse Diskontinuität hin angelegt: Bei jedem neuen Fragment wechselt Stil und Faktur. Der Chor wird damit innerhalb dieser Komposition zu jenem Klangkörper, der ständig «uminterpretieren» muss. Als Verbindungsglieder zwischen diesen Einzelmomenten dienen die drei Instrumente Violoncello, Bassklarinette und Schlagzeug; sie vermitteln meist unpräzise und weitgehend im Hintergrund zwischen den verschiedenen Abschnitten. Diese Disposition erlaubt es der Komponistin, jedes Wort in geradezu madrigalistischer Weise auszudeuten:

The image shows a page from a musical score for Bettina Skrzypczak's 'Acaso'. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instruments (Bass Clarinet, Violoncello, and Schlagzeug). The lyrics are in German, derived from Mallarmé and Borges. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions like 'rubato' and 'Langsamer dolce cantabile'. The lyrics include: 'Viel - leicht', 'träu - me ich ge - träumt zu ha - ben', 'die Bäu - me #ma - chen', 'ge - träumt zu ha - beu', 'mir ein we - nig Angst sie sind so schön', and 'al niente'.

Am Himmel steigt herunter, verallgemeinernd ist in sturer Homophonie gesetzt, *ich träume* mit einer vibrierenden Verschiebung der Stimmen. Bei den zahlreichen *ich träume*-Stellen erweist sich am deutlichsten auch der harmonische Reichtum der Komposition, etwa dann, wenn innerhalb komplexer Akkorde ein Intervall mit hohem Sonanzgrad wie z.B. die Quinte zwischen den Stimmen verschoben wird. Verbunden mit dem Mittel einer bloss approximativen rhythmischen Notation ergeben sich dadurch Klänge, bei denen sich Streben, innere Bewegtheit und Statik in eindrücklicher Weise die Waage halten.

Übrigens: die durch das Gedicht von Mallarmé beeinflusste Form wechselnder kleiner Abschnitte scheint momentan im Komponieren von Bettina Skrzypczak über *Acaso* hinaus von grosser Bedeutung zu sein. Ihr am 26. April 1994 vom Amati-Quartett uraufgeführtes *III. Streichquartett* zeigt nämlich einen vergleichbaren, assoziativen und wellenförmigen Formaufbau, wo im Vertrauen auf die dynamische Prägnanz des Augenblicks bewusst auf die herkömmliche «grosse» Form verzichtet wird. Im Verlauf von *Acaso* erfährt dieses Prinzip allerdings eine unerwartete Akzentuierung, weil sich der meist dichte Chorsatz auf Einzelstimmen reduziert. Die vermittelnden Instrumente treten deutlich zurück, und die Sprüche von Borges werden in gegensätzlichen musikalischen Faktoren direkt miteinander verknüpft; vgl. das Musikbeispiel, wo das Fragment («Vielleicht träume ich, geträumt zu haben») mit einem archaischen Quintenorganum, der direkt anschliessende Aphorismus («die Bäume machen mir ein wenig Angst, sie sind so schön») aber als expressives Solo mit herausstechendem Tritonus und grosser Septime vertont wird. Erst mit dem Maori-Text «das Ringen nach dem Licht» wird dieses Auseinandertreiben des Kompositionsprozesses gestoppt und in ein klares Miteinander getrieben. Im Gegensatz zum *III. Streichquartett*, wo einem die wilde, quasi chaotische Grossform irritieren mochte, gelingt Bettina Skrzypczak bei *Acaso* mit Hilfe der Texte gleichsam die programmatische Formulierung ihrer momentanen kompositorischen Problemstellungen: nämlich auf den raschen Wechsel der Lebenszustände und auf den Zerfall grosser philosophischer und politischer Entwürfe nicht mit eingekapselten Werken zu reagieren, sondern eine Musik zu schreiben, die solchen Wechseln gegenüber porös bleibt und sie zugleich empfindlich und empfindsam aufgreift.

Im Vergleich zu *Acaso* sind die *Diffractions* von Gérard Zinsstag ein bescheideneres, «handwerklicher» ausgerichtetes Werk. Zwar könnte der Titel eine ähnliche kompositorische Idee wie jene von Bettina Skrzypczak vermuten lassen, aber Zinsstags *Diffractions* beziehen sich nicht auf die Grossform, sondern auf das Detail der Komposi-

tion: Hier wird nämlich ständig im Grenzbereich des Unisonos komponiert. Die drei Schlagzeuger spielen eigentlich während der ganzen Komposition das gleiche, aber meist in minimaler Verschiebung oder Variation. Auf diese Weise entstehen «Rückkoppelungseffekte», wie sie von der Mehrfachkopiermaschine der Chaostheorie her bekannt sind. Zinsstag überträgt dieses Denken minimalster Spaltungen auf sämtliche Parameter der Komposition. So sind die drei Schlagzeuger auch durch die Klangfarbe keineswegs getrennt; vielmehr spielen alle die gleichen Instrumente; diese unterscheiden sich voneinander nur durch die Höhe, was aber bei nicht oder nur schwach resonierenden Instrumenten nur wenig Differenz schafft. Es werden auch immer die gleichen Schlegel benützt, wobei mir die Schlegelwechsel – obwohl sie als grossformale Gliederung dienen – in dieser minimal sich verändernden Musik fast etwas grobschlächtig erschienen sind. Die *Diffractions* sind bei Zinsstag aber nicht nur aufgesetzte Instrumentationseffekte; auch das rhythmisch-motivische Material wird dieser Spaltung unterzogen. Ausgangspunkt ist ein klar erkennbares, meist in Achteln rollendes Motiv, das in der Folge langsam verändert und abgewandelt wird, wobei die Abwandlungen

wegen der klar definierten und natürlich auch wegen des klar zeichnenden Ausgangsmaterials nachvollziehbar bleiben. Das verhilft dieser Musik letztlich auch zu jenem Zug und jener inneren Energie, die für alle jüngeren Stücke von Zinsstag so typisch sind. Allerdings: auch der etwas spielerisch-ornamentale Aspekt dieser jüngeren Kompositionen kommt bei *Diffractions* ein weiteres Mal klar zum Vorschein. Die grossen Widersprüche der Frühwerke haben sich minimalisiert und sind zur ästhetischen Zierde, zur gut bekömmlichen Komplexität geworden, die vor lauter Differenz die Differenz gar nicht mehr richtig greifen kann. Im Moment allerdings, wo ich dies schreibe, hat Zinsstag aus solcher Gefahr des Ästhetizismus bereits die Konsequenzen gezogen: Sein nächstes Stück für Schlagzeug *u vremenu rata* (In Kriegzeiten) ist eine bedrückende Abrechnung mit dem Bosnienkrieg. Das brillante und durchaus schöne Pulsieren und Klopfen hat hier einem beängstigenden Schlagen Platz gemacht: Die resonanzlosen Instrumente, bei *Diffractions* neuartiger Klangreiz, sind in *u vremenu rata* zum beengenden klang- und echolosen Raum geworden. Dieses Werk wurde aber bisher noch nicht aufgeführt.

Roman Brotbeck

## Livres Bücher

### Eine erste Zwischenbilanz

Walter Fähndrich (Hrsg.): *Improvisation. 10 Beiträge.*  
Amadeus-Verlag, Winterthur 1992, 164 S.

Die «1. Internationale Tagung für Improvisation» in Luzern unternahm im Oktober 1990 den mutigen Versuch, erstmals in grösserem Rahmen das Phänomen Improvisation in all seinen Facetten zu beleuchten: praktisch wie theoretisch, aktuell wie historisch, musikalisch wie auf andere Künste bezogen. Nun liegt der theoretische Ertrag des Symposiums gedruckt vor: je fünf Vortrags- und Seminartexte, und, als Anhang, eine nützliche Bibliographie zum Thema.

Betont offen und perspektivenreich war man in Luzern das Thema angegangen – zum einen, um Improvisation aus der unvermeidlichen assoziativen Klammer «Jazz» zu lösen, zum anderen, um ihre intermediären Ausstrahlungen aufzuzeigen. So sind dann auch nur drei der vorliegenden Texte dem Themenkomplex «musikalische Improvisation» gewidmet – was kein Nachteil sein müsste, wären die anderen Beiträge substantiell und die Querverweise zum Musikalischen offenkundig. Doch ist das leider die Ausnahme. So lesen wir

beispielsweise ein klug formuliertes, doch in diesem Zusammenhang eher peripheres kunstphilosophisches Plädoyer für das dionysische Prinzip (Beat Wyss) oder eine instruktive Einführung in die «poésie sonore» (Vincent Barras), in der der Aspekt des Improvisatorischen nur gestreift wird. Aber auch da, wo man sich demonstrativ um Bezüge zum Rahmenthema bemüht, ist der Ertrag bescheiden. Edward Halls kulturanthropologische Ausführungen über «high context»- und «low context»-Kulturen sind an sich hochinteressant, doch scheitert ihre (fraglos mögliche) Nutzbarmachung fürs Thema Improvisation an Halls mangelndem musikalischen Sachverstand (den er selbst unumwunden eingesteht). Eher angestrengt als einleuchtend mutet Helmut Winters Versuch an, die Dimension des Improvisatorischen für die Architektur zu reklamieren. Und als recht vordergründig erweist sich Werner Klüppelholz' Ansinnen, einen ebenso scharfzüngigen wie inhaltlich abseitigen Text (eine Philippika über die kommerzielle Verflachung des Musiklebens) mittels einer angeklebten liebedienerischen Coda zum Beitrag zum Thema «Improvisation heute» umzuwidmen: offensichtlich ein Akt des Text-Recyclings seitens des Referenten, dem zum Sich-Einlassen auf die Sache die Musse (oder die Lust) fehlte.

So wenig ergiebig mithin die interdisziplinär angelegten Texte ausfallen, so gehaltvoll sind immerhin die drei Beiträge zur Sache. Der Zürcher Musikwissenschaftler Ernst Lichtenhahn