

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1995)
Heft:	46
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>

Kreisleriana-Arbeit schreibt. «Wie ich fast Alles canonisch erfinde und wie ich nachsingende Stimmen erst hinterdrein entdecke, oft auch in sonderbaren Umkehrungen, verkehrten Rhythmen (und so weiter).»²⁹

Das Doppelgängerwams, das, zugeknöpft, zwei Seelen wärmt, ist bekanntlich das meist ausgeliehene Requisit im Kostümfundus der Romantik. Bereits zu Beginn unserer Recherche, bei jener Kreislerischen Fortspinnung der Bachschen Goldbergvariationen, sahen wir aus jenem ominösen Verkleidungsstück zwei Hände ragen, die sich wie zwei verschiedene Menschen verhielten: die linke spielte Bach, die rechte war ganz Kreisler. Doch vielleicht erinnern Sie sich ebenfalls daran, wie wir beim Feststellen der Personalien in schweren Schlamassel gerieten, als wir die Schumannsche Umsetzung dieser Szene dingfest zu machen versuchten. Dort, wo linke Hand und rechte Hand sich im Arbeitsprozess voneinander verabschiedeten, im achten Stück, war kein Bach mehr da, und dort, im siebten, wo eine passende Generalbassbezeichnung auftauchte, fehlte auf einmal der Kreisler. Jetzt aber, nach unseren Erfahrungen mit den erkennungsdienstlichen Phantombildern des vierten Stücks, sind wir in der glücklichen Lage, auch hier, in dieser Goldberggrube, die Werkätigkeiten untertags zu identifizieren. Es sind eben auch hier mehr als zwei. Die Romantiker wurden von ihrer Doppelgängermanie derart in Atem gehalten, dass sie es unterliessen, die Mitarbeiter im Kopf jedesmal genau zu zählen. Sobald es mal wieder in der Dachkammer rumpelte, meinten die gespaltenen Seelen, es sei bloss der Untermieter, das gute alte zweite Ich. Mitnichten, Herr Hoffmann, weit gefehlt, Herr Schumann! Gestatten Sie, dass ich Sie in Form einer Reprise mit einem weiteren Teil der inneren Verwandschaft bekannt mache. Da stehen die ersten Kandidaten schon in der Maske: Schumann spielt im siebten Stück Kreisler, der Bach spielt. Und die nächste Larvenlieferung folgt sogleich: Am Schluss des gleichen Stücks parodiert Schumann Kreisler, aber merkwürdigerweise so, wie es Hoffmann liebte, den Spiesser Murr zu parodieren. Im zweiten Stück lässt Schumann Kreisler für sich arbeiten, aber die Mechanik des Klangporträts verrät die Mittäterschaft von Meister Abraham. Und im achten läuft die linke Hand der rechten aus dem Lot, als sei sie drauf und dran sich selbstständig zu machen, und beschwört dabei Clara quintenselig. So schlüpft jeder in die Haut des anderen, und am Ende wills keiner gewesen sein. Heraus kommt logischerweise die schlichte Nicht-Identität. Ich weiss, Robert hat's nicht gern, wenn man seinen Schöpfungen derart unverfroren ins Familienalbum guckt, ihm war ein bisschen Mystifikation allemal lieber. Hat er doch mit Unschuldsmiene verlauten lassen, die kompletten *Kreisleriana* seien in nur vier Tagen geschrieben worden. Man bedenke: Allein schon das Brief-

konvolut, das er Clara schickte, um ihr (unter anderem) die Fertigstellung des Werkes mitzuteilen, brauchte dreiundzwanzig Tage mehr zur Vollendung! Und die Spielanweisung, das Werk auswendig aufzuführen, verrätselt es nochmals. Aber damit stösst die Schumannsche Nebelmaschine vielleicht nur ihre kräftigste, alles und jeden verhüllende Wolke aus. Denn wenn unsere Tour durch die Dunstkreise der *Kreisleriana* etwas klargestellt hat, dann dies: Wir spielen zwar «keine Romane mehr», aber das Mehrpersonenstück, genannt «Das Mysterium der Einbildungskraft», das, wenn's beliebt, alle Tage!

Fred van der Kooij

17 Eva Weissweiler (Hg.), *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel*, Kritische Gesamtausgabe, Basel 1984, S. 138

18 Entscheidende Hinweise für die Spuren-suche nach dem «abwesenden» Clara-

Wieck-Motiv verdanke ich Christoph Keller.

19 Robert Haven Schauffler, *Florestan: The Life and Work of Robert Schumann*, New York 1963, S. 297–300

20 E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr* nebst fragmentarische Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern, Zweiter Abschnitt, Goldmann, München o.J. (ca. 1970), S. 130

21 ebenda, S. 139f.

22 ebenda, S. 137

23 Weissweiler, a.a.O., S. 42

24 ebenda, S. 124

25 ebenda, S. 138

26 ebenda, S. 93

27 ebenda, S. 146

28 Lebensansichten, a.a.O., S. 136

29 Weissweiler, a.a.O., S. 127

Die Publikation der Notenbeispiele aus der Erstausgabe der *Kreisleriana* erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Brahms-Instituts Lübeck

Comptes rendus Berichte

Begrenzte Grenzgänger

Chur, Basel, Zürich, Bern, St. Gallen:
Kammerorchester mit Freejazzensemble
und Ländlerkapelle

«Musik im Grenzbereich» heisst das Motto einer Migros-Konzerttournee, die Ende September und Anfang Oktober in verschiedenen Schweizer Städten zu hören war: Die Idee des Abends ist es, traditionelle Formationen miteinander so musizieren zu lassen, dass jede in ihrem stilistischen Rahmen bleibt; hier das Bündner Kammerorchester unter Jan C. Schulz, ein Freejazzensemble und eine Ländlerkapelle unter der Leitung von Domenic Janett und Fortunat Fröhlich, von denen auch die Kompositionen stammen.

Die Thematik ist nicht ganz aufrichtig: Um ein Sprengen von Grenzen, wie die pathetischen Programmtexte nahelegen, handelt es sich durchaus nicht, eher ums Gegenteil: Es ist die Bestätigung und Festigung bestehender Grenzen, die hier zelebriert wird: Klar umrissene Musikstile sind schön an ihrem Platz, das ist das Geheimnis des Erfolgs, wie der zahlreiche Applaus beim ausverkauften Zürcher Konzert beweist. Statt vom Publikum die Öffnung gegenüber Ungewohntem zu verlangen (wie es in Vergangenheit sicher oft im Übermass ge-schehen ist), wird es hier vor allem in seinen Vorurteilen bestätigt. Dass Free-jazz mit ziemlich viel Lärm verbunden ist, Ländlermusik im wesentlichen auf zwei Tanzrhythmen aufbaut etc., das weiss man ja auch ohne Spezialkennt-nisse, und nach dem Konzert weiss man,

dass man's eh schon immer gewusst hat. Das beruhigende Gefühl, das sich dabei einstellt, wird noch durch die im Pro-gramm suggerierte Überzeugung gestei-gert, den eigenen Horizont – unerwartet mühelos – erweitert zu haben.

Den Auftakt bildete ein Concertino für Streichorchester und «Fränzlimusig», eine Engadiner Ländlerkapelle des Klarinettisten Janett. Das Streichorchester ist noch am geschicktesten koloristisch eingesetzt, liefert sonst aber, jeweils nach einer Anzahl von traditionellen Ländlertakten, eher müde Zwischen-spiele und einige aufgesetzt wirkende freitonale «Brüche». In den besten Momenten erinnert das Stück an die Theatermusik in den Altwiener Volks-stücken. Wenn Ländlermusik ohne kunstvoll-künstliche Archaik daherkommt, kann sie nicht verbergen, dass dieses Genre schon im 19. Jahrhundert komplett von der Wiener Tanz- und Salonmusik aufgesogen worden ist, also dokumentiert, wie die Landbevölkerung immer schon dem grossstädtischen Kleinbürgertum nacheiferte, ohne sich dabei im geringsten um Bewahrung des Eigenen oder gar um nationale Unter-schiede zu kümmern. So ist das heute noch mit der Mode und der Popmusik, und das gehört zum wenigen wirklich Internationalen in der Gesellschaft der Neuzeit. Warum nicht diese Tradition bewusst weiterführen? Dass Janett den Purismus vermeidet, ist an sich ganz richtig, und wo er als Solist in einem gewöhnlichen Walzer brilliert, ist seine Musik am redlichsten, am ehesten eins mit sich selber – wo sie «interessant» klingen will, ist sie dagegen eher bemü-hend. Warum macht er nicht von An-fang an ein «richtiges» Stück, so kon-ventionell das immer sein mag? Das Handwerk der Unterhaltungsmusik, wie es bis in die 50er Jahre noch eine Viel-zahl von Arrangeuren beherrschte, müs-sen sich die E-Musiker heute wieder erkämpfen.

In der Mitte war eine von Janett und Fröhlich gemeinsam ersonnene «Konzep-

tion für Ländlerkapelle und Freejazz-ensemble» zu hören. Da stellt sich mir vor dem inneren Auge eine Szene aus einem grotesken Hollywoodfilm ein, in dem sich Sissi in Tarzan verliebt, morbider Glanz der Donaumonarchie, überlagert von Urwaldgetrommel und Elefantentrompeten. In dem Moment, wo den Instrumentalisten Freiraum zur Improvisation gegeben ist, zeigt sich das interessante Phänomen, daß jeder Musiker glaubt, den Anforderungen seiner Rolle genügen zu müssen, seinem stilistischen Image zu entsprechen. Das ist ein sozialer Mechanismus, der sofort zu spielen beginnt: Die Musiker artikulieren sich nicht als Individualitäten, sondern als Volksmusiker oder Freejazzer, auch wenn sie sich sonst in allen möglichen Stilen bewegen. Es ist, wie wenn sich Herr X und Frau Y nicht als Privatpersonen äußern, sondern gleichsam mit einem Schild um den Hals als «Betroffene» hingestellt sind, als Interessenvertreter von Gewerbekreisen, Lebenspartner von Eskimos oder Angehörige von Suchtkranken. So wird der «Coming-out»-Effekt genutzt (um nicht zu sagen missbraucht), mit dem sich Minderheiten in Anbetracht gemeinsamer Ziele Gehör verschaffen und einen Platz in der medialen Gesellschaft erkämpfen, Schwule, Ausländer, und was der exotischen Sub- und Objekte mehr sind. Wenn hinten aus der Freejazzecke ein Kreischlaut ertönt, dann ist der Musiknormalverbraucher nicht beleidigt, weil er weiß, es ist Freejazz von Freejazzern, die ja nicht anders können oder wollen – und es ist bald vorbei, weil gleich darauf die Fränzlimusiker drankommen; so wie man Flegelhaftigkeit besser erträgt, wenn man weiß, es ist nur der verwöhnte kleine Neffe, der halt herumlämmelt, aber die Eltern sind liebenswert.

Auf etwas höherem kompositorischem Niveau als der Anfang, doch in ähnlichen Grenzen gefangen, ist Fröhlich ausgedehntes Saxophonkonzert *A Letter to Art Pepper*, das den Abend beschließt. Es beginnt mit beachtlichem Drive, so dass man zuerst denkt, jetzt kommt wirklich was Gutes. Werner Lüdi als «Freejazzsaxophon» mit gepflegt ordinärem Ton spielt präsent und souverän. Aber bald zerbröckelt die Komposition und verliert sich im Episodischen, als würde da ein Skizzentbuch von vorn bis hinten durchgespielt. Man fragt sich in diesem ständigen Wechselbad, ob die traditionelle Dreisätzigkeit noch einen Sinn hat, wenn die Sätze nicht im Kontrast zueinander charakterisiert sind. Brüderliches Liebäugeln mit der guten alten Avantgarde mischt sich mit Anklängen an amerikanische Musik der Leonard-Bernstein-Generation wie das Geräusch- und das Musikband beim Film. Vom Rhythmischem her gibt es mehrere reizvolle Stellen, und die sentimentalen Ausbrüche haben einen gewissen Schmelz; während manchen orchestralen Spielereien gerät der Solist zwischendurch fast in Vergessenheit. Auf weite Strecken ent-

steht der Eindruck von funktionaler Musik, denn man kann mit der Hörfahrung des durchschnittlichen Fernsehzuschauers fast alles zu Aussermusikalischem assoziieren; die langgezogene Melodie zu Beginn des dritten Satzes klingt für mich etwa nach «modernem Beziehungs drama in historischer Kulisse», Genre Melodram, Sendezeit spätabends.

In solchen Konzertereignissen kündigt sich vielleicht eine Epochewende an: Wenn lange Zeit postmodernes Chaos beklagt wurde, so hat das sich mehr und mehr ins Gegenteil verkehrt: Wo die Vielfalt zu viel wird, erklärt und verklärt man sie ganz einfach zu einer höheren Ordnung, wie in der barocken Weltenharmonie. Grenzen sind eben gottgegeben und haben deshalb einen Sinn. Das Multikulturelle und Polystilistische, als anregend bunter Farbmix verstanden, soll sich dann wieder ganz selbstverständlich den eigenen althergebrachten Wertmaßstäben unterordnen. Unweigerlich hat das zur Folge, dass jeder gefälligst seine Rolle zu spielen hat, mindestens so lange der Blick der Öffentlichkeit auf sie oder ihn fällt, sonst stellt sich der gewünschte Effekt nicht ein; Schuster bleib bei deinem Leisten, Freejazzer bei deinem Freejazz, sonst kann man dich nicht mehr einordnen – oder zieh dir ein anderes Jäckchen an und sei dann ganz Volksmusiker. Eine Art neues Biedermeier scheint damit anzubrechen. Aber während das einstige Biedermeier auf eine Zeit grosser Leiden und Entbehrungen folgte und aus Sehnsucht nach Ruhe entstand, ist das postmoderne Biedermeier Ausdruck einer Sucht nach Beschwichtigung. Die biedermeierliche gute Stube ist Abbild der Welt, wie man sie gerne hätte, und Avantgarde, Freejazz, Volksmusik, Filmmusik haben alle dekorativ darin Platz gefunden, wie Nippes im Glasschrank.

Mathias Spohr

Tous aux abris !

Paris : « I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky » de John Adams

Après sa version inter-ethnique du *Marchand de Venise* de Shakespeare, accueilli en '95 à la maison de la Culture de Bobigny, dans le nord-est parisien, Peter Sellars (on ne parle que de lui dans les gazettes) revient avec une comédie musicale (*musical romance*) façon Broadway, composée par John Adams sur un livret de la poétesse afro-américaine June Jordan, *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* (« Je regardais le plafond quand soudain j'ai vu le ciel »). Ce troisième opéra d'Adams, après *Nixon in China* (1985) et *The Death of Klinghoffer* (1990), fut créé au printemps '95 aux Etats-Unis, où il fut reçu avec beaucoup de réserve, parfois avec indignation.

L'histoire ? C'est le premier attrape-nigaud. Un prédisposé social panthéiste, avec la jeunesse de Los Angeles à l'heure de la rage et de l'amour, baignant dans une atmosphère multiraciale, raciste, capitaliste et pauvre, réactionnaire. C'est parfaitement « correct », ça dégouline de bons sentiments à vous faire frémir de dégoût. Jusqu'à la nausée. Pimentez le tout avec les images « érotiques » de la poésie, à faire dresser les cheveux sur la soupe, et vous serez presque comblés. Ajoutez pour cela le « grelot du sens » cher à Lacan (quoi de plus crétinisant pour la pensée ?), et le scénario ne vous donnera même pas des idées pour nuire à sa bêtise, signe de sa radicale vacuité. J'oubliais : le décor. Des tags uniquement. Mais « propres et nets » comme des sous neufs ; autant dire de la porcelaine de Meissen dans les devantures de Watts.

Il y a pire. La musique. « Parvulissime », aurait dit Jean-Jacques. Et c'est le deuxième attrape-nigaud. Pour mémoire : Adams est l'un des représentants des nombreux minimalistes californiens qui, dans l'après-Riley des années 70, devaient trouver une place, se forger une « image de marque » parmi les innombrables groupes de rock et de folk. En bidouillant des bandes et de la musique au kilomètre destinées au spectacle. Ces collages furent considérés comme autant de pas vers le futur, car on les assimilait à de la musique savante. En Europe, on se laisse charmer ; en France, et c'est un malheur, Adams a la chance d'être souvent honni. Ce qui peut être un signe de génie. Ne nous méprisons pas. Le public se laisse bercer par ce retour à la consonance, par une musique résonante, séduisante et... simple. Le maître-mot est lâché ! C'est la caution, l'assurance-longévité ; « La simplicité en art est toujours difficile à défendre », déclare Adams. Ou alors, excusez du peu : « La musique de Mozart, c'est très beau en surface, la peinture florentine aussi : ça n'empêche pas qu'il y ait en elles une grande profondeur spirituelle et émotionnelle ». Ouf ! on respire.

Rien de tel ici ; mais une musique à fonctions purement extérieures. Sept chanteurs (dans une mise en scène indigente), accompagnés par un octuor dans la fosse (les claviers, synthétiseurs, clarinettes, guitare et basse de l'*Avanti ! Ensemble*) débitent une suite de 22 chansons avec intermèdes parlés dans un « embrouillaminimalisme » *high tech*, parfaitement conformiste. Un fourre-tout où l'on trouve gospel, boogie-woogie, jazz moderne (un embryon d'un thème de Monk), les Beatles, Whitney Houston, la pop, le rap, plus quelques broutilles *eiusdem farinae*. Dernier attrape-nigaud, trompe-l'oreille plutôt : « Ma musique a toujours été profondément tonale », affirme Adams. Or, dans la mesure où la musique « tonale » se fonde sur des modalités transposables, donc sur la modulation, la musique d'Adams n'est pas tonale puisqu'elle repose, pour sa plus grande part,

sur des états harmoniques qui se modifient par blocs (selon les techniques minimalistes), sans modulation, par conséquent.

Voilà. On s'est fait dérober 155 minutes de notre vie...

Jean-Noël von der Weid

Frauenmusik aus Italien und der Schweiz

Bern: Festival «Fra nord e sud»

Das Programm dieses viertägigen Festivals (31. August bis 2. September im alten Schlachthaus) vereinigte Werke von italienischen und schweizerischen Komponistinnen, wobei verschiedenste Stilrichtungen berücksichtigt wurden. Das Programm bestand aus zwei Kammermusikabenden, einem Perkussionssoloabend mit *La Messe bleue* (1994) von Marianne Ambrosin, einer Performance und einem zweigeteilten Abend mit Giovanna Marinis *Quartetto vocale* und der Jazzpianistin Irène Schweizer. Die Konzerte wurden bereits im Mai 1995 in Rom ein erstes Mal aufgeführt und konnten nun in Bern – in Zusammenarbeit mit dem Frauenmusik-Forum Schweiz und mit grosszügigen Unterstützungen von verschiedenen Subventionsgebern – wiederholt werden. Initiantin dieses Festivals ist die in Rom lebende Berner Pianistin Esther Flückiger. Ihre Intention war weniger, ein feministisches Festival zu veranstalten, als vielmehr einen gemeinsamen Austausch zu schaffen und die relativ isolationistische italienische Musikszene etwas aufzusprengen. Dabei sollte auch ein Publikum angesprochen werden, das nicht auf «Neue Musik» spezialisiert ist. So rechtfertigt Esther Flückiger beispielsweise die Programmation des auch in einem ganz äusseren Sinne mitreissenden Werkes *Dal profondo* für Baritonsaxophon von Ada Gentile. Für Esther Flückiger steht jedenfalls fest: «Die Nachfrage für solche musikalischen Veranstaltungen ist also vorhanden, und vielleicht werden die ZuhörerInnen von jetzt an auch bei Männermusik nicht mehr beide Augen zudrücken».

In seiner Heterogenität bewies das Festival nachdrücklich die Tatsache, dass Frauen auf allen musikalischen Gebieten den Männern Vergleichbares leisten. So zeigte denn *Fra nord e sud* auch viele Ähnlichkeiten mit andern Festivals zeitgenössischer Musik und erwies sich als eine bunte Anthologie von mal mehr, mal weniger interessanten Werken, ohne dass eine programmatische und musikalische Konzeption, die über diese freundschaftliche Länderbegegnung hinausginge, zu spüren gewesen wäre. Mit gegenwärtigen Männer-Kompositionen vergleichbar ist auch der «Wohkklang» verschiedener Werke, im ersten Instrumentalkonzert zum Beispiel bei *Fantasia* (1991) für Harfe und Flöte von Barbara Rettagliati, deren traditionelle Schreibweise für mich sehr rasch ins Unverbindliche, ja Belanglose um-

schlug und bei mir den Verdacht weckte, dass Konzessionen an ein nicht-spezialisiertes Publikum gemacht wurden. Sehr viel konsequenter in der Beherrschung der musikalischen Mittel und in der formalen Abrundung erwies sich im gleichen Konzert Catarina de Carlos *Kan-ji* für Klavier, das von Esther Flückiger auch mit grosser Überzeugungskraft interpretiert wurde.

Dass Neue Musik auch wirklich mitreissend sein kann, zeigte sich für mich an diesem ersten Abend erst bei Ada Gentiles *Dal profondo* (1992), das ursprünglich für Horn geschrieben und in Zusammenarbeit mit dem Interpreten Massimo Mazzoni für Baritonsaxophon transkribiert worden war: Der virtuose Humor und der Witz, welche dieses Stück charakterisieren, wird durch das Timbre des Saxophons und das vorzügliche Spiel Manzonis zusätzlich betont.

Die aus einem tiefen, gespaltenen Flatterton sich allmählich entwickelnde Melodie beschwört das Bild eines eigenartigen Wesens herauf, das aus der Tiefe emporsteigt, sich in einen Zustand wachsender Erregtheit steigert, in einen wilden Tanz (mit rasenden jazzartigen Läufen) ausbricht, bevor es wieder in sich zurücksinkt, zur Ruhe findet und in seine dunkle Höhle zurückkehrt.

Abgeschlossen wurde dieses Konzert mit jenem Werk, das mich während des ganzen Festivals am meisten berührte: Geneviève Calames *Le chant des sables* (1992) für Harfe, Violoncello und Gong. Die Kombination der Instrumente hat einen besonderen Reiz, weil sie wie auf drei verschiedenen Ebenen erscheinen und dadurch einen ungewöhnlichen Klangraum erzeugen. Den Cellopart wollte die 1993 verstorbene Genfer Komponistin als grossen Gesang gespielt haben, die Schläge des Gongs bezeichnen nach ihren Angaben «die aufgehobene Zeit»; die von der Harfe gespielten Klangbänder in hoher Lage rufen eine ätherische Stimmung hervor. Die Musik weist eine starke mystische Prägung auf. Sie besitzt trotz der traditionellen Anlage, die sich im Grunde genommen an romantischen Klangbildern und Stimmungen orientiert, eine durchaus neue und starke Aussagekraft. Sie ist ehrlich und berührt: sie schafft – ein seltes Glück – die Synthese von Schönheit und Wahrhaftigkeit.

Im Spätkonzert trat das Duo «pyrénées blondes» mit Marianne Schuppe und Dorothea Schürch in einer Performance auf: Es war weniger als Musiktheater denn als vokal beeindruckendes Hörspiel zu genießen, weil die vorhandenen Ansätze zu Gestik und Bewegung im Raum nicht ausgearbeitet wurden und zufällig wirkten.

Die Idee des zweiten Instrumentalkonzertes bestand in einer Gegenüberstellung von schweizerischen und italienischen Komponistinnen mit je analoger Instrumentalbesetzung. Einen zwiespältigen Eindruck hinterliess das neueste Stück des Festivals, Laura Bianchinis 1995 komponierte Komposition *Fiaba* (1995) für Marimba und Ton-

band. Der Dialog zwischen den beiden Tonquellen blieb spannungslos, weil die im Programmheft angedeuteten Interaktionen zwischen dem spielenden und dem auf Tonband aufgenommenen Marimba gerade nicht deutlich auszumachen waren und somit auch keine nachvollziehbare Entwicklung, die dem Stück zur formalen Einheit hätten verhelfen können.

Das einzige nicht vollständig ausgeschriebene und mit einem Improvisationsanteil versehene Stück im Kammermusikbereich war Erika Radermachers *Liebe Gott und tu, was du willst* (Augustin) für Violine, Violoncello und Klavier (1985). Das Tonmaterial ist vorgegeben, die Schreibart «konzeptionell», und man spürt den praktischen Bezug, den die Komponistin zur Musik hat. Die Elemente des «Spiels» und des Zusammenspiels stehen im Vordergrund und bleiben in allen sechs Teilen präsent – erforderlich und abwechslungsreich, aber ohne Spuren zu hinterlassen.

Anspruchsvoller hingegen, obwohl auch nicht ganz ausgereift, war *Nugae* (1982) für Streichtrio von Sonia Bos, das mit dem Titel (*Nugae* = lateinisch für Tänzelei) auf das spielerische Element des Werkes verweist. Die mittleren Sätze des siebenteiligen Werkes sind Exkursionen durch die spieltechnischen Möglichkeiten der drei Streicher. Jedes Instrument wird jeweils in einem Satz ‘solistisch hervorgehoben und in seinen – eher klischehaften – Ausdrucks- und Spielcharakteristika dargestellt, z. B. mit einem virtuosen Geigensolo oder mit einer kantablen Cellolinie. Die beiden umrahmenden Ecksätze sind polyphon angelegt. Die Komponistin lehnt sich hier stilistisch an die Tradition des klassischen Streichtrios und des Streichquartetts an und schafft damit eine Atmosphäre, die im Sinne von Wiedererkennungseffekten in das Stück einstimmt.

Das schweizerische Pendant zu diesem Stück, das Streichtrio von Regina Irman *Hügel bei Ceret II* (1983) erschien mir als die interessanteste Komposition dieses Abends. Die hohen Ansprüche, welche diese Komposition stellt, wurden von Suzanne Vischer (Violine), Mariana Doughty (Viola) und Tobias Moster (Violoncello) in beeindruckender Weise bewältigt. In dieser Komposition werden Akkorde, die aus reinintonierten Intervallen bestehen, übereinandergeschichtet. Von einem frei gewählten Ausgangston aus entfernen sich die Ausführenden zunehmend aus dem temperierten Halbtontsystem. Die Zentrifugalkraft der reinintonierten Intervallschichtungen verunmöglicht eine Orientierung sowohl für die Musiker wie für die Zuhörer. Die Hörerfahrung und das Hörerlebnis stehen bei dieser Musik im Vordergrund. Perfekte schwungslose Akkorde kristallisieren sich heraus und werden im nächsten Augenblick von herb dissonierenden Klängen abgelöst. Mit elektronischen Mitteln liessen sich die mikrotonalen Finessen dieser Musik zwar perfekter realisieren, verloren ginge dabei aber die Spannung

des Suchens, die sich von den Ausführenden auf die Zuhörer überträgt.

Tona Scherchen-Hsiao ist die Tochter des Dirigenten Hermann Scherchen und der chinesischen Komponistin Hsiao Shu-Sien. Ihre musikalische Bildung ist von zwei gänzlich verschiedenen Kulturen geprägt worden, die sich auch in ihren Werken direkt niederschlägt. Yi (1973), sieben Bilder für Marimbaophon mit zwei Spielern, zeigt in melodischen Figuren und im thematischen Material Anklänge an die chinesische Folklore. Einen wesentlich östlichen Einfluss weisen auch die Tempi auf: meistens sehr langsam und dem hektischen westlichen Zeitempfinden entgegengesetzt. Der westliche Einfluss zeigt sich umgekehrt in der strengen Strukturierung der Komposition, in der Kontrolle des musikalischen Materials und – mittels einer bis ins kleinste ausnotierten Partitur – auch in jener der Interpreten.

Tona Scherchen-Hsiao hat dieses Stück für eine Marimba und zwei Spieler geschrieben, in der Absicht, die Musik mit einem theatralischen Moment zu verbinden. Da einzelne Passagen offenbar fast unspielbar sind, bzw. einen Schlegelsalat produzieren würden, haben die Interpreten Gianluca Ruggeri und Antonio Caggiani eine Version mit zwei Marimbas gemacht und diese ausgezeichnet gespielt.

Zusammenfassend: Musik von Frauen ist nach wie vor relativ unbekannt, und in grösseren Festivals zeitgenössischer Musik sind Frauen immer noch untervertreten. Das Festival *Fra nord e sud* bot einem breiteren Publikum durch die abwechslungsreiche Vermittlung einen informativen und anregenden Einblick in neuere Frauenmusik und ermöglichte einen Austausch zwischen Komponistinnen über die Landesgrenzen hinaus. Der Querschnitt durch die verschiedenen Stil- und Kunstmöglichkeiten war aber nicht repräsentativ genug, so fehlte z.B. Computer- oder elektronische Musik. Und dort, wo man mit Videofilmen Grenzen zu überschreiten versuchte, liessen die Wahl des Zeitpunktes und die Art der Präsentation einen Bezug zum musikalischen Teil des Festivals vermissen.

Es ist sicher legitim, Festivals nach aussermusikalischen Kriterien zu gestalten, in diesem Fall: Frauenmusik und nationale Gegenüberstellung. Solches wird auch anderswo gemacht. Aber die vier Tage haben trotzdem gezeigt, dass es nicht die tragfähigen Ideen für ein solches Festival sind, weil nationale Unterschiede in der Gegenwartsmusik ihre frühere Bedeutung eingebüßt haben und sich kaum noch nationale Charaktere oder Schaffensmerkmale ausfindig machen lassen.

Entscheidend bleibt deshalb die Qualität der Stücke und der musikalische Bezug, in dem sie aufgeführt werden. Innerhalb des breitgefächerten Angebots konnte allerdings bei diesem Festival die musikalische Welt der Komponistinnen nur oberflächlich gestreift werden: Einige Stücke hätten in einem

anderen Kontext mehr Wirkung gehabt, z.B. die Kompositionen von Regina Irmann oder Tona Scherchen-Hsiao. Calames *Le Chant des Sables* wurde zum Glück als letztes Stück des Konzertes gespielt.

Wohl auch um die Heterogenität und den anthologischen Charakter des Programms ein bisschen abzudämpfen wurde in die verschiedenen Veranstaltungen jeweils von Corinne Holtz, Musikredaktorin bei Radio DRS eingeführt, was ihr nicht immer gelückt ist. Hier hätte man wohl doch besser – zumal Austausch ja ein Ziel dieses Festival war – die anwesenden Komponistinnen selber zu Wort kommen lassen.

Laura Bianchi

Ulrich Gassers Todgeburt

Schaffhausen, Konstanz, Luzern, Aarau
Schwäbisch Gmünd, Zürich: «Von der
unerbittlichen Zufälligkeit des Todes»

Die eigentliche Idee dieses Oratoriums nimmt sich 1995 – im Zeitalter von Aids und fünfzig Jahre nach der Befreiung der nationalsozialistischen Vernichtungslager – einigermassen abstrus aus: «den Tod gebären. [...] Sterben heißt, den Tod austragen und zur Welt bringen, und leben bedeutet Schwangerschaft, den Tod unterm Herzen». Mit solch offenbarendem Gestus führt

sungen und gegessen das Brot des Lebens. Weihnachten, Passion und Auferstehung Christi. Und es spricht der Tod: Ich bin die Wahrheit und das Leben.» Damit aber noch nicht genug! Um zu belegen, dass der Tod nicht des Lebens Unsinn, sondern dessen eigentlichen Sinn ausmacht, greift Gasser sogar auf eine Textstelle zurück, bei der Rilke sich wehmütig an seine Jugend zurückzuerinnern scheint, wo die Frauen wegen der mangelnden hygienischen Vorkehrungen bei der Geburt noch um ihr und des Kindes Leben bangen mussten: «Früher wusste man (oder vielleicht ahnte man es), dass man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern [...] Und was gab das den Frauen für eine wehmütige Schönheit, wenn sie schwanger waren und standen, und in ihrem grossen Leib [...] waren zwei Früchte: ein Kind und ein Tod».

Nekrophiler Bockmist oder eine echte Auseinandersetzung mit dem Tod? Jedenfalls ist Gasser seinem Ruf als Grenzgänger, der sich in Gebiete vorwagt, von denen andere mit einem kategorischen «Hände weg!» sich fernhalten, treu geblieben.

Im Mittelgang der Kirche sind sechs riesige, schwarze und polierte Steinplatten senkrecht plaziert. Am unteren Rand der Steinplatten sind Zungen eingesägt, über die der Stein durch einfache Reibung mit nassen Händen in Schwingung versetzt werden kann. Je nach Zunge und Art der Reibung erklingen verschiedene Tonhöhen, wobei



«Von der unsterblichen Zufälligkeit des Todes» – Der Indienfahrer (© Martin Gasser)

Gasser in sein szenisches Oratorium *Von der unerbittlichen Zufälligkeit des Todes* ein. Und in einer sonst nur dem predigenden Theologen eigenen Akzeleration der Motive wischt er bei der Betrachtung eines mittelalterlichen Reliefs, auf dem ein Engel dem Toten einen Kopf aus dem Mund zieht, gleichsam alle letzten Fragen der (christlichen) Menschheit in derselben Ecke zusammen: «So müsste am Ende der Musik der Tod geboren werden, auf dem Altar vor dem Kreuz. Hier wird geboren, gelitten, erhöht. Und gefeiert, ge-

die Grundtöne wegen des an Glocken und freischwingende Stäbe erinnernden Spektrums sehr schlecht zeichnen. Die schwarzen Steine wurden vom Bildhauer Arthur Schneiter hergestellt; je näher sich die Steine beim Altar befinden, desto stärker ist die Platte mit Einbuchtungen versehen; der erste Stein spiegelt den Betrachter noch in seiner Politur, der letzte spiegelt wie Wasserwellen nur noch das Licht in der Kirche. Bei der bildhauerischen Arbeit blieben instrumentenbauerische Überlegungen, z. B. das Einstimmen auf eine bestimmt-

te Tonhöhe völlig im Hintergrund. Der Komponist musste sich also mit der «unerbittlichen Zufälligkeit» der Stein-töne zufrieden geben.

So evident die schwarzen Steine und ihre Fertigung den Tod allegorisieren, so deutlich verweisen die zwölf [sic!] Sängerinnen und Sänger auf das Leben. Die sechs Sängerinnen spielen diese Steine, indem sie sie mit Reibung in Vibration versetzen, die sechs Sänger schlagen sie mit Holzhämmern. Es ist ihnen aber auch eine Rolle als szenische Akteure zugewiesen; sie wecken an den Steinen nicht nur den Tod zum Leben, sie spielen auch das Theater des Lebens. Bei dieser Produktion hat der Regisseur Mauro Guindani die diesbezüglich spärlichen Hinweise in Gassers Partitur im Sinne eines Totentanzes erweitert; jede Stimme wurde mit in einer Rolle identifiziert und kostümiert, z. B. der Jesuit, der Indienfahrer, der Angekettete oder der Alternative auf männlicher, die Steptänzerin, die Mutter, die Managerin oder das Mädchen auf weiblicher Seite.

Das «Orchester» beschränkt sich auf acht Flöten, von der Kontrabassflöte bis zum Piccolo. Die Instrumentalisten sind im ganzen Kirchenraum verteilt und erzeugen einen fluktuierenden Raumklang. Die Vokalstimmen, die Steine und die Flöten vermischen sich zu einem seidig-schmelzenden Gesamtklang, dessen kalt-dämpfende Ausstrahlung dermassen stark war, dass man zuweilen vermeinte, Mauerputz und Fenster müssten von der Musik beschlagen werden.

Eine solch extreme klangfarbliche Beschränkung birgt die Gefahr, dass sie in blosses Design umkippt. Gasser versuchte dagegen anzugehen, indem er Störfaktoren einbaute, z. B. das diskontinuierliche Schlagen der Steine durch die Männer, kleines Schlagzeug, am Körper angebrachte Schellen und Ketten, die jeden Auftritt, jeden Gang geräuschhaft störten. Auch die Vertonung im einzelnen, sowohl in Bezug auf Flöten- wie Gesangspart ist extrem diskontinuierlich angelegt und bedient sich zuweilen einer fast madrigalesken Wörtlichkeit. Als Grundlage für diese Vertonungen diente ein Pasticcio von Texten, die von Gryphius und Hofmann von Hofmannswaldau über Goethe und Hölderlin bis zu Rilke reichen. Gasser scheute sich dabei nicht, häufig benutzte, ja abgegriffene Texte wie Hölderlins «Hälften des Lebens» oder das «Schicksalslied» noch einmal zu vertonen, auch hier in einer trockenen Wörtlichkeit und Bildlichkeit, die sich kaum um die diesbezüglich grossen musikalischen Vorbilder schert. Aber all diese Differenzierungen, all diese Versuche der Vereinzelung und Individualisierung des einzelnen Momentes werden vom dominierenden Design, das immer nur dieses «Komm süsser Tod» zu sagen scheint, teilweise verdrängt und im besseren Falle entdifferenziert, im schlechteren Fall zur Ornamentierung des allgegenwärtigen Todes gewandelt. Aber vielleicht gehört auch dies zu

Gassers Konzept; nämlich das kompositorische Raffinement ständig seiner Bedrohung auszusetzen.

Und welcher Bedrohung! Diese vibrierenden Steintöne, die sich unmerklich und unwirklich aus dem Vokal- und Flötenklang herauslösen, und zwar mit einer rätselhaften und akustisch wohl nur schwer zu erklärenden Unwägbarkeit des Klanges: Bei geschlossenen Augen ist nicht festzustellen, welcher Stein klingt, ja man weiß nicht einmal, ob der Ton überhaupt im Kirchenraum selbst produziert oder von aussen zugespielt wird. Auf diese Weise gelingt es Gasser seine Idee der Todesgeburt tatsächlich in musikalische Substanz zu übertragen: Mitten in der real erklingenden Musik hören wir Töne, die zwar extrem präsent sind, die keine Art von Ferne andeuten, die aber doch in einem grundsätzlichen Sinne nicht von hier sind und – obgleich sie von extrem Körperlichem, nämlich von Steinen kommen – keine Körperlichkeit besitzen. Wenn sich da auch nicht gleich eine religiöse Erfahrung einstellen musste, ein bisschen Luft von anderen Planeten war in solchen Momenten schon zu atmen.

Und trotzdem, alle Euphemismen, welche die Bestattungsindustrie zur Belobigung des Todes erfunden hat, werden von Gassers Werk in den Schatten gestellt. Da gibt es auch nicht die leiseste Spur von Leiden, keine Schmerzen, keine Jahre des Ächzens, des Darniederliegens, keinen Krieg, keinen Alzheimer, keinen Krebs, kein Aus-der-Haut-Fahren... Und so handelt denn dieses Oratorium nicht eigentlich vom Tod, sondern bloss vom Wunschtraum des Todes, vom alten Menschheitstraum, den Kreis am Ende schliessen und wieder in den Uterus, in die Einheit des Ursprungs hineingeboren werden zu können. Dem Gläubigen offenbart sich hier wohl die Religion in ihrem Inbegriff; der Ungläubige aber kann sich gerade wegen der sinnlichen Schönheit, wegen der perfekten Inszenierung und der hinreissenden Interpretation der ganzen Interpretationsgruppe (Leitung: Peter Bauer) des Verdachtes eines grandiosen illusionistischen Spektakels, das eher ablenkt von dem, was es benennen möchte, nicht ganz enthalten.

Roman Brotbeck

Oboe solo plus minus

Zürich: Matthias Arter

Whose speechless song, being many, seeming one. Sings this to thee: «Thou single wilt prove none».

William Shakespeare: Sonnet VIII

Eine Erzählung nennt Rainer Boesch sein neues Stück für Oboe und Tonband. Rhapsodisches schwingt in seiner Musik mit, das entfernt an die alten Lieder erinnert, an Ländliches, Volksmusikalisches, Schalmeisches, Schelmisches sogar ein bisschen. Die Oboe – eine *d'amore* – beginnt allein, schön

geführt, lebhaft. Sie gerät in andere Klanglandschaften, die vom Tonband bestimmt werden. Es ist faszinierend, wie sich dadurch der Raum verändert, irritierend, wie sich auch die (kompositorische/interpretatorische/auditorische) Aufmerksamkeit wandelt. Sich ein Individuum mit Raum umgibt, sich sogar ein bisschen darin verliert, und die Geschichte darin endet, dass sich dieses Individuum aushaucht.

Damit begann Matthias Arter sein Soloprogramm «Oboe plus», das er am 2. Oktober erstmals im Zürcher Konservatorium präsentierte. Und mit diesem Beginn wurde ich auch gleich auf das Hauptproblem dieses Programms gestossen. Denn die Art und Weise, mit der die Komponistin und die Komponisten, die auf Arters Anfrage um ein «Oboe plus» antworteten, mit der Idee umgingen, liess nämlich dieses Individuum, das sich mit etwas Zusätzlichem, freilich nicht einem Partner (nicht One plus One) umgibt, an Präsenz verlieren. Was bei Arters Soloplatte* mit Werken von Joe Nickerson, Violeta Dinescu, Hans Ulrich Lehmann, Heinz Marti und Heinz Holliger sowie mit Improvisationen so klar hervortritt, wird hier abgeschwächt: Der nackte Klangruf droht mit der Bekleidung an Ausstrahlung zu verlieren.

Anders gesagt: Was den Hörer in Boeschs Oboenmärchen im Duktus des Erzählens – so leichthin – an die Hand nimmt, hält ihn auf der zweiten Reise, zu *Les Cymbales du soleil* von Violeta Dinescu, ständig zurück. In diesem Stück tritt – wie der Titel schon andeutet – Perkussives hinzu. Der Oboist gerät hinter einen kleinen Perkussionsapparat mit Tamtams – und ähnlich wie dem Zuschauer die Sicht verdeckt wird, versperrt sich das Stück damit seinen musikalischen Weg. Es kommt nicht so recht vom Fleck, bleibt statisch: Oboenklänge plus Perkussives oder davon unterbrochen. Der Zug darin fehlt. Andererseits wird – verglichen etwa mit dem nervösen, quasi neurotischen Gerassel und Geklingel der perkussiven Nebeninstrumente in den Stücken Adriana Hölszkys – keine weitere Ebene spürbar: Der Klang lebt nicht.

Ähnliches bei Conrad Steinmanns *Diapasons* für Oboe und Tonband. Da wird einem eine ausgedehnte Melodie, die im zweiten Teil an zentraler Stelle erscheint (und sich dann auflöst), zuvor als sogenannte Vorerinnerung vom Tonband vorgekaut: tiefer und langsamer. Aber das gibt wenig Substanz her. Es ist kein Monolog und kein Dialog, kein Fundament und kein Kontrapunkt, sondern einfach noch etwas dazu. Das Individuum würde wohl stärker wirken, wenn es allein spräche und die Lautsprecher leise was ganz anderes hinzufügen.

Mag sein, dass ich Walter Feldmanns *Le sexe du noyé* wieder anders erlebt habe, weil ich die Partitur mitlas. Das Plus dieses Oboensolostück ist weniger mechanisch angefügt; es entfaltet sich direkter aus dem Oboenklang selber. Die Live-Elektronik, eine «électro-

nique de résonance», schafft Raum, verlängert den Klang in die Zeit, hüllt ein, färbt auch – das ist bekannt –, aber mehr: sie intensiviert, weil sie Erinnern und Begehrten mischt, der Oboe einen Boden gibt, einen Resonanzkörper in Form des Klangs. Und weil sich der Körper des Musikers dabei gleichsam nicht in Schönklang auflöst, sondern gelegentlich mit dem Fuss aufschlägt, unwillig, scharrend ungeduldig, und weil sich die Klänge streckenweise multiphonisieren, sich unsauber mit Stimme mixen.

Alein hat er diesen Abend durchgestaltet! Matthias Arter ist ein brillanter Interpret. Auch ein Improvisor? Nun ja, auf der Platte hat er, solo natürlich, auf einfühlsame Weise von einem zum anderen Stück übergeleitet, er hat gewissermassen seine musikalischen Kommentare zwischen die komponierten Werke eingefügt. Hier nun wollte er sein Publikum improvisatorisch aus dem Abend hinausbegleiten. Aber selber kam er mit dem Plus nicht gut zurande, das Plus, genauer: das Klavier, wurde zum Zentrum, die Oboe zum Accessoire. Ins Blavier hineinklasen – so wie vorhin bei Dinescu auf die Perkussionsinstrumente: das gibt einen zu kleinen Effekt, und man kann ihn von keiner Klangsensibilisierung aus mehr rechtfertigen. Die Oboe reinlegen und auf den blockierten Tönen etwas weiterspielen, das kann's auch nicht sein. Aber Matthias Arter schien zu merken, dass seine Improvisation nichts Unvorhersehbares enthielt und dass sie, statt aufzuliegen, absackte. Er hörte recht abrupt damit auf. Eine solche Erkenntnis ist ein schöner Schluss.

Thomas Meyer

* Matthias Arter. Oboe solo; pan classics 510 087

Freispruch für Medea?

Hamburg: Liebermann-Uraufführungen

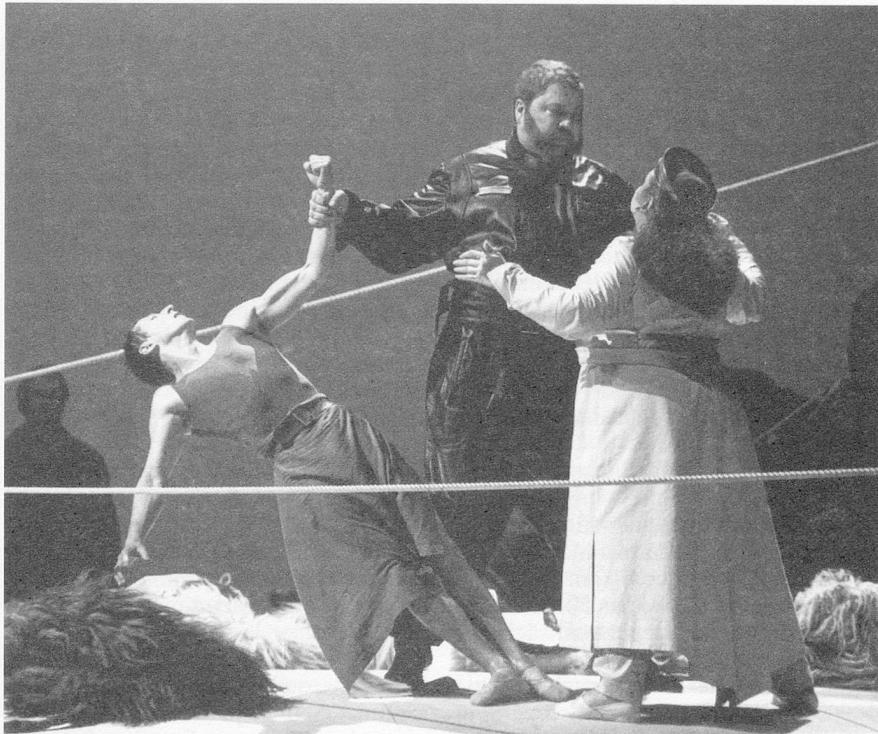
Es war (am 24. September) wohl eine der kürzesten Uraufführungen, die je in der Hamburgischen Staatsoper stattgefunden hat, denn Rolf Liebermanns zweiaktige Medeaoper dauerte nicht einmal so lange wie eine *Salomé* und wurde in diesem Sinne auch ohne Pause durchgespielt, aber nur, weil der Komponist kurz vor der Premiere noch zusätzlich ein verbindendes Orchesterzwischenspiel lieferte.

Im knappen zeitlichen Umfang der Aufführungsdauer spiegelt sich auch die verdichtete Sprache und die auf das Notwendigste reduzierte Erzählstruktur des Librettos von Ursula Haas wider, das sich auf ihren gleichnamigen Roman aus den achtziger Jahren «Freispruch für Medea» bezieht.

Statt Konversationston gibt es eine bis zu aphoristischer Kürze zusammen gedrängte Methaphernsprache, die in ihrem Willen zur Kompression schon

mal ins unfreiwillig Komische umschlägt, wenn zum Beispiel Jason seiner sexuellen Erregung beim Anblick Medeas mit rauhbeinigem Bass Ausdruck gibt: «Der Kessel kocht. / Der Schornstein brüllt.» Jedenfalls fand hier Liebermann einen Text vor, der offen ist für Musik. Er ist

Françoise Pollet in der Titelrolle engagierte sich, wie alle an dieser Produktion Beteiligten aufs äusserste und zeigte, dass die schwierige Sopranpartie durchaus kantabel gestaltet werden kann. Für Gerd Albrecht am Pult der Hamburger Philharmoniker war natürlich diese Uraufführung Chefsache.



«Freispruch für Medea» – Premiere an der Hamburger Oper (24.9.95) mit Eric Miot, Aage Haugland und Françoise Pollet
© Brinkhoff/Mögenburg

genügend Literatur, um nicht als banales Libretto abgetan zu werden und trotzdem kein hochtrabender Literatur-Opern-Text. Auf diese Weise wurde auch jener bei literarisch hochwertigen Texten oft anzutreffenden Gefahr begegnet, wo die Musik zur blassen Trittbrettfahrerin der literarischen Vorlage degradiert wird.

Ursula Haas hat das Libretto auf den Konflikt Mann-Frau zugespielt und den Mythos der Medea als Kindsmörderin in den Hintergrund gedrängt. Sie sieht auch Jasons zweite Liebesbeziehung ganz anders; dieser liebt nämlich nicht eine weitere Frau, sondern einen Mann, den jugendlichen Apollopriester Kreon, von Liebermann für einen androgyn changierenden Counter tenor geschrieben und perfekt besetzt mit Jochen Kowalski als kastratigem Octavianverschnitt auf der Bühne. Medea verbrennt den Nebenbuhler und verweigert Jason das noch ungeborene Kind und damit der Männergesellschaft die Zukunft. Das Ende bleibt offen: «Medea kehrt zu sich zurück. / Im Abschied nicht verloren.»

Dass bei aller Gerafftheit der äusseren wie inneren Komponenten noch genügend Raum für ausgesprochen Lyrisches bleibt, zeigt Medeas grosser Monolog, der das Zentrum der Oper darstellt und als Kantate, 1990 in Hamburg uraufgeführt, den Ausgangspunkt der Opernkommunikation bildete.

Ruth Berghaus, Wunschregisseurin von Liebermann, hat sich an jene Regel gehalten, die besagt, dass bei einer Uraufführung das Werk erst einmal so auf die Bühne kommen sollte, wie es sich die Autoren gedacht haben, allerdings bei einer Künstlerin von ihrem Format ohne billige Konzessionen an den Publikumsgeschmack und auch nicht, ohne das Kunstwerk nach allen Regeln der brechtschen Dialektik zu befragen, um in die tieferen Schichten von Wort und Musik vorzudringen.

Die blockartige Gegenüberstellung aller Prinzipien und Personen, die in der Musik eine synchrone Analogie erfährt, wurde in der szenischen Umsetzung dynamisiert und damit nachvollziehbar. Alles Dekorative wurde vermieden, auch von den Ausstattern Hartmut Meyer (Bühnenbild) und Marie Louise Strandt (Kostüme). Der Interpretationsfreiraum, den Text und Handlung von vornherein gewähren, wurde genutzt, aber stets auch, um musikalische Strukturen «ins Spiel» zu bringen.

Wenn Jason, angestrengt gesungen von Aage Haugland, mit massiver körperlicher und bassstimmiger Gewalt in die matriarchalische Ritenwelt eindringt, zerspringt die wie ein Brustsegment daliegende Spielfläche. Mit einem Schlag erstirbt die sanfte Klangwelt der javanischen Gamelanmusik, die Liebermann den kolchischen Frauen zuordnete, und gleich Speerspitzen dringt

das europäische Sinfonieorchester mit aggressivem Blech und hartem Schlagzeug ein.

Liebermanns Musiksprache ist plastisch und bei einem so pragmatisch erfahrenen Theatermann, wen wundert's, auch bühnenwirksam. Das einer freien Zwölftonsprache verpflichtete Werk, in dem auch bitonale und scheintionale Sektionen vorkommen, bringt dem an neuer und neuester Musik erfahrenen Zuhörer wenig. Dem Premierenpublikum hingegen schien es zu gefallen und die Diskussion über einen avancierten Materialstand als verpflichtendes Diktum zeitgenössischer Musik ist heute obsolet: Es geht alles und natürlich oft auch gar nichts. Oder positiv ausgedrückt: Die handwerklich souveräne Partitur steht im Rahmen der abendländischen Operntradition, scheut nicht das Deskriptive oder das Melos, biedert sich nur selten an und verzichtet auf die billigen Schocks, die nach vorne avantgardistisch tun und doch nur Taschenspielertricks sind.

Etwas anders sieht die Sache bei einem Gattungswechsel von der symbiotischen Opernform zur Instrumentalmusik aus. In einem reinen Liebermannkonzert am Vorabend der Premiere (am 23. September) kamen Werke aus 50 Jahren zu Gehör, dabei das repertoireträchtige *Furioso* in angewandter Stravinsky-Manier, sein noch immer frisch wirkendes *Concerto für Jazzband und Sinfonieorchester* und eine Reprise des vor wenigen Wochen ebenfalls in Hamburg uraufgeführten Orchesterwerks *Enigma*.

Die Novität war das vom NDR bestellte Klavierkonzert, und damit schliesst sich der Kreis zu Liebermanns ehemaligem Wirken als Musikchef beim NDR, wo er die neue Musik im Nachkriegsdeutschland durch Auftragskompositionen förderte.

Das virtuose Werk, von Massimiliano Damerini aus der Taufe gehoben, ergeht sich in fingerbrechenden Kaskaden und klotzigen Akkorden, jazzig angehauchten Abschnitten und einem über fünfzig Seiten ausgebreiteten Widerstreit zwischen Klavier und grossbesetztem Schlagzeugpart. Das Anachronistische, das der Gattung des Klavierkonzertes heute eignet, wurde hier weniger überwunden als vielmehr verstärkt.

Volker Wacker

Voyeurisme et gesticulations

Paris : « Mahagonny » à l'Opéra-Bastille*

Après le limogeage – avec l'approbation du ministre de la Culture d'alors, Jacques Toubon – aussi pénible que rocambolesque du directeur musical de l'Opéra national de Paris-Bastille, Myung-Whun Chung, début 1995 (les professionnels français de la musique venaient de le couronner unanimement pour son travail, mené à partir de 1989 avec l'orchestre et les chœurs de la

première scène lyrique française !), le nouveau et quasi dictatorial directeur Hugues Gall put se réjouir du triomphe obtenu par *Nabucco*, première production de la saison. Pour *Grandeur et décadence de la ville Mahagonny*, opéra de Kurt Weill et Bertolt Brecht, en revanche, représenté fin octobre début novembre, il en alla tout autrement.

Il était d'abord fort regrettable d'avoir annoncé cette œuvre comme une « nouvelle production », alors, qu'à peu de chose près, les spectateurs du Mai musical de Florence avaient pu la voir en 1990. Puis, fallait-il vraiment attendre 65 ans pour que l'Opéra de Paris représentât ce spectacle « crypto-marxiste » dans une salle et sur une scène bien trop vastes pour lui ? Car tout, originellement, était destiné à briser la relation hypnotique à la scène, l'orchestre étant ramené à quelques « spécialistes » et le chanteur devenant un « rapporteur » (« Referent »). L'opéra « didactique » (néologisme calqué sur l'expression « pièce didactique » (*Lehrstück*) que Brecht appliqua à des pièces écrites entre 1929 et 1932) avait pour plus haute tâche de faire apprendre en répétant et de rechercher, comme le voulait Hanns Eisler, une « purification des sentiments par la musique », en luttant contre l'identification émotionnelle de l'auditeur, qui ne fait que « souiller ces sentiments ». Le pathos du XIX^e siècle n'est plus de mise, la fonction de l'opéra n'est plus de combler les lacunes culturelles d'une élite (qui ne l'est pas), ou de « replâtrer les trous de mine de l'esprit » (Adorno). Le théâtre, alors, écrit Weill, « était pour des jouisseurs. Il voulait flatter, exciter, émouvoir, bouleverser le spectateur » ; le créateur, « lui aussi était un jouisseur ; lorsqu'il écrivait son œuvre, il vivait « dans l'ivresse du moment créateur », « l'extase de l'élan artistique », et d'autres voluptés ». Les personnages d'opéra, eux, doivent redevenir des hommes du quotidien qui « font » et parlent un langage compris de tous : « seule l'expression concrètement vécue n'est pas vainue », écrivait Oskar Kokoschka.

Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny marque la première collaboration entre deux des personnalités les plus marquantes de leur époque, Kurt Weill et Bertolt Brecht. Une première version, sous forme de *Songspiel*¹ comprenant cinq poèmes tirés de la *Hauspostille* (*Sermons domestiques*²) de Bert Brecht, est représentée au festival de Baden-Baden en 1927, éclipsant les autres œuvres de Toch, Hindemith et Milhaud. Un an plus tard, Weill, travaillant d'arrache-pied avec Brecht au livret de *Mahagonny*, déclare : « Le nouveau théâtre d'opéra qui naît aujourd'hui a un caractère épique. Il ne veut plus créer son action d'après des moments de tension mais traiter de l'homme, de ses actes et de ce qui les motive. » La partition complète est terminée au début du printemps 1929. La création de *Grandeur et décadence de Mahagonny*, le 9 mars 1930 au Neues

Theater de Leipzig, donna lieu à l'un des scandales – à coloration nettement politique – les plus violents et les plus durables de toute la République de Weimar. Peu de critiques, même parmi les plus progressistes, se sortirent de l'embûche anti-artistique tendue par Brecht et Weill.

« Tout est permis ici-bas, pourvu qu'on y mette le prix. » C'est la morale ordinaire – et terriblement actuelle – de *Mahagonny*, la « ville-piège » qui vomit des illusions de pacotille et fait de l'homme un égout distingué. *Mahagonny*, toponyme d'abord inventé par Brecht dans *Psaumes et chants de Mahagonny*, « quatrième leçon » des *Sermons domestiques*, « caractérise uniquement le concept d'une ville, écrit Weill. Il a été choisi pour des raisons sonores, phonétiques. » Cette cité, en l'occurrence californienne, au temps de la ruée vers l'or, est le protagoniste de cet opéra populaire, qui narre « l'histoire d'une ville, sa naissance, ses premières crises, sa splendeur et son déclin. Ce sont des tableaux de mœurs de notre temps sur une surface agrandie », sortes de satires au vitriol de la société capitaliste, de l'ordre bourgeois vivant en vase clos sur ses décombres ; on pense immédiatement aux peintres George Grosz ou Otto Dix, aux littérateurs Karl Kraus ou Kurt Tucholsky. Pas d'amour, dans *Mahagonny*, où l'on ne pense qu'à « se remplir la panse, forniquer, se battre et se soûler ». Tout y est permis, sauf de manquer d'argent – ce qui entraînera la condamnation à mort de Jim Mahoney (Kim Begley passe bien la rampe) ; comme le souligne Adorno, la fonction de rêve que les trois bouteilles de whisky et la tringle à rideau non payées ont acquise n'est plus exprimable en aucune valeur d'échange. L'absurdité est omniprésente, c'est la détresse, les paroles égorgées, le sac de sanglot sec, un vide existentiel à la Beckett, porté à son comble.

Voilà pour la théorie. Mais Kurt Weill précisait : « Il est instamment déconseillé de tirer la représentation vers l'ironique ou le grotesque. » Or la mise en scène de Graham Vick, hirsute, enfonçait le clou, donnant dans un voyeurisme digne de la « culture » télévisuelle la plus achevée. En outre, la voix du narrateur était celle de Patrick Poivre d'Arvor, principal présentateur depuis des lustres du Jurnal télévisé de TF1, la première chaîne française, auteur entre autres de la fameuse « vraie-fausse interview » de Fidel Castro... Enfin, la première représentation fut interrompue pendant plus d'une demi-heure suite à la ronflette insupportable d'un haut-parleur (le public ne hua qu'au bout d'une dizaine de minutes) : question « distanciation », le public fut gâté ! Sur une scène bien trop vaste, qu'il fallait bien peupler, trappeurs et chasseurs gesticulaient, galopaient et gambadaient tandis que d'affriolantes tapineuses se contorsionnaient ou écartaient les jambes. Rien ne nous fut épargné : immense cactus illuminé de moment en moment comme un arbre de

Noël sorti de chez MacDo, vautour battant méchamment ses ailes mécaniques, gigantesques bouteille de ketchup, chaises d'infirme à roulettes, batterie de cercueils ou ce golfeur parmi les vahinés... Même pas du vaudeville, simplement de la vulgarité !

Par bonheur, l'orchestre, qui aurait pu tomber dans l'*« art culinaire »*, rendre ainsi cette musique, que Weill voulait « sérieuse, amère et accusatrice », illustrative, et enfler encore le pathétique de la mise en scène, se montra à la hauteur de la volonté du compositeur. Dans son apparence naïveté – et sa modernité –, cette musique lève les barrières entre les musiques dites « sérieuses » et « divertissantes ». La finesse de direction de Jeffrey Tate met bien en valeur les nuances (ici primordiales), les dissonances, fausses notes et autres accords de trois sons ; mais aussi les formes classiques que l'œuvre recèle : choral, rondo, *cantus firmus*, valse, fugue... Sans omettre les clins d'œil à Mozart (la construction par grands blocs dramatiques, caractérisant l'*Idomeneo*, retrouve une filiation dans celle de l'acte I et de la fin de l'acte II de *Mahagonny*), Weber (citation dans le n° 4 du chœur des demoiselles d'honneur du *Freischütz*), ou Wagner (le monologue de Jim à l'acte III renvoie au monologue de l'acte III de *Tristan*), toutes ruines du passé. Les voix féminines, surtout celle de Jenny (Marie McLaughlin), pas assez canailles, étaient vif-argent, trop polies pour être malhonnêtes, étouffant par là même l'odeur charnelle des célèbres *songs* (*Alabama-Song*, *Banaras-Song* et *Finale*). Ne restait de cet opéra magique et vénéneux que le sentiment d'avoir été dupé. Par un opéra-piège ?

Jean-Noël von der Weid

* *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, de Kurt Weill, sur un livret de Bertolt Brecht. Marie McLaughlin (Jenny Hill), Kim Begley (Jim Mahoney), Felicity Palmer (Leokadja Begbick), Robert Wörle (Fatty), Franz Hawlata (Moïse La Trinité), Andreas Jäggi (Jack O'Brien), Wolfgang Koch (Bill), Ronnie Johansen (Joe), Gunnar Gudbjörnsson (Tobby Higgins). Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris ; Jeffrey Tate (direction) ; Graham Vick (mise en scène), Maria Björnson (décors et costumes), Sean Walsh (chorégraphie).

1. Le *song*, manifestation moderne de l'air ou du lied, procède à la fois de la ballade, de la chanson de cabaret et de la complainte. Martelés à la façon des chants d'*Agitpropgruppen* (groupes d'Agitation et de Propagande), et portés par les accents syncopés d'un orchestre de jazz, les songs se caractérisaient par de brusques cassures tonales, par des « fausses basses » qui venaient soutenir, contredire ou parodier le contenu du texte et forcer le spectateur à la fameuse « distanciation » (*Verfremdung*) critique vis-à-vis du spectacle, à savoir le refus de l'illusion et de l'identification, la fameuse *mimesis* aristotélicienne.

2. Bertolt Brecht : *Poèmes*, tome I, 1918–1929, L'Arche Editeur, Paris 1965.

Der nichtsynchronisierte Zeitgenosse

Siegfried Mauser (Hrsg.): «Der Komponist Wilhelm Killmayer». Schott-Verlag, Mainz 1993, 472 S.

Im Sportjournalismus hat sich seit einiger Zeit für Athletinnen oder Athleten, die sich sowohl in technischer Hinsicht wie Ausdauer auszeichnen und überdies noch Fairness zeigen, schliesslich wohl auch eine gewisse «Medientauglichkeit» aufweisen, der Begriff des «kompletten» Sportlers, der «kompletten» Sportlerin etabliert. Ein Blick auf Wilhelm Killmayers breitgefächertes Œuvre und facettenreiches Wirken als Pianist, Dirigent, Hochschullehrer und Musikpädagoge, als Komponist aller denkbaren (auch konventionellen) Gattungen, auf seine literarischen Arbeiten (Gedichte, Prosa, Libretti, Hörspiele) und Rezensionen, seine Essays zu kulturpolitischen, musikalischen und literarischen Fragen und seine musikwissenschaftlichen Texte besagt: Wilhelm Killmayer ist unbestritten einer der «komplettesten» Musiker.

Sein Schüler und, wie sich überdeutlich artikulieren wird, unbedingter Bewunderer und Interpret (als Pianist wie mit der Feder), Siegfried Mauser, hat zu Killmayers 65. Geburtstag einen, wie Wolfgang Rihm offensichtlich ungewollt verrät (S. 27), «seit Jahren (...) langgeplanten» Band herausgegeben, der nicht allein alle die genannten Seiten zur Darstellung bringen soll, sondern ästhetische und analytische Beiträge zu Killmayers kompositorischem Œuvre sowie Würdigungen von Interpreten und Freunden umfasst. Eine «Dokumentation» mit «Stichworten zur Biographie», Werkverzeichnis, Diskographie und einem Bildteil – der auch den Herausgeber nicht zu kurz kommen lässt – beschliesst den gewichtigen Band.

Dass diese Anthologie, die Killmayers vielgesichtigem künstlerischem Wirken gerecht zu werden sucht, nicht bloss Ehrengabe und, wie in diesem Fall ja auch nicht abwegig, Würdigung sein soll, sondern auch als Neubewertung, ja man ist geneigt zu sagen, gar historische Rehabilitation des kompositorischen Werkes sein soll, wird bereits aus dem ersten Text des Herausgebers «*Jenseits von Freiheit und Notwendigkeit*» ersichtlich, der in vier Seiten die «Ästhetik von Wilhelm Killmayer» formuliert. «Ob man nun Killmayer als einen typischen Repräsentanten postmoderner Ästhetik und Kompositionstechnik bezeichnen muss, sei dahingestellt», meint Mauser gegen Ende, lässt dies jedoch keineswegs dahingestellt, wenn er im Anschluss daran nicht bloss Killmayers

«unübersehbar[e ...] Nähe zu Verfahren der literarischen Postmoderne», sondern damit gleichzeitig auch wesenhafte Züge der Postmoderne definiert – bei aller Heterogenität dieser Kategorie als Verfahren (die ebenso sehr auch als blosse chronologische Aussage im Sinne einer Abgrenzung verstanden werden kann): «Die artifizielle Handhabung von materialer Vielgestaltigkeit und Uneinheitlichkeit», die Missachtung «exklusiver struktureller Reinheit» bis zu deren gezielter Negation, resp. Suspension, die «kalkulierte Vielschichtigkeit» sowie «Ausdrucksbereiche, die einer radikal verstandenen Moderne über weite Strecken zumindest unzugänglich bleiben». Die technischen Verfahren, wie sie Mauser (in anderen Texten ähnlich auch Ulrich Dibelius oder Hanns-Werner Heister u.v.a.) beschreibt, Vertrautes, Naturlaute, kreisläufige Figuren sowie ähnliche «konventionelle Bausteine» «in völlig überraschendem Kontext» fremd erscheinen zu lassen, zudem «musikalische Stillstände», primärklangliche Flächen usf., sind ebenso dazu da, assoziativ zu wirken («Da mir meine Assoziationen lieb sind», Killmayer), wie dies beispielsweise Hans-Jürgen von Bose – ein Vorreiter deutscher musikalischer «Postmoderne» – 1978 für die Musik als einem «Medium» gefordert hat (Ferienkurse '78, Mainz 1978). Doch eben gerade nicht um die Einordnung Killmayers in eine wie auch immer geartete oder abgrenzbare Neo-, resp. Postmoderne geht es den Autoren, sondern um die Tatsache, dass dieses Komponieren bereits seit den 50er Jahren Bestand hat, während Jahrzehnten aber von einer dogmatisch verordneten Geschichtskonstruktion «ins isolierte Abseits» getrieben worden, in jüngerer Zeit endlich zu ihrem Recht gelangt ist – letzteres bleibt unausgesprochen, muss jedoch so ergänzt werden. Zwischen den Zeilen lugt hin und wieder mit einer gewissen Genugtuung ein «jetzt sieht man endlich, wie modern diese so lange Zeit unterschätzte Musik schon immer war» durch. Es mutet indessen seltsam an, wenn den Kategorien «objektiver Materialstand und verpflichtende Technikerfüllung», die zweifellos Produkte einer dogmatischen Ausschliesslichkeitshaltung waren, ein Originalitätsbegriff entgegengesetzt wird, der seinerseits einem Wahrheitsanspruch aufsitzt, der noch entschieden dogmatischer Ausschliesslichkeit reklamiert; dieser ist allerdings so geartet, dass seine Massstäbe individuell je anders (kraft «kreativer Individualität») gesetzt werden können. Killmayers Komponieren zeichnet sich demnach dadurch aus, dass es sich mit «objektivierbarer Notwendigkeit» «ausserhalb des Spannungsfeldes zeit- und personalstilistischer Abhängigkeiten» vollzog und entwickelte. Nun besteht kein Zweifel darüber, dass in den 50er und 60er Jahren sich eine Konstruktion der Kompositionsgeschichte festsetzte, die mit einem gewissen Ausschliesslichkeitsanspruch jene ignorierte oder gar an den