

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1997)
Heft:	54
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>

donnât. Loin de le pousser à fuir dans les régions abstraites de « l'art pour l'art », la rigueur avec laquelle le musicien juif poursuivait l'affirmation, en termes exclusifs, de sa conscience d'artiste le liait, en défendant le principe de la création, à la sauvegarde de la dignité humaine au stade le plus achevé. Ainsi, pour avoir conservé la tension intellectuelle dans les circonstances les plus adverses, il mérite qu'on reconnaîsse l'héroïsme de son intention, avant même la portée de son acte.

Theresienstadt était et est pour moi une école de la forme. Naguère, quand on n'éprouvait pas la violence et le poids de la vie matérielle, parce qu'ils étaient masqués par les commodités magiques de la civilisation, il était facile de créer de belles formes. Ici, où même dans la vie quotidienne, il faut dépasser la matière en passant à la forme, où tout ce qui est musique est en rupture totale avec l'environnement, se trouve la seule vraie grande école. J'y vois, avec Schiller, le secret de l'œuvre d'art : annuler la matière à travers la forme – telle est probablement la mission principale de l'homme, non seulement de l'esthète, mais du moraliste.

Ces lignes sublimes nous permettent de comprendre qu'avant même l'élimination des individus, avant les tortures physiques et les violences, la plus grande atrocité commise par les nazis – dans les lieux de l'anéantissement programmé où ne régnait pas les conditions particulières qui firent de Terezin une expérience unique – fut le fait de dénier aux hommes la possibilité d'exprimer – avant même leur statut misérable – leur raisons de vivre, le sens humain de l'existence, qui est plus vif que jamais devant la mort. C'est pourquoi le journal, même naïf, d'une fillette comme Anne Frank reste un monument historique. C'est pourquoi, aujourd'hui, la leçon de la guerre féroce de Bosnie et du siège sanglant de Sarajevo n'émane pas seulement des milliers de tombes où sont rassemblés les restes des victimes, mais aussi – et surtout – du souvenir de la détermination et de l'audace de ceux qui, dans les caves froides et sombres, sous les grenades, n'ont pas renoncé à assurer la poursuite de la coexistence. À travers des lectures de poésie, des exécutions musicales de fortune, des spectacles approximatifs, ils ont réussi à transmettre le sens ennoblissant des créations de l'intelligence, en réservant – entre les heures impérieuses et éreintantes vouées à assurer la survie – du temps et de l'énergie pour se consacrer à un exercice plus noble, la recherche de l'identité universelle de l'homme. Viktor Ullmann en avait conscience, lucidement, dans le poème que lui inspira la vision du cercueil de Sigmund Schulz, compositeur de 20 ans mort à Terezin, promesse brisée par la cruauté des événements, qui lui a dicté quatre vers d'une profondeur déconcertante :

*Ach, kurz sind die Künste und lang sind die Leben
und karg ist die Ernte, so viel wir auch streben.*

Was wollen die Töne, was wird mir so bang?

Wir suchen vergessener Engel Gesang. (Oh, les arts sont courts et les vies longues, et pauvre est la moisson, quels que soient nos efforts.

Que veulent ces sons, pourquoi mon angoisse?

Nous cherchons le chant d'anges oubliés.)

Carlo Piccardi

(adaptation française : Jacques Lasserre)

Bibliographie

Josa Karas, *Music in Terezin 1941–1945*, New York 1985

Hans-Günter Klein (sous la direction de), *Verdrängte Musik (NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke)*

• vol. 2 : Viktor Ullmann, *Materialien*,

sous la direction de Hans-Günter Klein, Hambourg 1995

- vol. 3 : Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, sous la direction d'Ingo Schulz, Hambourg 1993
- vol. 4 : Ingo Schulz, *Verlorene Werke Viktor Ullmanns im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte*, Hambourg 1994

- vol. 6 : Gideon Klein, *Materialien*, sous la direction de Hans-Günter Klein, Hambourg 1995

- vol. 9 : Lubomir Peduzzi, Pavel Haas, Hambourg 1995
- vol. 12 : Hans-Günter Klein (éd.), *Viktor Ullmann. Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags, 14.–16. Oktober 1994 in Dornach, und ergänzende Studien*, Hambourg 1996

- vol. 14 : Hans-Günter Klein (éd.), « ... es wird der Tod zum Dichter ». *Die Referate des Kolloquiums zur Oper « Der Kaiser von Atlantis » von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995*, Hambourg 1997

Comptes rendus Berichte

Pour que le spectacle continue !

L'« Action Intermittents » lutte pour améliorer les conditions des artistes sans travail

Dans le cadre d'une politique d'encouragement à la culture, « l'engagement de l'Etat est nécessaire, tant sur le plan financier que sur le plan moral ». Cette déclaration de Ruth Dreifuss du 30 mai 1997 met en évidence la double importance que joue la culture au sein de notre société. Tout en étant étroitement liée à l'économie, elle permet en même temps aux individus de développer à travers elle une véritable identité communautaire, la spécificité de l'économie culturelle proprement dite s'équilibrant entre ces deux pôles.

Or, « la nouvelle loi sur l'assurance-chômage, qui entrera pleinement en vigueur au premier janvier 1998, est catastrophique pour les professionnels du spectacle, de l'audiovisuel et des médias »*. Si cette réforme vise principalement à donner aux chômeurs le maximum de chances de retrouver un emploi stable dans un délai de deux ans, « elle s'avère particulièrement inadaptée et discriminante pour ceux qui exercent des métiers sur le mode du travail intermittent », c'est-à-dire les comédiens, danseurs, musiciens, metteurs en scène, chorégraphes, décorateurs, tech-

niciens, régisseurs, cameramen, sonoriseurs, éclairagistes, machinistes, piégistes, journalistes, etc., qui exercent des métiers où les changements d'employeurs sont fréquents ou les rapports de service d'une durée limitée.

En réalité, cette loi ignore complètement les conditions particulières des professions du spectacle. Par exemple, « un technicien de la scène ou du cinéma, un artiste-interprète, ne pourra plus renouveler son droit à l'assurance-chômage s'il n'a pas cumulé 12 mois d'activité rémunérée dans les 24 derniers mois ; l'expérience pratique démontre que cette exigence ne pourra pas être satisfaite dans la plupart des cas ».

Cette situation, et ses dérives annoncées ou supposées, menace à plus ou moins longue échéance la pratique d'une culture vivante professionnelle en la rendant de plus en plus précaire. A cela s'ajoute que ce mouvement d'écrémage des professions du spectacle et de l'audiovisuel va à l'encontre de la spécificité d'une réelle économie culturelle, car sa richesse et sa vitalité n'existent que dans l'expression de son extrême diversité. Avec cette loi sur l'assurance-chômage, nombreux sont celles et ceux que ces nouvelles dispositions vont exclure de leur droit à des indemnités et pousser à l'abandon de leur métier.

« Il ne fait aucun doute que ce durcissement, conjugué à une politique de reconversion forcée vers d'incertains emplois dans d'autres métiers, ne peut que conduire à l'amputation de tout un potentiel créatif, à une régression vers l'amateurisme, et à la disparition programmée – vraisemblablement par inconscience – de tout un savoir-faire essentiel au maintien d'une création culturelle indépendante et variée dans notre pays. Cela signifie aussi un éloignement de la culture et de l'art ».

gnement du grand public et, par conséquent, l'affaiblissement de l'apport économique des productions culturelles. Le coût social d'une telle méconnaissance ne manquerait pas d'être plus élevé encore que le mal supposé ».

Face à cette situation d'urgence, de nombreux professionnels du spectacle-metteurs en scène, comédiens, cinéastes, techniciens, danseurs, chorégraphes, musiciens – et des journalistes se sont réunis afin de constituer une association, *Action Intermittents*, ouverte à tous les professionnels concernés, et qui regroupe déjà plusieurs centaines d'adhérents. Pour l'instant, cette association représente les métiers du spectacle, de l'audiovisuel et des médias surtout dans les cantons de Genève et Vaud. Mais il est important que cette prise de conscience et ce débat dépasse les trop nombreuses « barrières de rösti » intercantonales.

L'action actuelle de cette association vise à « mobiliser les professionnels, à faire en sorte qu'ils soient actifs sur leurs lieux de travail, auprès du public et des autorités de leur région, dans leur syndicats et associations, face aux organes de l'assurance-chômage ».

En Suisse romande, de nombreux directeurs de théâtre, des responsables culturels et politiques ont déjà manifesté leur soutien et leur engagement face à ce mouvement.

L'objectif d'*Action Intermittents* « est d'obtenir une reconnaissance de la spécificité des métiers du spectacle, de l'audiovisuel et des médias afin d'aménager un système d'indemnisation approprié pour les intermittents. La nouvelle loi offre la possibilité de solutions spécifiques (expériences-pilote, caisse associative, mesures de marché du travail) ». Cette association propose d'élaborer un projet global et de le soumettre à l'OFIAMT, dans la mesure où, comme le disent Jacques Michel et Jean-Michel Cruchet, respectivement président et vice-président d'*Action Intermittents*, et dont les propos sont cités tout au long de cet article, « nous avons aussi la responsabilité de lutter contre le chômage dans nos professions, de rechercher des solutions pour le réduire. Et cette responsabilité, nous la partageons avec le public et avec les autorités politiques et culturelles, que nous invitons à nous soutenir ».

Ce travail a d'ailleurs débuté avec le lancement d'une pétition intitulée « Pour que le spectacle continue ! », qui pourra être signée lors de la plupart des spectacles et concerts programmés durant la saison à venir dans différents lieux culturels de Suisse romande ainsi que – ceux qui soutiennent ce mouvement de près ou de loin l'espèrent – de Suisse alémanique et du Tessin.

Jacques Demierre

P.S. Le résultat de la votation du 28 septembre 1997 (le refus par le peuple

suisse de l'arrêté urgent sur le chômage) montre encore plus clairement cette prise de conscience progressive des citoyens, qui entendent résister d'une manière générale au démantèlement des droits et des acquis sociaux.

Contact : Action Intermittents – Erika Zbinden, ch. Sous-Bois 19, 1202 Genève, tél. + fax 022 / 740 33 53

* Toutes les citations sont de Jacques Michel et/ou Jean-Michel Cruchet, respectivement président et vice-président d'*Action Intermittents*.

Auf dass das Spektakel weitergeht!

Die «Action Intermittents» kämpft für bessere Bedingungen für arbeitslose Kulturschaffende

Zur Förderung der Kultur «ist der Einsatz des Staates sowohl in finanzieller wie moralischer Hinsicht notwendig». Mit dieser Erklärung von Ruth Dreifuss am 30. Mai 1997 wird die doppelte Bedeutung klar, die die Kultur in unserer Gesellschaft spielt. Sie ist fest mit der Ökonomie verbunden und gibt gleichzeitig den Menschen die Möglichkeit, eine gemeinschaftliche Identität zu entwickeln; die Spezifik der Kulturpolitik liegt darin, ein Gleichgewicht zwischen diesen beiden Polen herzustellen. «Das neue Gesetz zur Arbeitslosenversicherung, das ab 1. Januar 1998 in Kraft treten wird, ist katastrophal für die Freischaffenden aus der Kunstszen (Theater, Musik, Tanz usw.), im audiovisuellen Bereich und den Medien.»* Diese Reform zielt in erster Linie darauf ab, den Arbeitslosen bestmögliche Chancen zu geben, innerhalb von zwei Jahren eine feste Anstellung zu finden, «sie ist aber umangepasst und diskriminierend für alle, die nur mit befristeten Arbeitsverträgen angestellt werden», d.h. für SchauspielerInnen, TänzerInnen, MusikerInnen, RegisseurInnen, ChoreographInnen, DekorateurInnen, TechnikerInnen, Kameramänner/frauen, TontechnikerInnen, BeleuchterInnen, freie JournalistInnen usw., bei denen die Arbeitgeber oft wechseln oder die Dienstverhältnisse nur von begrenzter Dauer sind.

Das neue Gesetz ignoriert schlichtweg die besonderen Bedingungen, denen die erwähnten Berufe unterworfen sind. «Ein Bühnen- oder Filmtechniker oder ein interpretierender Künstler z.B. wird sein Recht auf Arbeitslosenunterstützung nicht geltend machen können, sofern er nicht innerhalb von 24 Monaten eine mindestens zwölfmonatige beitragspflichtige Beschäftigung vorweisen kann. Die praktische Erfahrung zeigt, dass dieser Forderung in den meisten Fällen nicht Folge geleistet

werden kann.» Diese Situation und ihre vorhersehbaren Folgen werden früher oder später eine lebendige Kultur auf professionellem Niveau bedrohen, da deren Ausübung immer prekärer wird. Hinzu kommt, dass dieses Abspecken in den erwähnten Berufen einer echten Kulturpolitik entgegenarbeitet, denn Reichtum und Lebendigkeit der Kultur entsteht nur durch grösstmögliche Vielfalt. Mit dem neuen Gesetz zur Arbeitslosenversicherung werden zahlreiche Betroffene keinen Anspruch auf Arbeitslosengeld mehr haben, und sie werden dadurch gezwungen, auf die Ausübung ihrer Berufe zu verzichten. «Es besteht kein Zweifel, dass diese Verhärtung des Gesetzes, verbunden mit einer Politik der erzwungenen Umstellung auf unsichere Arbeitsplätze in anderen Berufen, zur Amputation eines grossen kreativen Potentials führen wird, aber auch zum Rückfall in den Amateurismus und – wahrscheinlich aus Ahnungslosigkeit – zum programmierten Verschwinden von Fähigkeiten, die für den Erhalt eines unabhängigen vielfältigen kulturellen Schaffens in unserem Land wesentlich sind. Es bedeutet außerdem eine Entfremdung vom grossen Publikum und dadurch eine Abschwächung des wirtschaftlichen Beitrags kultureller Produktionen. Die sozialen Kosten dieser Fehleinschätzung werden wohl grösser sein als geahnt.»

In dieser Notsituation haben sich zahlreiche RegisseurInnen, SchauspielerInnen, FilmemacherInnen, TechnikerInnen, TänzerInnen, ChoreographInnen, MusikerInnen und JournalistInnen zusammengetan, um die Vereinigung *Action Intermittents* (Aktion Angestellte mit befristeten Arbeitsverträgen) zu bilden, die allen Betroffenen offen steht, und die inzwischen bereits mehrere hundert Mitglieder zählt. Zur Zeit tritt diese Vereinigung Berufe der Kulturszene, des Audiovisuellen und der Medien hauptsächlich in den Kantonen Genf und Waadt. Es ist jedoch wichtig – und dieser Artikel soll dazu beitragen –, dass die Bewusstseinsbildung und die Debatte zu diesem Thema den «Röstigraben» überschreitet.

Die derzeitige Aktion dieser Vereinigung will die «Professionellen mobilisieren, damit sie an ihren Arbeitsstellen, mit dem Publikum, den Behörden ihrer Region, den Gewerkschaften und Vereinen gegenüber den Organen der Arbeitslosenversicherung aktiv werden». In der französischen Schweiz haben zahlreiche Theaterdirektoren sowie kulturelle und politische Verantwortliche dieser Bewegung bereits ihre Unterstützung und ihr Engagement zugesichert.

Ziel der «Aktion Angestellte mit befristeten Arbeitsverträgen» ist es, «dass die Besonderheiten der Berufe der Kulturszene, des Audiovisuellen und der Medien anerkannt werden und ein ihnen angemessenes System der Ent-

schädigung geschaffen wird. Das neue Gesetz enthält die Möglichkeit spezifischer Lösungen (Pilotexperimente, Zusatzkassen, Massnahmen auf dem Arbeitsmarkt).»

Die *Action Intermittents* beabsichtigt, in diesem Sinne ein Projekt zu erarbeiten und es dem BIGA (Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit) zu unterbreiten, denn – wie Jacques Michel und Jean-Michel Cruchet, Präsident bzw. Vizepräsident der Aktion, es ausdrücken -: «Auch wir haben die Verpflichtung, gegen die Arbeitslosigkeit in unseren Berufen anzugehen und Lösungen für ihre Verminderung zu finden. Diese Verantwortung teilen wir mit der Öffentlichkeit und den politischen und kulturellen Instanzen, die wir einladen, uns zu unterstützen».

Die *Action* hat übrigens eine Petition lanciert «Pour que le spectacle continue!» (Auf dass das Spektakel weitergeht!), die in den nächsten Monaten bei den meisten Kulturveranstaltungen in der französischen Schweiz unterschrieben werden kann, aber auch – so hoffen jene, die diese Aktion von nah oder fern unterstützen – in der Deutschschweiz und im Tessin.

Jacques Demierre

P.S. Das Resultat der Abstimmung vom 28. September 1997 (das Schweizer Volk lehnt den Dringlichen Bundesbeschluss zum Arbeitslosengesetz ab) zeigt deutlich den wachsenden Willen der BürgerInnen, sich dem Abbau der sozialen Errungenschaften und Rechte grundsätzlich zu widersetzen.

Kontakt: Action Intermittents – Erika Zbinden, ch. Sous-Bois 19, 1202 Genève, Tel. und Fax: 022 / 740 33 53.

* Alle Zitate stammen von Jacques Michel und Jean-Michel Cruchet, dem Präsidenten bzw. Vizepräsidenten der *Action Intermittents*.

Bregenz oder: Billige Kunst ist teuer

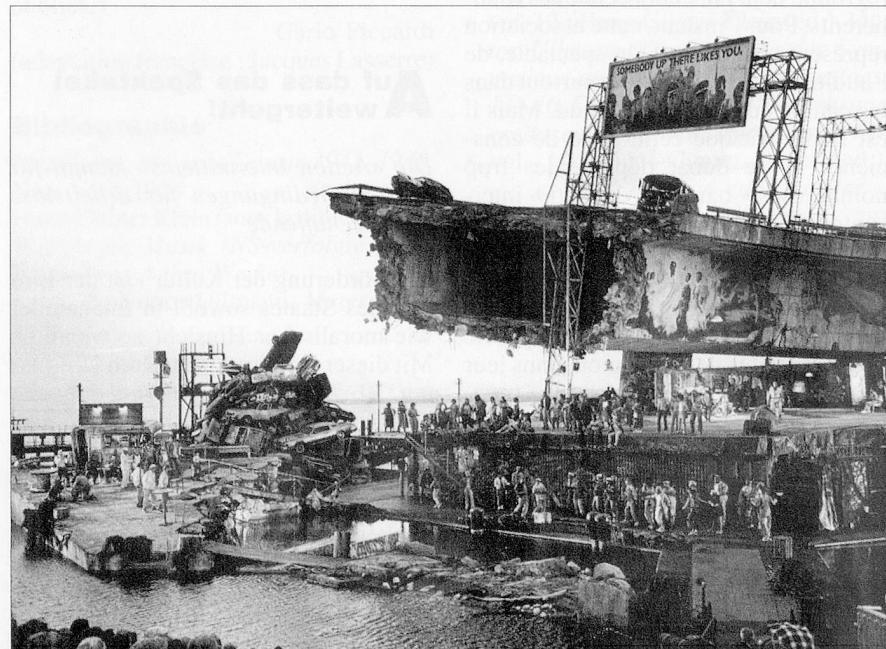
Ökonomische Überlegungen zum Sommerfestival

Im Jahre 1670 produzierte ein Genfer Uhrmacher zwölf Uhren; am Ende des 20. Jahrhunderts sind es jährlich über 1200. Die Produktivität der westlichen Welt scheint sich in 300 Jahren verhundertfacht zu haben! Wie aber steht es um den kulturellen Arbeiter, den Autor, Sänger, Schauspieler, Maler? Die Künste können im wirtschaftlichen Wettlauf schwer mithalten. Es kostet heute ebensoviel Zeit und menschliche Anstrengung, Purcells *Dido and Aeneas* oder Mollières *Le malade imaginaire* einzustudieren wie in vergangenen Jahrhunderten, vom Komponieren oder Schreiben ganz zu schweigen. Der musikalische oder dramatische Geist weht

stets nur an einem Ort in Raum und Zeit; er lässt sich kaum rationalisieren. Kultur also wird immer teurer relativ zu der Umgebung, in der sie stattfindet.

Für diesen Trend gibt es zahlreiche Belege. Das bürgerlich-klassische Konzert rechnet sich immer weniger; die fixen Personalkosten von Oper und Schauspiel bringen die öffentlichen Haushalte ins Wanken; kommerzielles Theater (z.B. am New Yorker Broadway oder im Londoner Westend) hat sich auf durchschnittlich sechs Akteure

Vorab-Skizzen und durch zahlreiche Produkte des Merchandising (Postkarten, Bildbände, T-shirts, Filme, Interviews etc.). Als Käufer eines «Reichstag»-Entwurfs erwerbe ich sozusagen eine Option. Wenn das Projekt zustande kommt, treibt der mediale Ruf den Wert der Skizze in die Höhe. Das künstlerische Ereignis muss so entworfen werden, dass es diese Form des Vertriebs zulässt. 3. Karajan. Der 1989 verstorbene Maestro erfand das «Musik zur Platte»-Verfahren. Wenn die Berliner



Die bürgerliche Kultur nach Kobe (Seebühnenbild der diesjährigen Bregenzer Festspiele zu Gershwin's Porgy and Bess)
© Christian Altorfer

reduziert. Der amerikanische Ökonom William Baumol nennt das die *cost disease* der Künste.

Eine gegenläufige Bewegung ist jedoch festzustellen. Die *audience* kultureller Güter kann vergrössert werden, etwa durch elektronische Verstärkung, neue Aufführungsorte oder den Vertrieb über mediale Kanäle. Dadurch werden die Künste (wirtschaftlich gesehen) produktiver.

Die wirtschaftliche Analyse lässt erwarten, dass der *Vertrieb* der Kultur an Bedeutung gewinnt; das einmalige bürgerliche kulturelle Ereignis selbst wird parasitär. Drei Beispiele: 1. Lloyd-Webber. Die Musicals des geadelten englischen Komponisten sind ein *brand*. Durch das Urheberrecht geschützt kann Lord Andrew Aufführungslizenzen vergeben. *Cats* oder *Miss Saigon* sehen immer wie *Cats* oder *Miss Saigon* aus, ob sie in London, New York, Stuttgart oder Wien gespielt werden. Elektronische Verstärkung ermöglicht auch dünnen Stimmen, neu errichtete Zeltpaläste zu füllen. Jedes weitere Werk Lloyd-Webbers wird diese Vertriebsstruktur bedienen. 2. Christo. Der Verpackungs- und Landschaftskünstler finanziert seine Ereignisse durch den Verkauf von

Philharmoniker zu den Pfingstfestspielen anrückten, lag die Aufnahme der aufzuführenden Oper bereits vor. Die Vorstellung war eine werbewirksame Imitation des medialen Produkts. Der Live-Charakter der Musik verlor sich in den neuen Verwertungskanälen.

Aufführungen, die den Vertrieb zur *raison d'être* erheben, schaffen eine neue Form von Kultur. Was aber geschieht mit den herkömmlichen Modellen: dem Stadttheater oder dem Konzert? Ein ausgesuchtes Publikum zu unterhalten, wer kann sich das noch leisten?

Das Sommerfestival ist ein letzter Versuch, die traditionellen Kulturformen in die neue wirtschaftliche Umgebung einzupassen. Seit 1985 wird bei den Bregenzer Festspielen ein neuartiges Konzept erprobt, das Beachtung verdient. Es verwendet schamlos Elemente Lloyd-Webbers, Christos und Karajans, ohne seine künstlerische Integrität zu verraten. Wirtschaftlicher Angelpunkt ist das «Spiel auf dem See», die Inszenierung einer populären Oper auf der Freiluftbühne. In diesem Jahr wurden 187'429 Besucher bei Götz Friedrichs Gershwin-Inszenierung gezählt. Das Bühnenbild wird für jeweils zwei Jahre

als permanente Plastik entworfen. Für *Porgy & Bess* hat Hans Schavernoch einen hyperrealistischen geborstenen Highway in den Bodensee gestellt, der, ganz in Christo-Manier, bereits zum Ausflugsziel geworden ist. Schiffe der «weissen Flotte» bieten Rundfahrten inklusive Bühnenbesichtigung und Postkartenkauf: Beton entpuppt sich als kaschiertes Holz, Graffitis sind aus Los Angeles kopiert, und ein Stapel amerikanischer Strassenkreuzer wurde trinkwassergerecht im See entsorgt.

Die Millionenbühne wirkt als Symbol und Magnet. Doch die 7'000 allabendlichen Zuhörer auf der Tribüne sind nur mit modernsten technischen Mitteln optisch und akustisch zu erreichen. Was sich die Bregenzer an Kranfahrten und (auf 88 Kanälen) an subtiler Verstärkung einfallen lassen, würde auch Lloyd-Webber beeindrucken. Ein künstlicher Aufführungsraum wird geschaffen, der mit herkömmlicher Oper wenig zu tun hat, jedoch die *cost disease* der darstellenden Künste wirkungsvoll bekämpft. Das «Spiel auf dem See» trägt sich ohne Subventionen.

Im Windschatten der Seebühne werden Raritäten gepflegt, die einst Eckpfeiler gründerzeitlichen Selbstverständnisses waren. Unter den jüngsten Produktionen finden sich Chaussons *Le Roi Arthur* oder Zandonais *Francesca da Rimini*. Heuer wurde im Festspielhaus der *Dämon* gegeben, eine phantastische Oper von Anton Rubinstein, die, von Mahler hochgeschätzt, um die Jahrhundertwende auch ins Repertoire deutscher Häuser fand. Im Ringen des Dämonen (als gefallener Engel: Egils Silins) um die Liebe der georgischen Fürstentochter Tamara (Marina Mescheriakova) werden weder Jungfrauen am Wasser, Heereslager noch Klöster ausgespart. Das ist unpsychologisch-almodische Oper, in Bregenz ungeniert, fast kitschig ausgebreitet (Inszenierung: Neil Armfield). Die Wiener Symphoniker, seit 50 Jahren im Bregenzer Graben, tragen die Musik unter Vladimir Fedoseyev souverän über alle Untiefen. Solche Ausflüge ins Herz der Opernkultur des 19. Jahrhunderts kann sich Bregenz leisten, dieses Jahr in Koproduktion mit dem Opernhaus Zürich. 1998 erwarten wir mit Spannung Italo Montemazzis *L'amore dei tre re* von 1913: «verismo meets Debussy». Neben der üblichen Festivaldiät von Orchester- und Kammermusik arbeitet Intendant Alfred Wopmann an zwei weiteren bemerkenswerten Strängen: einer Theaterserie aus Gastspielen des Deutschen Theaters Berlin und einer Reihe «Neue Töne», die zeitgenössische Musik ungeschminkt auf die neueröffnete, freitragende Werkstattbühne stellen wird: 1998 zum ersten Mal die Kammeroper *Nacht* von Georg Friedrich Haas. Wirtschaftliche Produktivitätssprünge verdanken sich häufig gänzlich neuen Produkten, nicht Rationalisierungen der

Produktionsprozesse. Auch hier zeigt Bregenz Mut.

Die bürgerliche Kultur des Staatstheaters und Subskriptionskonzerts scheint sich dem Ende zuzuneigen. Neue, oft mediale Vertriebswege erzwingen hybride Formen von Kultur, in der die traditionellen Künste nur noch die Folie bilden. Lloyd-Webbers Musical-Tourismus ist keine Renaissance des Musiktheaters, Karajans *Adagio*-Bestseller ernährt keine neuen Komponisten. Ein gut entworfenes Festival kann dieser Entwicklung zeitweise entgegensteuern. Das Verdienst des Spektakels auf der Bregenzer Seebühne ist es weniger, grosse Oper an den kleinen Mann zu bringen. Dafür ist die elektronisch verstärkte Massenerfahrung zu weit entfernt vom Rezeptionsrahmen der traditionellen Oper. Indem sich Bregenz der medialen Vermittlung bedient, schafft es paradoxerweise einen Raum für Tradition und radikales Denken. Nur was teuer ist, wird schliesslich billig.

Martin Kretschmer

cher Marathons kann man sich streiten: Die zeitliche Konzentration kommt Zugereisten entgegen und versetzt auch die Ansässigen in einen Ausnahmezustand, zumal wenn ein Förderkreis für *Neue Musik Heilbronn e.V.* tatkräftig bei der Organisation und der Beherbergung auswärtiger Künstler und Fachleute mitwirkt. Viele der Konzerte oder Teilkonzerte waren immerhin von gut hundert Hörern besucht. Flammer gibt sich Mühe, auch möglichst viele der betreffenden Komponisten nach Heilbronn zu den Aufführungen zu bringen, was die Attraktivität der Veranstaltungen noch steigert.

Während die gewichtigen Brocken der vielen, über die ganze Klaviatur verteilten Töne – wahre Zirkusnummern der Virtuosität der Avantgarde – noch überwogen und ermüdeten, gab es doch viele musikalisch interessante Kompositionen zu hören, ob die nun schon älteren Datums wie Ernstalbrecht Stieblers meditativer reduzierte *Zeilen* von 1970, Nicolaus A. Hubers insistierend trommelnde *Darabukka* von 1976 oder Flammers auch das Flügelinnere benutzendes *Klavierstück II* von 1985 sind, oder jüngsten Datums wie die ebenso knapp wie vielschichtig konzipierte *Etude* (1996) des Engländer James Clarke oder die zur Uraufführung gebrachte, mit Konstellationsentsprechungen arbeitende Komposition *Nein, Samstag!* (1995) des in Ostdeutschland aufgewachsenen Lutz Glandien (*1954). Besondere Erwähnung verdienen auch der 1955 geborene Chilene Eduardo Cáceres mit seiner als Hommage an Franz Liszt konzipierten, in schönster Weise an dessen Stil erinnernden Komposition *Seco, fantasmal y vertiginoso* von 1986 oder die Japanerin Yoko Kubo (1950) mit der *Cristallisation II* von 1995. Von Isang Yun wurden durch Kaya Han alle seine drei Stücke für Klavier solo aufgeführt.

Viele Kompositionen benutzten als Klangerweiterung Zuspielungen ab Tonband, durch Live-Elektronik oder vom Computer. Geschätzt hat man unbedingt die Erinnerung an zwei Pioniere dieser Art, an den seriellen Elektroniker Lejaren Hiller (1924–94), Professor an der University of Illinois, der 1981 ein *Quadrilateral* für Klavier und Tonband schuf, das durch den Kontrast zwischen streng-mathematischen und frei-natürlichen Elementen fasziniert, und an den 1910 in Posen geborenen israelischen Komponisten Josef Tal, von dem man das noch mit einem alten Moog-Synthesizer 1970 geschaffene *Concerto Nr. 6 for Piano and Electronics* hörte, ebenfalls ein Werk, das trotz der «veraltenen» Elektronik dank seiner musikalischen Qualität auch heute noch von Interesse ist.

Zum Interessantesten gehörte ein Schwerpunkt, welcher der «Szene Frankreich» galt und darin speziell der Gruppe um die Pianistinnen Martine

Neues für ein ausgespieltes Instrument

Heilbronn: «...antasten...», 3. Internationales Pianoforum

Klavierabende, Pianoforum – das klingt nach Konvention. Hat nicht das Klavier, das beliebteste Instrument des 19. Jahrhunderts, das Instrument der Romantik par excellence, für den schöpferischen Künstler heute weitgehend ausgespielt? Das zeigen auch die Pianisten, die in ihren Abenden kaum je ein Werk der Moderne, schon gar nicht der Gegenwart spielen, ganz im Gegensatz zu Kammermusikgruppen, die experimentierfreudiger sind und für die es Kompositionen in Fülle gibt. Und doch: Das Klavier, ein mechanisiertes Hackbrett, hat viele Seiten, und es kann bekanntlich auch im Innern auf verschiedenste Weise benutzt werden. Auch wenn es kaum mehr Komponisten gibt, die ein riesiges Œuvre für Klavier schreiben, wie das Messiaen noch tat, sind immer noch die meisten Komponisten mit dem Klavier aufgewachsen und schreiben auch für dieses Instrument.

Der deutsche Komponist Ernst Helmuth Flammer (*1949) hat in seiner Geburts- und Heimatstadt Heilbronn 1993 zum erstenmal ein *Forum der zeitgenössischen Klaviermusik* eingerichtet, einen Marathon von Klavierrezitals über ein Septemberwochenende. Den hat er nach zwei Jahren wiederholt und nun in diesem Jahr als Biennale der Pianos etabliert (18.–21. September). An den vier Tagen spielten in 17 Konzerten 16 verschiedene Pianisten und Pianistinnen aus ganz Europa und den USA, dazu drei Klavierduos, insgesamt 77 Werke, 5 in Uraufführung. Über den Sinn sol-

Joste und Sylvaine Billier, die teils auf zwei um einen Viertelton verschobenen Flügeln (z.B. Ivan Wyschnegradsky), teils auf einem Vierteltonklavier und einem Sechzehnteltonklavier spielten. Beim Sechzehnteltonklavier ist der Umfang von sieben Oktaven klanglich auf eine Oktave zusammengeschrumpft, beziehungsweise mit jeder «Quinte» auf den Tasten ist ein Halbton erreicht (die sieben Zwischenstufen enthalten die Sechzehntöne – mit einer Auslassung, die nicht hörbar ist). Es resultieren daraus höchst unheimliche Klänge und Klangentwicklungen, die man nur vom Hören her niemals einem Klavier zuordnen würde; man hörte Kompositionen von Alain Bancquart, Fernand Vandenbogaerde, Pascale Criton, Claude Ballif, Bruce Mather, teils vierhändig. Das Klavierduo Eric Beaufocher/Roland Meillier aus Lyon war dagegen auf die Postmoderne eingeschworen. Da war vieles musikalisch recht belanglos; nur James Giroudon verstand es, mit Esprit zu unterhalten.

Stilistisch breit gefächert war die Auswahl der Russen: Alexander Radwiliwitsch (*1955), der auch als Pianist fungierte, spielte ein eigenes Werk, das mit vielen Leittonwirkungen arbeitet und auch in der Auflösung des Klaviersatzes an Skrjabin erinnert, während Anton Safronov (*1972) in einem ge diegenden Werk (das einzige Auftragswerk des Pianoforums) an Webern anknüpft, Edward Matweyew (*1971) der dichtgepackten Darmstädter Avantgarde folgt und Alexander Knaifel (*1943) in *Die Schrammen des Marsches* im Tonband Pauken und im Klaviersatz Marschharmonien simuliert: ein schönes und gleichzeitig unheimliches Beispiel postmodernen Stils.

Fritz Muggler

Un monument pour tous les arts

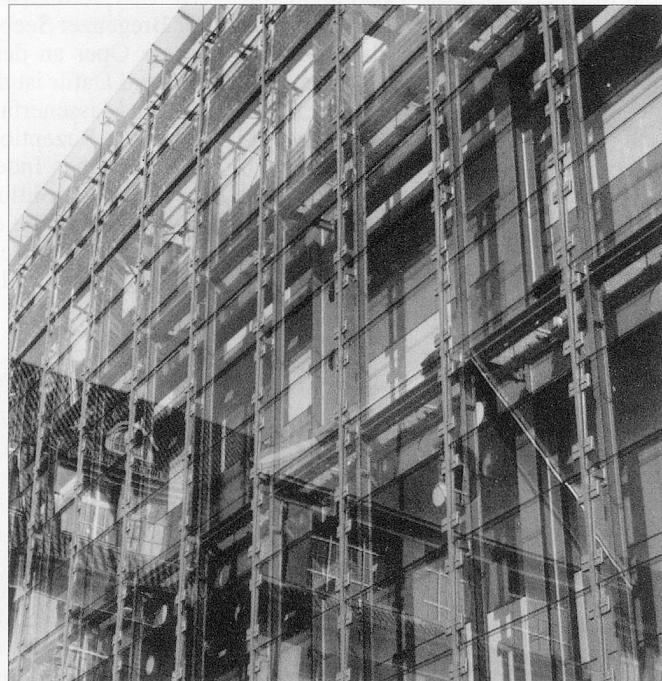
Karlsruhe : Ouverture du Centre des Arts et des Technologies médiatiques

Karlsruhe, le 2 octobre 1997 : Le terrain est vague. Enfin presque. Pelleteuses, chouleurs et niveleuses sont à l'œuvre ; on assainit encore, excave, ferraille, gravillon. En plein cœur du chantier, un imposant bâtiment se dresse : le Centre des Arts et des Technologies médiatiques (ZKM : « Zentrum für Kunst und Medientechnologie »), qui ouvre ses portes le 18 octobre¹. Débute alors un nouveau pan de sa relativement brève histoire. L'idée et la planification de ce Centre avait germé, début des années huitante, dans le cerveau prospectif du « ministre-président » du Land de Baden-Württemberg, Lothar Späth, surnommé le Roi-Soleil, en tout cas – autre qualificatif – un *Macher*, une personnalité agissante, mais qui voulut faire du Centre une manière de vitrine

des applications industrielles du moment, un centre scientifique. Le témoin est ensuite transmis à un personnage clef, historien de l'art, le professeur Heinrich Klotz². Nommé directeur du Centre en 1989, il donne un nouvel élan au projet, car il veut un centre d'art et de technologie : fondé (pour un coût total de quelque 289,4 millions de marks) à part égale par la ville et le Land, le Centre devient en 1997 une fondation de droit public qui regroupe, en un seul bâtiment, tous les instituts

le studio⁴ de l'Institut de musique et d'acoustique (le Cube marque non seulement l'entrée du ZKM, mais en est le signe distinctif).

Ce grand hall (le « Hallenbau ») de 312 m de long et de 17 500 m² de surface utile (sur un total de 80 000 m²), abrite, outre le ZKM, l'École nationale supérieure d'Art (« Staatliche Hochschule für Gestaltung »), la Collection d'art de la ville de Karlsruhe (« Städtische Galerie ») et le musée des Collections privées (« Sammlermuseum »), collec-



Vue extérieure
du Centre
des Arts et des
Technologies
médiatiques
(Zentrum für
Kunst und
Medientechnologie)
de Karlsruhe
© Philippe Gontier

auparavant disséminés dans la métropole badoise ; sa mission « en tant qu'institution de recherche, de diffusion de la culture et de formation continue, est de créer les conditions nécessaires à un vaste travail sur l'art et la technologie médiatique, en particulier dans les secteurs Image, Musique, Parole et leurs combinaisons ». Aussi (tel le Bauhaus, qui avait évité de substituer la mécanisation à la création artistique) le ZKM, tout en associant les arts aux techniques numériques, se défend-il de laisser l'automatisme et la rapidité des processus technologiques régenter la créativité des artistes.

Classée monument historique en raison de sa structure de béton novatrice, cette ancienne usine d'armement (construite en 1918 par Philipp Jacob Mainz et préservée des « larmes d'acier³ » de la Seconde Guerre mondiale) a été réhabilitée subtilement – préservation de l'architecture originelle, de l'aspect ouvert et spacieux des dix galeries vitrées, où courent des passerelles – malgré l'intégration de quelques éléments nécessaires, tels que le Théâtre multimédia (330 m² pour environ 16 m de hauteur), et l'adjonction, à l'extérieur, du Cube bleu, cube de verre en plein ciel (on le dirait ductile) abritant

tions qui rejoindront le musée d'Art contemporain en 1999.

Le ZKM lui-même comprend ce musée de tous les arts qu'est le musée d'Art contemporain ; son agencement veut démontrer – c'est son originalité – que les techniques traditionnelles (peinture, sculpture, gravure : ce que l'on contemple) peut avoisiner les techniques d'avant-garde (installations acoustiques, hybride média, vidéo : ce sur quoi l'on peut agir), y être confronté, autoriser l'émulation, amorcer des dialogues sans s'entre-détruire ; la peinture y est surtout abstraite (elle ne peut plus raconter d'histoires), la vidéo plutôt narrative (il faut saborder les cadres habituels de la perception), tandis que l'apparente neutralité de la photographie tisse des liens. Parmi les pièces de la collection d'art multimédia, l'une des plus complètes qui soit, figurent des œuvres déjà classiques de Bill Viola ou de Nam June Paik. Un roulement biennal d'expositions temporaires assurera le renouvellement de l'exposition, car « une collection croissante de classiques ne saurait être l'objectif d'un musée d'art contemporain » (H. Klotz). Avec le musée des Médias (rélié au précédent par de simples volées d'escalier), on entre dans le domaine de l'in-

teractivité, concept, ici, qui n'est pas vide de sens : les visiteurs peuvent et doivent toucher toutes les œuvres réparties par thème. Ainsi, sous l'expression clef « corps des médias », on découvre comment notre corps réagit aux nouvelles technologies, et plus particulièrement aux techniques de simulation. La distance entre l'art – qui n'influe traditionnellement que sur une petite part de la société – et l'impact produit sur la société tout entière par la technologie des médias est également prise en comp-

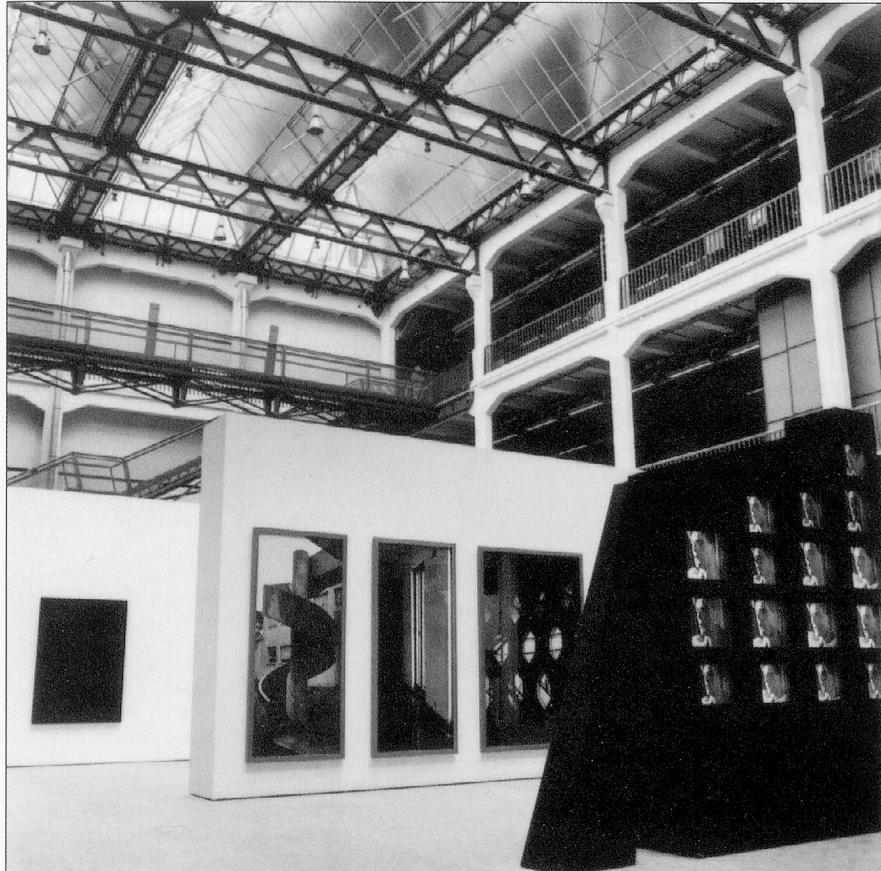
Ballet de Francfort et William Forsythe, *L'école de danse numérique*).

La Médiathèque offre un vaste éventail concernant la musique contemporaine, la vidéo, la littérature, l'esthétique du 20^e siècle. Ainsi la Bibliothèque, réalisée avec l'Ecole nationale supérieure d'Art, regroupe quelque 16'000 livres et cédroms, et reçoit plus de cent magazines spécialisés. Quant à l'Audiothèque, elle est dirigée par le compositeur Thomas Gerwin⁶, qui l'a constituée. En 1990, il fondaient en effet l'IDEAMA

œuvres marquantes de la nouvelle musique, des principaux festivals de musique actuelle ; les domaines limitrophes comme par exemple la musique multimédia ; les musiques rares extra-européennes ; jazz, blues, rock et pop (CD, pas de partitions) ; « soundscapes » et portraits sonores ; art radiophonique (*Hörspiele*) ; musique de film et *Filmspiele* ; enfin le « cabinet des curiosités » (affiches, posters, environnements, reconstitutions de studios électroniques comme celui de Hermann Heiss, etc.). Pour ce qui est de sa structure, l'IDEAMA est une émanation des deux « institutions fondatrices », le ZKM et le CCRMA, qui assemblent et produisent les matériaux ; des « institutions affiliées » peuvent souscrire à sa « collection de base » pour l'ajouter à leur inventaire. Sont aujourd'hui partenaires de l'IDEAMA : le Groupe de Recherches musicales (INA/GRM) et l'Ircam parisiens, l'Institut international de musique électroacoustique de Bourges, l'EMS de Stockholm, le National Center for Science Information Systems (NACSSIS) de Tokyo, l'Institut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek (IPEM) de l'Université de Gand, l'Institut voor Sonologie des Koninklijk Conservatorium Den Haag et la New York Public Library (NYPL).

Sur l'une des galeries du ZKM, on peut apprécier une autre création de Thomas Gerwin, sa *Carte acoustique du monde*. Sur une paroi, un immense planisphère (10 m x 2,40 m) constellé de points lumineux colorés (correspondant à des portraits sonores de lieux, de régions, de continents), que l'utilisateur peut « sonoriser » grâce à des « soundfiles » (fichiers sonores) en appuyant sur les boutons de trois pupitres de jeu situés devant le planisphère. Deux cent un fichiers de sons différents, plus ou moins concrets (de 2" à 22"), constituent cette manière d'écologie sonore mondiale.

Grâce à la Vidéothèque, le visiteur pourra alors « voir », entendre la musique. Il n'existe nulle part au monde une collection aussi vaste d'art vidéo, consultable de façon plus pratique que, par exemple, la Vidéothèque de Paris ou celle du MOMA de New York : elle est directement accessible (pas de catalogue) ; les écouteurs ne sont pas des casques « enfermant » la tête, ils s'appliquent sur les oreilles, permettant donc d'écouter l'environnement, de lire ; les images, « flottantes », sont produites par réflexion sur un écran libre – c'est-à-dire sans bordure ou cadre qui pourrait rappeler un moniteur – à environ 2 m du spectateur, qui assiste par conséquent à une espèce d'exposition d'images. Les commentaires sont en quatre langues (allemand, anglais, espagnol, français) ; cette Vidéothèque est une coproduction ZKM/Goethe Institut.



Vue sur le rez-de-chaussée du Musée d'art contemporain

©Philippe Gontier

te par ce musée. Bernhard Serexhe, conservateur fort critique vis-à-vis des « conglomérats » médiatiques démesurés et dévoreurs, coupables selon lui de « disneyisation » du monde, s'est fixé pour but d'analyser les courants actuels des nouveaux médias. Il collabore avec la Cité des Sciences et le Centre Georges-Pompidou à Paris, mais surtout avec le Centre International de Création Vidéo Pierre-Schaeffer de Montbéliard⁵, « d'où proviennent les créations les plus intéressantes », déclare Rudolf Frieling, directeur de la Vidéothèque. Quant aux technologies les plus récentes (illustration graphique et animation sur ordinateur, réalité virtuelle et simulation en temps réel), elles sont testées et perfectionnées dans un contexte bien adapté aux exigences artistiques et sociales à l'institut des Médias visuels. En étroite collaboration avec ce dernier, le Laboratoire multimédia se consacre à la production de cédroms (ainsi, avec le

« Internationale Digitale ElektroAkustische MusikArchive » : Archives numériques internationales de musique électroacoustique), grâce à la coopération entre le ZKM et le « Center for Computer Research in Music and Acoustic » (CCRMA) de l'Université de Stanford, en Californie. Sa fonction est de rassembler, d'exploiter et de rendre accessible au public (sur des termes idiomatiques) la musique électroacoustique mondiale, de ses débuts à aujourd'hui. L'ensemble des matériaux (œuvres, partitions, esquisses, schémas, commentaires des compositeurs, descriptifs techniques, etc.) est mémorisé sur support informatique ; après enregistrement, les originaux sont renvoyés à leur propriétaire. Outre l'IDEAMA, la Médiathèque comprend : tous les documents acoustiques de l'histoire du ZKM ; la musique électroacoustique de tous les compositeurs vivant actuellement en Allemagne (DegeM-Archiv) ;

C'est Johannes Goebel⁷ qui préside aux destinées du « gros instrument, fait d'hommes et d'idées, de machines et d'espaces » (Heike Staff) qu'est l'institut de Musique et d'Acoustique du ZKM. « Le plus petit secteur du Centre, déclare Goebel, calme mais définitif. La musique, dans les multimédias, ce ne sont que des effets sonores... On peut toujours rêver d'unir la musique et l'image sans que l'une ne vienne contrecarrer l'autre... Je rejette le terme multimédia pour avancer celui d'« intermédia ». Nous ne faisons pas de recherche fondamentale (pas assez nombreux pour cela), mais une recherche qui doit aboutir à des réalisations concrètes... Nous ne dispensons pas d'enseignement, ne sommes liés à aucun centre pédagogique. Mon but : travailler, selon mon propre style, dans une grande largeur de vue esthétique, en commençant par la technologie (système informatique ouvert⁸), en terminant sur le critère essentiel, l'*oreille* (studio extrêmement professionnel). » Au fil du temps (Goebel est directeur de l'Institut depuis 1990), l'Institut a acquis une renommée internationale par le choix de ses projets, par ses commandes à des compositeurs, la programmation de ses manifestations et « workshops », ses cycles de conférences, bref, par une personnalité fondée, selon Goebel, sur quatre points essentiels. Premièrement : les progrès techniques provoquent l'imaginaire des artistes et la critique esthétique ; ces trois éléments conditionnent l'« art et les technologies médiatiques ». Deuxièmement : les qualités technologique et artistique ne sont pas automatiquement liées, mais doivent pouvoir s'entrechoquer radicalement. Troisièmement : l'acquisition de connaissances artistiques et techniques demande du temps, de l'espace et un environnement de travail professionnel pour qu'elles puissent être mises efficacement en relation les unes avec les autres. (Quand on pense au temps qu'il faut à un compositeur pour acquérir son métier, au musicien pour maîtriser son instrument, on ne voit guère pourquoi il pourrait en être autrement pour l'ordinateur.) Ce sont les moyens propres à l'électronique, les sons nouveaux que l'on peut générer sur l'ordinateur qui intéressent d'abord Goebel : que peut-on faire avec un ordinateur qu'il ne soit pas possible de faire autrement (« La musique électronique faisable de notre aujourd'hui. Pas des quatuors à cordes pour piano ! », raille Goebel). Voilà pourquoi aussi, sans doute, il est très sceptique quant au système de l'assistant (« Ici, pas d'assistant ! »), sauf exceptions (pour Eötvös et Rihm, par exemple) ; Goebel pense que le compositeur doit vaincre son impatience, apprendre la technique, l'acoustique et ses rudiments⁹. Pourquoi, de surcroît, un spécialiste en informatique se mettrait-il au service d'un compositeur ? Certes

toute la musique n'est pas dans le logiciel ; mais qui fait quoi ? Où passe la frontière ? Quatrièmement enfin : il n'existe pas de hiérarchie, voire de subordination, des sens ; l'œil et l'oreille, la musique et la parole, le texte, l'image et le mouvement ressortissent à l'anthropologie, sont aussi culturellement distincts les uns des autres. Le fait que l'on puisse, par le truchement de l'ordinateur, unifier techniquement, artistiquement et « médiatiquement » (à savoir avec et pour tous les sens) cette dissimilitude ne signifie aucunement qu'on la fasse voler en éclats. Il est temps de jeter la synesthésie sur ordinateur aux oubliettes ! Les artistes conviés à l'Institut, Johannes Goebel les choisit personnellement, et non par le biais d'un comité de lecture ou d'un dossier quelconque. Leurs propositions sont discutées puis, dans la mesure des moyens disponibles, on leur passe commande (plus de 80 compositeurs invités ont déjà travaillé à l'Institut¹⁰). L'Institut participe également à des productions combinant plusieurs médias à la fois ; un exemple récent en est l'opéra multimédia *Den ungeborenen Göttern*, pour lequel le compositeur Kiyoshi Furukawa et l'artiste graphique Robert Darroll ont conçu tout un univers visuel interactif. Quant aux collaborations, que Goebel veut totalement *apolitiques*, elles vont bon train : avec l'ACROE de Grenoble, avec Jean-Claude Risset et le CNRS-LMA de Marseille, avec l'Ircam parisien (spécialisateur), avec le CCRMA de l'Université de Stanford, ou le Studio expérimental de la Heinrich-Strobel-Stiftung de Fribourg-en-Brisgau, avec lequel l'Institut de musique et d'acoustique travaille étroitement, à des projets multimédia notamment. « En gardant notre identité ! », assène Johannes Goebel en guise de conclusion.

Jean-Noël von der Weid

(Göttingen, Yale, Saint Louis), auteur de très nombreux articles et opuscules traitant d'esthétique, il fut, entre autres, le fondateur-directeur du musée allemand d'Architecture de Francfort (1979–89), le créateur de la revue « Architecture » et du « Jahrbuch für Architektur ».

1. *Stählerne Tränen*, titre polysémique d'une installation vidéo quasi architecturale et d'une rare puissance évocatrice de Marie-Jo Lafontaine (collections du ZKM).
2. Parfaitement insonorisé, il a une surface au sol de 278,5 m² pour un volume de plus de 2'200 m³. Outres différents studios – pouvant être utilisés comme un seul « studio distributeur » tandis que différents ensembles peuvent jouer dans des espaces acoustiquement isolés aussi –, un studio de haut-parleurs (il n'y a pas de Stradivarius des haut-parleurs !) est à la disposition de ceux qui veulent mesurer l'influence que peut avoir un haut-parleur sur le son, ou qui veulent tout simplement apprendre à entendre.
3. Plus précisément à Hérimoncourt, à quelques kilomètres de la frontière suisse. Fondé en 1990, ce centre, qui emploie une équipe de seize permanents (plus dix personnes associées), s'inscrit, par son esprit décentralisé (loin de Paris) et autonome (dans ses choix et partis-pris), dans le droit fil du travail mené dans les années septante au sein du service de Recherches de l'O.R.T.F., alors dirigé par Pierre Schaeffer. Renseignements : ole@cicv.fr ; http://www.cicv.fr ; tél. : +33. (0)3.81.30.90.30. ; fax : +33. (0)3.81.30.95.25.
4. Né en 1955, études de musicologie, lettres et histoire de l'art à Berlin et Tübingen ; de composition à Darmstadt, Hambourg, Cologne, Munich, Strasbourg. Auteur de musique pour le théâtre, le cinéma, la radio, de pages instrumentales et électroacoustiques ; œuvres, le plus souvent, pour installations multimédia (*Doch die Freiheit, die kommt wieder*, 1994) ; éditeur de musique ancienne ; professorat. Membre fondateur du « Art Wave Ensemble », cofondateur et directeur des « Tübinger RaumKunstTage » (1988–90), en 1994, membre fondateur du « World Forum for Acoustic Ecology » (WFAE).
5. Un personnage haut en couleur s'il en est. Musicien, compositeur, acousticien, humaniste, professeur, conférencier, traducteur, conseiller d'éditeurs de partitions, de CD et de musique, concepteur et fabricant d'instruments (notamment le « SubBass-ProtoTon », espèce d'ocarina basse, et le « Eln Set » composé de deux xylophones et de deux métallophones accordés selon la section d'or).
6. Quatre premiers CD, produits par le ZKM et diffusés par Wergo, paraissent lors de l'inauguration du Centre. Le premier est consacré à Johannes Goebel, Ludger Brümmer, Ramón González-Arroyo et Georg Bönn ; le deuxième à Martin Daske ; le troisième à Mesias Maiguashca ; le quatrième à Franz Martin Olbrisch.
7. Équipement : Logiciel : CLM (Common Lisp Music, William Schottstaedt, CCRMA Stanford), CM (Common Music)/Stella (Heinrich Taube, ZKM Karlsruhe) et RT (Real Time, Paul Lansky, Princeton), Dloc-sig (Fernando Lopez, CCRMA, Stanford) et Quad Sounder (Josh Richau, ZKM Karlsruhe). Matériel : Macintosh, NeXT, ISPW (Ircam Signal Processing Workstation) et Soundsmith (8 canaux), Silicon Graphics ainsi que la puissance de calcul de l'ensemble du réseau informatique de l'Institut de musique et d'acoustique du ZKM. Plutôt que d'investir dans une informatique de pointe, très onéreuse et ra-

pidement obsolète, Johannes Goebel priviliege la qualité des infrastructures et des studios.

9. Lire à ce sujet : *Musikalische Akustik. Ein Handbuch* de Donald E. Hall, traduit par Thomas Troge ; Johannes Goebel en est l'éditeur et le vérificateur (Schott, Mainz 1997).
10. Parmi eux : Martin Daske, Elena Kats-Chernin, Sabine Schäfer, Günter Steinke, Erki-Sven Tüür, Gerhard Winkler, etc.

Fremd- und Störklänge in der Sommerlandschaft

Neue Musik Rümlingen (22.–24. 8. 1997): «Zwielicht – Media luz»

Sonnenaufgang auf dem Hornberg: Ein wenig fröstelnd noch wache ich um ca. 6 Uhr 30 auf einem riesigen stacheligen Bett aus Strohballen auf. Unter mir die Geräusche eines saugenden Babys, neben mir ein sanftes Gebrabbel, das von den Mundstücken zweier Blechblasinstrumente herröhrt, in welche zwei Musikerinnen hineinhauchen. Szenen-

(beide Argentinien), Cergio Prudencio, Roberto Williams (beide Bolivien), Chico Mello (Brasilien) sowie der Musikschriftsteller Guillermo Saavedra (Argentinien). Wer Lust hatte, konnte den direkten Zugang zu einer sonst fernen Welt suchen; die Komponisten aus Lateinamerika waren sehr gesprächsbereit.

Bei dem dicht gedrängten Konzertkalender (zwölf Veranstaltungen in drei Tagen) war Pluralismus durchaus Programm. Beim Podiumsgespräch mit den eingeladenen Gästen aus Lateinamerika bekam man bereits einen Vorgeschmack darauf. Englisch war auch unter den Komponisten letztlich die einzige Sprache, die alle einigermassen verstehen konnten und die auch dem Publikum verständlich war. Die kulturellen Unterschiede der einzelnen Länder Südamerikas konnte man hier live miterleben. Ein liebliches Chaos, wen nun in welche Sprache übersetzen sollte, brach sogleich aus. Die Diskussion bestimmendes Element war die Geschichte der Kolonisation und der

und das weite Feld von Geräuschen und erweiterten Instrumentaltechniken nur am Rande zu berühren. Viele der aufgeführten Werke haben ein stark narratives Element, sind eine Art «erzählte Zeit». Ihre Stärke liegt eher in ihrer Klangwelt als in den formalen Strukturen. Eine Ausnahme bildet hier vielleicht Mariano Etkin, der in seinen sehr ruhig gehaltenen Werken zwar auch das Klangmaterial in den Mittelpunkt stellt, dessen Kompositionen aber kein Auf und Ab mit Hoch- und Tiefpunkten aufweisen, sondern eher statisch im Raum verharren, gespickt mit gelegentlichen scharfen Ausbrüchen.

Traditionelle Musik aus den Anden lokerte die Veranstaltungen angenehm und bereichernd auf. Cergio Prudencio, der mit dem *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* (bestehend aus einem Chor von traditionellen Bambusflöten in allen Größen und 2–4 Perkussionisten) aus Bolivien erstmals nach Europa gereist war, bezieht sich in seinen eigenen Kompositionen stark auf die typischen Anblastechniken der Bambusflöten. Das etwas bombastische Material bringt er zwar in einen neuen dramaturgischen Ablauf, doch war in seinen Werken nicht soviel Kraft und Spielfreude spürbar wie im darauffolgenden Teil des Konzerts mit traditionellen Stücken, wo es im drückend heißen Rümlinger Mehrzwecksaal von Rhythmen und rauschig akzentuierten Flötenköpfen im typischen Quintabstand brodelte. Bolivien schien plötzlich ganz in die Nähe gerückt. Den folkloristischen Gegenpart dazu bildeten die Krienser Geisselchlopfer sowie ein Alphornstück von Adriana Hölszky, in dem irgendein normaler Alphornklang nicht im Entferitesten entsteht und das Alphorn so radikal seiner ursprünglichen Funktion beraubt wird, dass es einem den Atem nehmen konnte.

Zweiter Schwerpunkt war die Aufführung der «Gemeinschafts»-Komposition *Zwielicht* auf dem Hof Horn bei Rümlingen. Gleich reihenweise fielen hier die konventionellen Anforderungen an die Konzertbesucher. Nicht nur musste man sich den Konzertort auf dem Fussweg erwandern und sich einem insgesamt siebenstündigen Werk stellen, man konnte auch nicht mit einem gemeinsamen Konzertlebnis rechnen, da die Ereignisse in einem Umfeld von der Grösse von etwa vier Maisfeldern angeordnet waren. So glichen die Wege der Zuhörer einem nicht enden wollenden Zickzack mit gelegentlichen Haltestellen auf Strohbetten, Klappstühlen oder ganz einfach im Stopfgeflecht. Trotz kleinen zivilisatorischen Einbussen wie mangelnden sanitären Anlagen eine wunderbare Sache, und ich kann jeden nur bedauern, der diesen Abend und Morgen nicht miterlebt hat. Auf Carola Bauckholts überdimensioniertem Bett sich im Spannungsfeld zwischen ganz



© Siegrid Ablinger

wechsel: Der argentinische Komponist Mariano Etkin erklärt mir die komplizierte Stellung, die Argentinien innerhalb Südamerika einnimmt, eine Art verdrehter Minderwertigkeitskomplex, der daraus resultiert, dass die anderen Staaten (vorab Bolivien) den Argentinern Größenwahn wegen ihres von Europa geprägten Lebensstils vorwerfen, was die Argentinier dazu veranlasst, sich selbst herabzusetzen. Zwei Impressionen aus Rümlingen 1997.

Das «kleine» Festival ist dieses Jahr wirklich über sich selbst hinausgewachsen. Erstmals waren Komponisten aus Übersee zu Gast: Das Festival ermöglichte eine eigentliche Schau lateinamerikanischen Schaffens. Eingeladen und auch anwesend waren die KomponistInnen Mariano Etkin, Cecilia Villanueva

europeischen Immigration, sowie die indianische Präkultur, die viele Südamerikaner nie kennengelernt haben. Angesprochen wurden auch die dominierenden Einflüsse aus Europa¹, wie der daraus resultierende einseitige Blick in diese Richtung, was allerdings eine jüngere Komponistengeneration längst nicht mehr belaste. Es gehe dort vielmehr um den individuellen künstlerischen Ausdruck jedes einzelnen, betonte Cecilia Villanueva. Trotz der vielbeschworenen Unterschiede gab es im kompositorischen Schaffen² einige nicht un wesentliche Gemeinsamkeiten. So konnte man feststellen, dass praktisch in allen Kompositionen eine gewisse vertikale Komplexität fehlt sowie eine Tendenz spürbar war, das sonore Material als solches zu belassen

nahen und weiten Klängen auszuruhen, genau im richtigen Moment auf dem richtigen Stuhl von Peter Ablingers Installation zu sitzen, um den Sonnenauf- bzw. -untergang zu beobachten, Manos Tsangaris klingenden und lichtorgelnden Wunderbaum aus der Dämmerung auftauchen zu sehen, Cecilia Villanuevas Piccoloquartett im Maisfeld zu erahnen, das Klopfen der Holzschuhe auf den bereitgelegten Brettern (Daniel Ott), ein sirrendes Streichtrio im Dunkeln (Caspar Johannes Walter), die drei stoischen SprecherInnen, die in 210 Minuten 100 Meter zurücklegten (Jacques Demierre), dazwischen die vor Ort aufgenommenen und transformierten elektronischen Fremd- und Störklänge in einer satten und na ja, intakten Spätsommerlandschaft wahrzunehmen (Wolfgang Heiniger/Jochen Bohnes) – das war schon ein ziemlich einmaliges und vielschichtiges Sinneserlebnis. Hut ab vor den Ausführenden, die da stundenlang in unmöglichen Positionen ausharrten; wir Zuhörer konnten uns jederzeit zur Beiz verziehen, um frisch aufzutanken, oder auf Carolas Strohbett ein Nickerchen machen. Interessanterweise war die Wahrnehmung im Dunkeln viel intensiver als im Hellen, und der Prozess von Hell nach Dunkel stellte sich als viel weniger spannend heraus als der umgekehrte. Jeder Komponist, jede Komponistin hatte zwar ein individuelles Konzept zum Thema «Zwielicht» erarbeitet, das auf die örtlichen Gegebenheiten und die Open-Air-Situation Rücksicht nahm. Trotzdem waren die beiden Aufführungen als Ganzes wahrnehmbar, da die musikalischen Ideen von einer ähnlichen surrealen Poesie gefärbt waren.

Weitere Höhepunkte waren die Uraufführung von Dieter Schnebels Begleitmusik für Schlagzeug *Revolution* sowie der Abend mit dem Gitarrenduo Chico Mello & Silvia Ocogne. Schnebels Stück ist ein Überbleibsel einer geplanten Oper über das Leben des grossen russischen Dichters Wladimir Majakowski, in der das Schlagzeug-Solo als Vorspiel zum letzten Akt (Majakowskis Tod) gedacht war. Extrem gegensätzliche Aktionen wie das Kaputschlagen einer Kiste in der Luft mit dem Hammer, worauf ein «Luftschlag» mit einem Reisigzweig folgt, versinnbildlichen die Umwälzung und Befreiung, die Revolution. Silvia Ocogne und Chico Mello aus Brasilien bescherten dem Festival mit viel feinem Spielwitz und treffsicherer Ironie einen eigenständigen Schlusspunkt. Nicht nur, dass sie sich eigentlich nie einig waren, was als nächstes Stück gespielt werden sollte, sie traten auch mit präparierten Gitarren, sprich Tubas, auf, die sie zu Rüsseln umfunktionierten. Nicht fehlen durfte die typisch brasilianische Streichholzschachtel-Percussion: In dem Stück *John Cage at the Beach* wird die gängige brasilianische U-Musik collageartig

tig auf die Schippe genommen und mit Cage-Zitaten durchbrochen. So feinfühlig wie ihr Humor war auch ihr Gitarrenspiel: Unaufdringlich und mit äusserster Präzision spielten die beiden ihr Programm – gelungener Abschluss eines Festivals, das man nicht nur als das «kleine», sondern auch als das «andere» bezeichnen kann.

Christina Omlin

- 1 In Brasilien beispielsweise sind erste Kontakte mit der Zwölftontechnik durch den 1930 eingewanderten deutschen Komponisten Hans-Joachim Koellreutter entstanden, in dessen Umfeld auch Komponistengruppen für Neue Musik gegründet wurden, wie *Agrupación Nueva Música* oder *Grupo Música Viva*.
- 2 Nebst den Werken der schon erwähnten KomponistInnen waren Werke von Coriún Aharonián, Adoníran Barbosa, Chico Buarque de Holanda, Carlos Chávez, Carlos Gardel (trad. Tango), Mario Lavista, Diego Luzuriaga, Graciela Paraskeváidis, Hermeto Pascoal und Pinxinguina zu hören.

Im Gletschergarten und Eisenbahntunnel

Luzern: Internationale Frauenmusikfestwoche

Das Verzeichnis von Werken europäischer Komponistinnen verzeichnet mehrere Tausend Titel. An den diesjährigen Internationalen Musikfestwochen Luzern wurde kein einziges Werk einer Frau aufgeführt. Konzertveranstalter argumentieren, wenn man sie auf das Manko aufmerksam macht, immer wieder mit der mangelnden Qualität, vor allem bei historischen Werken. Eine qualitative Selektion habe in vielen Fällen, was Musik von Frauen betreffe, noch gar nicht stattfinden können, meint die Komponistin Mela Meierhans, das hänge mit den Restriktionen zusammen, denen Frauen ausgesetzt waren: Begabte Schülerinnen von Vivaldi steckte man ins Kloster, Fanny Mendelssohn wurde verboten, ihre Kompositionen zu publizieren etc. Diese Werke müsse man jetzt zuerst einmal zur Kenntnis nehmen, bevor man sie durch ein Qualitätsraster fallen lasse.

Obwohl sich in den letzten zwanzig Jahren viel verändert hat, sind komponierende Frauen auch an zeitgenössischen Festivals immer noch stark untervertreten. Komponistinnen im Musikbetrieb zu mehr Präsenz zu verhelfen war eines der Ziele der ersten Internationalen Frauenmusikfestwoche (IFM) in Luzern, die parallel zu den IMF stattfand.

Das Konzept der Organisatorinnen war vielseitig, und es ging auf: Der Schwerpunkt des viertägigen Programmes lag bei zeitgenössischer Musik, einen Blick zurück gestattete aber das Konzert mit dem Erato Quartett, das drei Werke aus dem 18. und 19. Jahrhundert brachte.

Prägend für das Festival war das politische Engagement, das sowohl künstlerisch durch die Werke wie auch in öffentlichen Diskussionen vermittelt wurde. Ein politisches Zuhören war gefragt, ein Aufbrechen der hierarchischen Strukturen im Musikbetrieb, die Förderung des Dialoges: In einem Seminar mit der Pianistin Laura Gallati und der feministischen Autorin Christina Thürmer-Rohr wurde die musikalische und politisch-philosophische Bedeutung des «dialogischen Denkens» beleuchtet; man fragte zum Beispiel danach, ob trotz der Gleichberechtigung der Töne die Zwölftonmusik eine starre, «monologisierte Verengung» darstelle, forderte die Entraditionalisierung und den musikalischen und politischen Dialog.

Einen sinnlichen und vielversprechenden Einstieg bot das Eröffnungskonzert der IFM im Kleintheater: Mit grosser Ernsthaftigkeit und – wenn es vom Werk gefordert wurde – viel Witz und Ironie bot das Ensemble *Aequatuor* Werke von bereits bestandenen Komponistinnen wie Sofia Gubaidulina und Galina Ustvolskaja. Gubaidulinas Sonate für Klavier bewegt sich zwischen groovigen Jazzrhythmen und feierlichen Choralteilen, sphärischen Klangfarben (wozu die «Innereien» des Flügels beitragen) und gewaltigen Entladungen. Karmella Tsepkoletkos *Feeling for solitude* für Oboe solo, ein rhapsodisch schwelender Monolog, besticht durch seine suggestive Bildlichkeit. Es geht diesem Stück der ukrainischen Komponistin – der einzigen Uraufführung an diesem Abend – aber das Zwingende ab, jene Notwendigkeit, die die Werke der Russin Galina Ustvolskaja auszeichnet, etwa das äusserst eigenwillige und unbeirrbares *Grosse Duett für Cello und Klavier* (1959). Da sind die gehämmerten Repetitionen, die obsessiv und rücksichtslos in allen fünf Teilen erscheinen, die starren Triller, da ist – im letzten und längsten Teil – die lyrische Cellolinie, eine einfache, nach innen gekehrte Kantilene. Aber auch sie entwickelt sich hin zum Unausweichlichen, beharrt zäh auf dem immer gleichen Ton. Der Schluss kehrt wieder zum Anfang zurück, nur sind das Hämmern des Klaviers und die expressiven Cellosprünge müder, resignierter und lösen sich schliesslich auf. Der Cellist Tobias Moster und die Pianistin Ingrid Karlen überzeugten mit ihrer Interpretation; vor allem Karlens Präsenz für das lange Programm war erstaunlich, ihre musikalische Vorstellungskraft mutete glasklar an, ihr Anschlag entfaltete grosse Differenzierungsmöglichkeiten.

Klang/Stein/Zeit hiess der Anlass, der wohl die grösste Aufmerksamkeit auf sich zog: Drei Produktionen von jungen Komponistinnen (zwei davon aus der Region Luzern) lockten ein grosses Publikum in den sonst von Touristen und Schulklassen frequentierten Glet-

schergarten. Hier – auf steinigem Gelände inmitten einer Urgesteinslandschaft – waren Mischpult und raffiniert verteilte Lautsprecher plaziert, so dass Marie-Cécil Webers elektronische Komposition *Schwelle* eine sehr eigene Räumlichkeit erhielt: Sie erlaubte einen faszinierenden Einblick in den Mikrokosmos der Ameisen, die feinen Geräusche wurden für das menschliche Ohr hörbar gemacht und boten sich als anderen, eigenen Organismus dar. Da hörte man nasse Kieselsteine sich aneinanderreiben, dann wieder schien ein Flugzeug über den Köpfen zu kreisen... Die Komponistin Mela Meierhans hingegen benutzte die Elektronik, um ein philosophisches Konstrukt zu transponieren: In *Résonance?* sind Bassklarinette, Cello und Horn/Alphorn auf dem steinigen Kunstgelände plaziert und stehen im Dialog untereinander und mit einem Tonband, welches unverändert bleibt und als Metapher für «die Welt – das Vorgefundene, in das hinein wir anfangen...» steht. Innerhalb der notierten «Zellen» improvisierend kommunizierten die drei Instrumente miteinander, erhielten *Résonance* oder verhallten im Leeren.

Wer sich zu später Stunde in einen stillgelegten Eisenbahntunnel wagen möchte, kam zumindest punkto Lautstärke auf seine Rechnung. Dem improvisierenden Saxophontrio wurden durch die Geräusche der über dem Tunnel einfahrenden Züge immer wieder Zäsuren gesetzt. Die einzige vorgegebene Struktur der Improvisation war also der Zugfahrplan zwischen 22 Uhr 50 und 24 Uhr auf dieser stark frequentierten Strecke. Eine damit gekoppelte Lichtbewegung verstärkte den räumlichen Effekt. Ironischerweise hatte der letzte Zug Verspätung, die drei MusikerInnen – Christine Weber, welche die Idee zu diesem Projekt hatte, sowie Andri Steiner und Thomas Brütsch – mussten zehn Minuten länger als vorgesehen improvisieren, und das Publikum, durch die ungewohnte Lautstärke und die nasse Kälte sowieso bereits strapaziert, wurde zusehends unruhiger. Das Trio überzeugte aber als kompaktes, kraftvolles und eigenständiges Ensemble.

Nach der Quartett-Matinée in der Matthäuskirche mit Werken von Fanny Hensel-Mendelssohn und zwei ehemals berühmten und heute (noch) weitgehend unbekannten «componierenden Damen» – Maddalena Laura Lombardini Sirmen (1745–1818) und Emilie Mayer (1821–1883) – folgte ein reichhaltiges Abschlusskonzert mit dem Ensemble *La Strimpellata*. Die Komponistin Frangiz Ali-zade aus Aserbeidschan, seit 1992 in der Türkei lebend, sucht in ihren Werken eine Synthese zwischen der traditionellen Musik ihrer Heimat und westlichen Kompositionsverfahren der Avantgarde. Wenn sich ihre musikalischen Wurzeln in *Dilogie I* für Streichquartett – dieser abendländischen For-

mation par excellence – ausmachen lassen, dann im Empfinden der Zeit, genauer gesagt: im Wegfallen von Zeitperioden. Faszinierend ist der ungewöhnliche Farbenreichtum in den beiden Quartettsätzen. Als Andenken an die 1992 früh verstorbene Komponistin Geneviève Calame wurde *Dragon de Lumière* für Oktett gespielt, ein verschwiegenes Werk von eigenartiger Schönheit. Von Younghi Pagh-Paan waren zwei Werke zu hören, die sie als ihre persönlichste Musik bezeichnete. *Dreisam Nore* (1975) für Flöte, das erste Stück, das sie in Europa schrieb, sei eine «Atemtherapie» für sie selber gewesen, um den Kulturschock Korea/Deutschland besser verkraften zu können: ein behutsamer Anfang, dem ein Ausbruch folgt, und dann beginnt eine innere Arbeit, ein Grübeln; wenig Material wird dazu benötigt, aber biegsam und durch den Atem verändert sind die Töne. Auch ihr ruhig dahinfliessendes Stück *Man-Nam* (1977) für Streichtrio und Altflöte stelle für sie eine Versöhnung mit ihrer Situation in Deutschland dar. «Ich bezeichne meine Musik als engagiert, weil sie gegen das Vergessen und die Verdrängung geschrieben wurde, weil das Leben an sich politisch ist und somit auch die Musik.»

War die IFM einfach ein Frauenfestival, wo man sich unter seinesgleichen traf, ein Ghetto? Ganz bestimmt nicht, denn die Hauptorganisatorinnen Mela Meierhans und Sonja Matheson betonten von Anfang an, Ziel sei die selbstverständliche Integration der Werke von Komponistinnen in den Konzertbetrieb. Zu hoffen ist also, dieses Festival erübrige sich in (naher?) Zukunft. Und schliesslich waren ja sowohl Publikum wie auftretende Ensembles weiblich und männlich. Man blicke also gespannt der Programmgestaltung der Internationalen Musikfestwochen Luzern in den nächsten zehn Jahren entgegen!

Annelis Berger

Friedliches «incontro»

Zürich: 2. Internationale Tage für Neue Blockflötenmusik

Am Schluss kam es doch noch zum Kampf: Das Improvisationsquintett *Oscura Luminosa* machte sich an Claudio Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* und versah die dramatische Begegnung mit Ausflügen in luftige Geistergegenden. Ansonsten verließ das «incontro» friedlich: Komponisten aus Italien und der Schweiz hatten von Conrad Steinmann, Urs Haenggli sowie dem in Italien wirkenden Blockflötisten Kees Boeke Kompositionsaufträge erhalten, wovon die meisten nun in Zürich zur Uraufführung kamen. Die musikalische Begegnung

der beiden Nachbarländer ergab keinen Sieger, klärte jedoch über die unterschiedlichen Kompositionsansätze auf. Die Direktheit und sinnliche Unmittelbarkeit im Umgang mit musikalischen Klängen und Strukturen der jungen Italiener hob sich klar von den vorsichtigen, ausgeklügelten Vermittlungsstrategien der nördlichen Kollegen ab. Diese Differenz fand ihre deutlichste Ausprägung einerseits in Ulrich Gassers monumental-hermetischem Werk *Magnolie des Herbstes* für Bariton, Blockflöten und Klangsteine, dessen Ausdruckswut sich hinter einer stark verschlüsselten, spröden Formensprache verbarg, andererseits in den beiden Werken (*Machiko V, Bellarmin*) von Arnaldo De Felice, der sich als romantisierender Meister italienischer Cantabilità zeigte und mit scheinbar leichter Hand intensive Melodiebögen zog.

Mitte der 60er Jahre war es, als die Öffnung der Klanghorizonte auch die Blockflöte aus ihrem Dornröschenschlaf weckte, in den sie die lange dominierenden klassisch-romantischen Klangvorstellungen gedrängt hatten. Dass sie heute das Potential besitzt, im vielfältigen Farbenspektrum zeitgenössischer Musik eine selbstbewusste Rolle zu spielen, führten die 2. Internationalen Tage für Neue Blockflötenmusik vom 11.–13. September überzeugend vor Ohren. Die Blockflöte stand zwar im Mittelpunkt von fünf Konzerten im Konservatorium Zürich, drängte sich aber kaum dominierend in den Vordergrund. Emanzipiertes Blockflötenspiel bezieht nämlich eine Vielfalt von vokalen und perkussiven Spieltechniken ein, die das Instrument überzeugend aus dem allgegenwärtigen Klischee des dimensionslosen Einschulungsinstruments befreien. So war es konsequent, die Blockflöte ins Spannungsfeld zwischen menschlicher Stimme und Schlagzeug zu setzen. Die fünf Konzerte, die vom 18.–20. September auch in Mailand stattfanden, verdankten zudem einen Grossteil ihrer Vielfalt und Lebendigkeit den engagierten Interpretationen der SängerInnen, Schlagzeuger, Streicher, BlockflötistInnen sowie den Verantwortlichen für die Live-Elektronik.

Das Programm war mit meist je einem Werk von neun italienischen Komponisten und sechs Schweizern üppig bestückt. Es erklangen facettenreiche Stücke, interessante Ansätze, ohne dass sich jedoch ein eigentlicher Höhepunkt ergab. Ins Ohr stach sicherlich *Astro* von Giorgio Tedde, das einzige Solostück für Blockflöte. Der brillante Blöckflötist Antonio Politano schichtete mit grosser Leichtigkeit eine Vielfalt von Trillerebenen übereinander, woraus ein geradezu auratisches Klangkontinuum entstand. Und aus diesem Magma sprühten immer noch weitere Tonsprengsel und -fragmente. Das traditionellerweise lineare Spiel der

Blockflöte überschritt *Astro* in zweierlei Hinsicht: Die Zirkuläratmung hob einerseits die Unterteilung in Atembögen auf, die vertikale Anlage des Stücks öffnete andererseits harmonisches Neuland. Die beiden daneben aufgeführten Werke des sardischen, in Bern lebenden Komponisten zeigten völlig andere Gesichter: *S'infogu*, eine Barockparodie über einen futuristischen Text von Palazzi, brillierte mit selten gehörtem musikalischen Witz, wogegen *Cantico* (mit Live-Elektronik) in etwas gar illustrativen Klangräumen hängen blieb.

Das Samstagnachmittagskonzert machte mit einer recht homogenen jungen italienischen Szene bekannt, die zu sehr expressiven, klangsinnlichen Kompositionen neigt, Live-Elektronik ohne Scheu einsetzt und lautmalerische Effekte stimmungsvoll arrangiert. Ob die Werke klare Textbotschaften (di Scipio, Pappalardo) brachten oder differenziertere Klangexperimente mit Blockflöte und Streichtrio vorführten (La Licata, Romitelli), es lag ihnen ein «Sound» zugrunde, den Mario Garuti in *Bezel* für zwei Bassblockflöten mit seinem «Techno»-Drive, mit vielen Anblasgeräuschen, Sputati und atmosphärischen Tonformeln vorgegeben hatte. Verlieh Agostino di Scipio in *Three* dem vertonten Text mittels Live-Elektronik eine illustrative Note, die Emanuele Pappalardos *Passage to more than India* noch ins Esoterische steigerte, so entwickelte

Fausto Romitelli aus der blossen Atmosphäre eine dichtere musikalische Textur. Maurizio Pisatis *ShiKaShi*, in dem zwei Schlagzeuger die Klänge der Blockflöten in Subkonturschichten unterdrückten, bewegte sich klanglich auf ähnlicher Ebene. Intimer wirkte Gabriele Mancas *Terzo congegno del sole passante*, eine stimmungsvolle Schilderung des Tages eines verdrossenen Mönchs. Am stärksten vom Lautmalerischen entfernte sich Francesco La Licata, der in *L'essenza e il soffio* mit wenig Material arbeitete und eine stehende Klangfläche in immer neuen Ansätzen auslotete. Dem vergleichbar war Martin Wehrlis *Aria battuta* für Renaissanceblockflöten und Schlagzeug, ein fein durchgehörtes Werk in Lachenmannschem Ambiente, das den Prozess des Entstehens und Vergehens hörbar machte.

Als Nestoren der Schweizer Neuen Musik – auf italienischer Seite fehlte die Generation der Lehrer – setzten Hans Ulrich Lehmann und Roland Moser gegensätzliche Akzente. Lehmann, sich überzeugend im musikalischen Vokabular der Avantgarde artikulierend, formte in *Sprich...* für Altus und Tenorblockflöten eine äußerst differenzierte, farben- und spannungsreiche Klangwelt, voller fragmentarischer Ereignisse, ganz den sparsamen Gedichten Rose Ausländers verpflichtet. Unter dem Titel *par le murmure déchiré taste-*

te sich Hans-Jürg Meier in den ähnlich kargen Beckett-Gedichten im Windschatten avantgardistischer Klanglichkeit an die Textvorlage heran. Roland Moser hingegen liess in *einander tönen* den vierstimmigen Satz der Renaissanceflöten fliessen, fliessend sich drehen und wenden, um dem Satz von J.W. Ritter «Töne sind Wesen, die einander verstehen», vom Bariton schlicht, aber mit weitem Atem vorgetragen, ein Gedicht zu entweben. Mischa Käser eröffnete seine *Hommage à Wolfgang Borchert* mit hektischer Aktivität der drei SängerInnen und Blockflöten, bevor differenzierte musikalische Aggregatzustände einander gegenübertraten, um nach und nach zu einer eisigen Polyphonie von Sing- und Flötenstimmen zu finden. Das «incontro» stellte eine Reihe von Komponisten zweier Länder gegenüber. Gewinnerin ist die «flauto dolce», die Blockflöte, ein immer noch unterschätztes und vernachlässigtes Instrument. Wirklichkeit geworden ist Roland Mosers vor vier Jahren an dieser Stelle anlässlich der 1. Internationalen Tage für Neue Blockflötenmusik ausgedrückte Hoffnung, dass sich dieses Festival fortsetzen möge. Das Feld erscheint auch heute noch voll neuer Möglichkeiten, und es bestehen gute Aussichten, dass in vier Jahren über weitere Aktivitäten des Vereins zur Förderung der Neuen Blockflötenmusik zu berichten sein wird.

Roland Schönenberger

Multimedialer Herrenabend

Zürich: UA von «Air à l'en verre» von Daniel Moushon und Dieter Ulrich

Der vorwiegend bildende Künstler Marcel Duchamp (1887–1968) ist kein Begriff. Er ist ein *enfant terrible*, wie es in seiner Generation nicht wenige gab; in Konversationslexika steht er meistens drin, aber er wird mit kurioser Hilflosigkeit zu charakterisieren versucht. Am bekanntesten ist vielleicht noch seine Vision einer «Junggesellenmaschine»; ein Eigenbrötler in der Zeit zwischen Zerfall und bewusster Dekonstruktion moderner Ideen. Er ist auf der Suche nach etwas, was er Frau nennt, aber im Grunde ist er zufrieden, wenn er mit Medien spielt.

Medien haben eng mit Geschlechteridentität zu tun. Der moderne Medienbegriff ist zur gleichen Zeit wie die traditionellen Männer- und Frauenrollen entstanden, nämlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Jean-Jacques Rousseaus *Pygmalion* (1770), einem musikalischen Theaterstück, das die neue Ideologie vielleicht am einflussreichsten transportierte, erschafft sich der Künstler seine Frau selbst. Das

«Medium» ist der institutionalisierte männliche Blick, ein Blick, der weniger sieht als formt. Ähnlich steht es mit dem männlichen Gehör. Männer definieren sich seither durch Medien, denen sie im Idealfall willenlos ergeben sind, wie Komponisten, Künstler, Weltverbesserer oder grosse Verbrecher. Frauen definieren sich hingegen durch Männer, denen sie genauso ergeben sein müssen wie die Männer den Medien.

Dass dies offenbar doch nicht so sehr vorbei ist, wie es sich anhört, zeigte der Duchamp-Abend im Theaterhaus Gessnerallee Zürich unter dem Titel *Air à l'en verre*. Das Ereignis hat vier «Akte». Durch eine Öffnung im Hintergrund sieht man die echte Natur mit künstlich angestrahlten grünen Blättern. Drinnen wird ein Fanal medialer Künstlichkeit zelebriert. Exotismus, Kubismus, Dadaismus, Futurismus und was der Ismen nach der Jahrhundertwende mehr sind, passieren Revue als liebgewonnene *Déjà-vus*, wie die Frösche und Teekannen in Maurice Ravels *L'enfant et les sortilèges*. Der erste Akt ist eine richtige kleine Oper mit richtigen Arien, richtigen Rezitativen und einem richtigen Ballett. Männer, die alle irgendwie Duchamp verkörpern, sind durch spiegelnde Glasflächen unerbittlich von den singenden und tanzenden Frauen getrennt. Die Musik von Daniel Moushon, ausgeführt durch das auch darstellerisch integrierte *ensemble für neue musik zürich* unter Dominik Blum, ist spröde distanziert und hochgradig ironisch. Sie verweigert sich den Erwartungen oder erfüllt sie, wie es ihr gerade passt. Die besten musikalischen Momente sind für mich dort, wo Gegensätze miteinander verschmelzen, zum Beispiel, wenn komplizierte Tonkonstrukte direkt in Slapstick-Effekte übergehen: «Wahrheit» wird mit dem Cellolobogen abgekratzt; mit Harfenglissandi werden die Tänzerinnen angekündigt. Komplexe Tongebilde fallen immer wieder zum Einklang zusammen. Rokkige, jazzige, aussereuropäische Einsprengsel reihen sich zu Assoziationsketten, ohne «Groove» aufs Publikum übertragen zu wollen. Im zweiten Teil, wo öfters regelmässige Schläge zu hören sind, wird das Prinzip nicht immer eingehalten, und die Lyrismen werden manchmal etwas schal.

Der zweite Akt, der die Pariser Kunstszenen um 1912 karikieren soll, ist überwiegend dem Optischen gewidmet, das sich in Medium-im-Medium-Effekten mit Bühnenbild (Michel Schaltenbrand), pantomimischen Aktionen (Regie: Gilles Tschudi) und deren Spiegelung und Projektion mit Licht (Rolf Derrer) und Video (Tobias Strebler) recht eindrücklich entfaltet und von einem aparten musikalischen Nachspiel beschlossen wird, das sich in ausgedehnten Portamenti ergeht. Die Musiker singen auch und agieren und reagieren pantomimisch auf das Übrige, und auf

einer Metaebene wird Musik kommentiert, anstatt gespielt zu werden. Das Geschehen nach der Pause wird beherrscht von Klängen selbstgefälliger männlicher Stimmen; intellektualistische Stammtischgespräche des Herrengespanns (Texte: Dieter Ulrich) rutschen vom halbwegen Witzigen ins Ärgerliche hinein, unterbrochen von episodischen Aktionen aller Art. Wo es ernst wird, bleiben die Frauen stumm. Ein plattes Aufbrechen der Illusionen

siker, identifizieren. Das Destruktive seiner Ironie, seine Abkehr von der Kunst, ohne vom Mediale loszukommen, wird gar nicht ernst genommen. Statt Duchamp als Vertreter einer Generation zu betrachten, in der sich der Mensch seiner Künstlichkeit bewusst wird, gerade wenn er sich natürlich fühlt, macht man ihn zum Helden. Ein solcher wollte Duchamp selbst gar nicht sein, aber es bietet sich an, um die Legitimität der postmodernen Medien-

wird vielsagend betont. Soll in der allerhöchsten Not männliche Homosexualität patriarchalische Grundwerte retten? Auch das ist nicht originell. Alle haben hier weniger Abstand zu Duchamp, als er zu sich selber hatte; da stimmt etwas nicht.

Duchamps selbstinszenierte Männlichkeit ist eine Männlichkeit von gestern, und dazu hat er beigetragen. Vielleicht nimmt sich einmal eine selbstbewusste Frau seiner an, die die Dinge auf ihren «Materialwert» reduzieren kann und das ironische System medialer Selbstgerechtigkeiten und Sentimentalitäten, das Duchamp um sich herum aufgetürmt hat, nicht zur Nabelschau missbraucht, sondern produktiv machen kann.

Mathias Spohr



«Air à l'en verre» – Premiere im Theaterhaus Gessnerallee Zürich am 24. September 1997
© Christian Altörfer

im «vierten Akt» signalisiert dem Publikum unmissverständlich den Schluss.

Beweglich aufgehängte spiegelnde Glasflächen in der Mitte der Bühne geben der episodischen Beliebigkeit ein Konzept. Monitoren zeigen am Anfang nur ein Auge; am Ende schweift die Kamera langsam über geheimnisvolle Strukturen: Ist es eine Mondlandschaft, sind es archäologische Ausgrabungen, Spuren ausserirdischer Raumschiffe oder gar Reste eines Konzentrationslagers? Gleichwie, der Eindruck ist auch ohne Inhalt unerhört authentisch. Projektionen, Licht und auch die elektronischen Raumklänge (Andres Bosshard, Pius Morger, Roman Küng) sind insgesamt das Überzeugendste, während sich die Posen und Aktionen der Darsteller technisch wohl noch hätten verbessern lassen. Mit sängerisch überzeugender Leistung und perfekt puppenhaften Bewegungen im zweiten Teil zeigt sich Javier Hagen den Allround-Anforderungen in diesem Rahmen am besten gewachsen.

Sieht man von all den netten Spielereien ab, ist das Grundproblem der Veranstaltung doch nicht zu übersehen: Es besteht darin, dass die medialen Männer Duchamp nicht zum Anlass nehmen, über sich nachzudenken, sondern sich mit ihm, als neugewonnenem Klas-

männer zu stützen. Tiefende Männlichkeit von einst wird damit in ihr Recht gesetzt. Frauen tanzen dekorativ, wie ihnen geheissen, oder dürfen auch als Vamp «hysterisch» lachen, wie seinerzeit Anna O. bei Sigmund Freud. Dorothea Schürch lässt sich als männliche Kopfgeburt willig an die Wand projizieren, um das Ewigweibliche zu verkörpern, dem Frauen zu entsprechen haben, wenn sie wahrgenommen werden wollen. Nach diesem harten Gesetz wird im wirklichen Leben der weibliche Egoismus in unendliche Hilfsbereitschaft, weibliches Begehr in Leidensbereitschaft umgekehrt. Auch das gibt Identität, aber es ist der Wurm drin. Mit Duchamp als Heros dürfen sich ein paar Männer mit ihren Medien nochmals gegenseitig messen, eigentlich nicht viel anders als beim Trucker-Treff, nur weniger offen und ein bisschen in der Angst, es könnte das letzte Mal sein. Dieses Affirmative ist Duchamp ganz fremd, ihm geht es gerade um die Problematik des Mediale, das sich überlebt hat. Der Haupteindruck des Abends ist für mich eine im Innersten verunsicherte Männlichkeit, die geschlechtliche Identität traditionell in Medien sucht, aber nicht mehr findet, weil niemand mehr wirklich an diese Medien glaubt. Duchamp wollte die selbsterzeugte Frau auch noch selber sein, so

Erstmals seit 1933 an einem deutschen Theater

Berlin: «Die Massnahme» von Brecht/Eisler am Berliner Ensemble

Als Hanns Eisler im Exil in den USA vor dem Ausschuss zur Untersuchung unamerikanischer Umtriebe erscheinen musste, wurde ihm von Mr. Stripling, dem Verhörrichter, unter anderem vorgehalten, die Musik zu einem Stück namens *Die Massnahme* geschrieben zu haben, das mit vier Kommunisten zu tun habe, und in dem drei Kommunisten den vierten ermordeten, weil sie den Eindruck hätten, er gefährde das Ziel. Es half nichts, dass Eisler darauf hinwies, *Die Massnahme* sei ein symbolisches, philosophisches Stück, das auf einem alten klassischen japanischen Stück beruhe. Was 1930 von Brecht als Lehrstück für die Arbeiterbewegung geschrieben worden war und zur Diskussion über das richtige Verhalten im Klassenkampf anleiten sollte, wurde nach Stalins Moskauer Prozessen zu einem Beweisstück gegen die Kommunisten gemacht. Dies bewog die Autoren, das Stück für Aufführungen nicht mehr freizugeben, ein Verbot, das von den Brecht-Erben für den deutschsprachigen Raum bis jetzt aufrechterhalten wurde. Nun brachte das Berliner Ensemble als erstes Theater seit 1933, als in Erfurt eine Aufführung von der faschistischen Polizei abgebrochen wurde, den Originaltext der *Massnahme* wieder auf die Bühne – ein Unterfangen, das nach dem Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus nicht einfacher geworden ist. Der Opfertod des einen Kommunisten bleibt so fragwürdig wie jeglicher Opfertod, sei's fürs Vaterland oder die Sonnentempler; dazu kommt, dass die den Kern des Stücks bildende Diskussion von Strategie und Taktik des Kampfes für den Kommunismus (die 1930 heftig geführt wurde und übrigens gerade von Seiten der Kommunistischen Partei Deutschlands sehr kritisch gegen Brecht) heute, da die

Kommunistischen Parteien entweder verschwunden oder zu sozialdemokratischen Parteien mutiert sind, keine reale Grundlage mehr hat, auf der sie überhaupt stattfinden könnte.

Gerade dies hat Klaus Emmerich in seiner Inszenierung am Berliner Ensemble thematisiert, indem er die drei jungen Schauspieler und die Schauspielerin, welche die vier kommunistischen Agitatoren spielen, von vier älteren flankieren lässt (ebenfalls drei Männer und eine Frau), die abwesend im Text blättern, Fragmente davon aufgreifen und gewissermassen mit Fragezeichen versehen, so als versuchten sie herauszu-

als Gangsterbande gezeigt, jetzt als Zwangsneurotiker.

Der von Roland Kluttig geleitete musikalische Teil trug das Seine bei zu dieser Interpretation: Mit meist viel zu schnellen Tempi und einem gleichförmigen Skandieren wurde eine Art Maschinenmusik erzeugt, deren zeitweilige Aussetzer allerdings wohl kaum zum Konzept gehörten, sondern Folge einer halbbatzigen Einstudierung waren. Die 25 Damen und Herren des Konzertchores der Deutschen Staatsoper Berlin sangen so unsicher, als müssten sie einen schlechten Laienchor imitieren. Dass es so dürtig klang, lag auch an der

sein wollen. Eislers Herkunft aus der Wiener Schule müsste auch hier spürbar bleiben.

Eine adäquate Aufführung verhinderten – wie gesagt – schon die Kräfteverhältnisse, die musicalischen notabene. Ob die politischen Kräfteverhältnisse je wieder solche sein werden, dass *Die Massnahme* insgesamt adäquat aufgeführt werden kann, muss bezweifelt werden. Ein Kunstwerk von grosser sprachlicher und musicalischer Schönheit bleibt dieses Lehrstück allemal und eine Wiederaufführung so oder so eine lohnende Angelegenheit.

Christoph Keller



Brecht/Eisler: «Die Massnahme» – Premiere der Inszenierung von Klaus Emmerich am Berliner Ensemble, 13. September 1997

© Ute Eichel

finden bzw. sich zu erinnern, was die Sätze, welche den jungen Agitatoren so fliessend über die Lippen kommen, einmal bedeutet haben könnten. Auch für die problematische Grablegungs-Szene hat Emmerich eine vertretbare Lösung gefunden: Er unterspielt die Rechtfertigung der Tötung, lässt sie als kaum verständliche Litanei herunterraspeln, und nimmt dafür den Satz «Auch ihr denkt jetzt nach über eine bessere Möglichkeit» beim Wort, indem er ihm eine mehrminütige Denkpause folgen lässt. Dies ist nicht einmal gegen Brecht, der hier «langes Schweigen» als Regieanweisung notierte und überhaupt die Lehrstücke als offene Strukturen konzipierte, in die sogar Teile eigener Erfindung und aktueller Art eingefügt werden könnten. Freilich: Dass in der Inszenierung des Berliner Ensembles drei der jungen Agitatoren wie geölte Maschinen funktionieren und der vierte sich als Spastiker und Stotterer durch das Stück quält, ist eine Erfahrung des Regisseurs, die den denunziatorischen *Massnahme*-Deutungen zu Zeiten des Kalten Kriegs kaum nachsteht. Damals wurden die Kommunisten etwa

zu kleinen Besetzung: *Die Massnahme* wurde bei der Uraufführung 1930 in der Berliner Philharmonie von drei Chören mit insgesamt nicht weniger als vierhundert Arbeitersängerinnen und -sängern zu gewiss beeindruckender Wirkung gebracht. Das mit Blechbläsern und Schlagzeug zwar kleine, aber phonstarke Begleitensemble war von Eisler als Gegengewicht zu diesem Massenchor konzipiert; in Verbindung mit einem Kammerchor treten die Begleitsysteme mit ihren repetitiven Elementen und die Rhythmus-Funktionen des Schlagzeugs dagegen allzu sehr in den Vordergrund: Das hämmert und peitscht, als wäre Eisler ein Vorläufer von Carl Orff. Zwar ist *Die Massnahme* mit ihrer modalen Harmonik und der zweistimmigen Polyphonie so archaisierend und kantig wie wenige andere Eisler-Stücke – in Übereinstimmung mit Brechts Sprache, die von der damaligen Kritik «biblisch» genannt wurde –, aber Eisler, der nach einem Zeugnis seiner Witwe dem Brecht den grässlichsten Satz in der *Massnahme* gestrichen haben soll, hat über die straffen Rhythmen Melodien gesetzt, die nicht skandiert, sondern phrasiert

Material für Interpretationsanalysen – und mehr

Der Verein für musikalische Archivforschung und sein 2Label Archiphon

Unter Eingeweihten dürften kaum Zweifel daran bestehen, dass Artur Schnabel Beethoven mit mehr *brio* spielte als Alfred Brendel, man beim Kolisch-Quartett eher erfahren kann, was *espressivo* heißt, als beim Alban Berg Quartett, und dass man zum Studium des *tempo rubato* besser Mengelberg-Aufnahmen zu Rate zieht als etwa solche von Abbado. Für solche Erfahrungen nimmt der Kenner ohne weiteres ein in jeder Hinsicht limitiertes Klangbild und unablässiges Knistern in Kauf. Seit die Herstellungskosten für Compact Discs massiv gesunken und die Stargagen in derartige Höhen gestiegen sind, dass sich mit prominent besetzten aufwendigen Studioaufnahmen kaum noch Gewinne machen lassen, ist die Publikation historischer Aufnahmen auch kommerziell interessant geworden. Wenn der Verlag Zweitausendundeins die auf 80 CDs ausgelegte Toscanini-Edition für sage und schreibe weniger als 800 DM feilbietet, muss schon ein grösserer Kundenkreis zugreifen als die auf historische Aufnahmen Eingeschworenen (die überdies das meiste davon schon im Schrank haben dürften), damit daran noch etwas zu verdienen ist. Auf diesem Zug möchte der Verein für musikalische Archivforschung mit seinem Label Archiphon nicht mitfahren, wie dessen Präsident Werner Unger betont. Unger geht es nicht um Absatz, sondern um Forschung. Er möchte mit seinen CDs Material für Analysen liefern, die den Bereich der Interpretation den üblichen schwammigen journalistischen Kriterien entheben. Natürlich ist auch er froh, wenn, wie bei seiner Schuricht-Edition geschehen, eine Bestellung von mehreren hundert Exemplaren aus Japan eintrifft – schliesslich muss auch musicalische Archivforschung irgendwie finanziert werden. Und da diese immer noch keine wissenschaftliche Disziplin mit entsprechenden Subsi-

dien ist, braucht es dafür solche Angefressenen wie Unger, die viel Zeit und Geld investieren auf die Gefahr hin, dass nur Schall und Schulden übrig bleiben.

Über die Ignoranz von Musikstudenten hinsichtlich historischer Aufnahmen kann sich der Jurist Unger, der hauptberuflich an der Fachhochschule für öffentliche Verwaltung Kehl am Rhein Zivilrecht lehrt und daneben am Musikwissenschaftlichen Institut der auf der andern Flusseite gelegenen Universität Strassburg Vorlesungen über Phonographie hält, nur wundern. Während man bei Bach und Beethoven bedauert, dass leider keine Tondokumente Aufschluss über die wirklich authentische Aufführungspraxis geben, werden die entsprechenden Dokumente unseres Jahrhunderts viel zu wenig genutzt: Zu diesem Schluss muss man kommen, wenn man etwa den bei Bartók heute weitverbreiteten Bodybuilding-Stil mit dem Klavierspiel des Komponisten selbst vergleicht. Und wären die Aufnahmen der Streichquartette Schönbergs mit dem Kolisch-Quartett allgemein bekannt gewesen, hätte sich der polemische Gemeinplatz von der «zerebralen» Musik der Wiener Schule kaum so lange halten können. Kolisch hat die meisten Violinpartie Schönbergs uraufgeführt und Theorie und Praxis der Interpretation in enger Zusammenarbeit mit Schönberg entwickelt, sodass seine Aufnahmen der vier Quartette eine Quelle ersten Ranges sind, die nun dank dem Verein für musikalische Archivforschung zugänglich geworden ist. Beim Hören stellt sich der paradoxe Eindruck ein, dass der Streichquartettsatz in diesem engen Klangbild ungeheuer plastisch wirkt und dass hier grösste Lebendigkeit erreicht wird ohne simple Tricks wie etwa das Forcieren von Gegensätzen oder das Koppeln von Dynamik und Agogik (nach dem Motto: je lauter desto schneller, und umgekehrt). Das «Geheimnis» besteht wohl in einer Phrasierungskunst, welche die musikalischen Gedanken erst verständlich macht und zugleich die Linien bis ins Innerste belebt, und in der profunden Partiturkenntnis aller vier Spieler, dank der die Stimmen stets ihrer jeweiligen Bedeutung nach gewichtet sind. Dass die Veröffentlichung solcher historischer Dokumente nicht ohne Tücken ist, hat Werner Unger gerade hier erfahren: Die erste Auflage der CDs basierte auf den Schellack-Platten der Schönberg-Nachkommen, die im Falle der ersten beiden Quartette bereits recht abgenutzt waren (auch die Familie hat halt ihre Vorlieben...). Erst später stiess Unger auf ein gut erhaltenes Bibliotheksexemplar der nur in sehr kleiner Auflage hergestellten Originalplatten, das er dann für einen neuen Master der ersten CD benutzte. Man muss sich freilich auch bei der verbesserten Auflage durch einiges Knistern und Rau-

schen hindurchhören, denn Werner Unger verzichtet bei der Aufbereitung auf Filter, weil die Aufnahmen dadurch dumpfer würden und die Musik seiner Ansicht nach tot wirkt. Er nimmt bei der Bearbeitung, die er selbst am Computer herstellt, sogar eine Verstärkung des Rauschens in Kauf, um ein ausgeglichenes Klangbild zu erreichen: Da die damaligen Aufnahmen ihren Schwerpunkt im Mittelbereich von 500–1000 Hz hatten, hebt er die oberen und unteren Ränder des Frequenzspektrums leicht an. Er hat keine Scheu davor, die alten Aufnahmen heutigen Hörgewohnheiten anzupassen; Originalfetischismus hält er für verfehlt, weil schon das Abspielen auf einer modernen Stereoanlage eine Verfälschung beinhaltet. Bei der Stereophonisierung allerdings ist Unger zurückhaltend: Er verbreitert zwar die Basis des Klangs, belässt aber die Einkanaligkeit der Aufnahme. Schönberg mit Kolisch verkauft sich einigermassen gut, ein Schubert-Doppelalbum mit denselben Interpreten blieb aber ein Ladenhüter. Nichtsdestotrotz ist es Ungers Traum, weitere Aufnahmen klassischer Werke mit Kolisch publizieren: etwa die zehn Violinsonaten Beethovens (mit Russell Sherman) und das Schubert-Oktett. Im Falle Beethovens kann Unger darauf hoffen, dass Kolischs inzwischen berühmte Abhandlung zu Tempo und Charakter ein ähnlich einprägsames Namenspaar ergeben hat wie Schönberg-Kolisch; für Schubert-Kolisch müsste der Werbeslogan noch erfunden werden – vielleicht «zwei Aussenseiter in Wien» oder «Schubert ohne Schlagobers» oder so ähnlich...

Ein weiterer Schwerpunkt des Archiphon-Programms sind Aufnahmen mit Otto Klemperer. Zwar ist Klemperer bei EMI gut vertreten, aber es handelt sich durchwegs um Aufnahmen aus dessen letzten Jahren. Wer nur diese kennt, hat ein falsches Bild von diesem grossen Dirigenten. Klemperer war im Berlin der 20er Jahre als Vertreter der Neuen Sachlichkeit der Antipode Furtwänglers, den er dann als Achtzigjähriger hinsichtlich Langsamkeit beinahe noch übertraf. Die einstige Radikalität ist hingegen in den Live-Aufnahmen aus den 50er Jahren mit dem Concertgebouw Orkest, die Archiphon herausgebracht hat, noch gut zu spüren, etwa in den extrem raschen Tempi in Mozarts früher g-Moll-Sinfonie, oder in einer kräftig zupackenden Darstellung von Janáčeks Sinfonietta. Die aus den 30er Jahren stammenden Aufnahmen im Doppelalbum *Klemperer in Los Angeles* sind mit einer Warnung an den Hörer vor schweren Entstellungen und Oberflächengeräuschen versehen, sind aber unter Forschungsaspekten noch bedeutender als jene aus den 50ern, dokumentieren sie doch die Uraufführung der heute vielgespielten Schönbergschen Bearbeitung von Brahms' g-Moll-Kla-

vierquartett sowie – nicht weniger authentisch – Schönbergs Quartett-Konzert nach Händels *Concerto grosso op. 6/7* mit dem Kolisch-Quartett. Falls hier der Eindruck entstanden sein sollte, Archiphon sei ein Label exklusiv für Interpretationsforscher und eigentlich auch nur für solche, die am liebsten den Schönbergschen Verein für musikalische Privataufführungen wiederbeleben möchten – er wäre falsch, dieser Eindruck! Archiphon hat auch *Canzoni popolari* mit Enrico Caruso im Angebot oder Walzer und Ouvertüren von Weber, Strauss, v. Reznicek und Heuberger mit Erich Kleiber. «O sole mio» mit Caruso gegen die Version von *The Three Tenors®* – das öffne den Leuten die Ohren, meint Werner Unger. Und wer Johann Strauss Sohn in der amerikanisierten Version von Robert Stoltz & Nachf. im Ohr hat, kann sich bei Vater Kleiber einer Ausspülung unterziehen. Der Nuancenreichtum in diesen Aufnahmen aus den Jahren 1923–33 ist verblüffend: Da wird nicht durchgehend durchschnittlich vibriert, sondern mal sehr stark, mal gar nicht; das heute weitgehend tabuisierte *portamento* ist ein gezielt eingesetztes Gestaltungsmittel; das Tempo wird so frei gehandhabt und die Palette vom Delikatesten bis zum groben Gepolter ist so vielseitig, dass der Schematismus der Walzerstrukturen beinahe verschwindet. Einmal mehr wirkt das knisternde Alte viel lebendiger als der dezibelfreie und rauschfreie Sound von heute.

Christoph Keller

Kontaktadresse: Verein für musikalische Archiv-Forschung, c/o Werner Unger, Grossherzog-Friedrich-Strasse 62, D-77694 Kehl am Rhein, Tel./Fax 0049 7851 2306

Disques compacts Compact Discs

Ein besserer Epimetheus

Adams, John: *Chamber Symphony / «Shaker Loops» / «Phrygian Gates»; Hermann Kretzschmar (piano), Ensemble Modern, Sian Edwards (cond.)*; BMG Classics 09026 68674 2

Adams schreibt ungefähr so, wie das Beifl. kommentiert, wenn es meint, Schönberg habe die «musikalische Büchse der Pandora» geöffnet. Er versucht sie nämlich als besserer Epimetheus zuzumachen und «Minimalismus mit der Mainstream-Klassik» zu versöhnen. Das tut er vor allem in *Shaker Loops* unter üppiger Verwendung von kargen *patterns*, wobei er offensichtlich bereits die Überschichtung (etwa bei Steve Reich) für einen verkaufsgefährlichen Luxus hält. Dafür legt er immer wieder – Melodie muss sein – nette Oberstimmenverläufe ein, damit es nicht so an gewissermassen gesof-