

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 55

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: 05.02.2026

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

Bedrohliche Inspiration

Zürich: *Tage für Neue Musik* (6.–9. November 1997)

Unendlich ist die Welt der Töne, uferlos ihre Möglichkeiten, schwer fällt es dem Komponisten, daraus diejenigen auszuwählen, die schliesslich ein gültiges Werk abgeben sollen. Verfallen angesichts solchen Verbindlichkeitsmangels die einen in euphorische Schaffenswut, so geraten andere in Skrupel und exzessive Selbstreflexion. Die *Tage für Neue Musik Zürich* und ihr künstlerischer Leiter Walter Feldmann favorisieren bekanntlich eher letztere. Das grosse «N» in ihrem Namen nehmen sie ernst, und so stand auch 1997 eine Musik im Zentrum der acht Konzerte in Konservatorium, Tonhalle und Gessnerallee, deren ästhetische Motivation in jenen Zeiten wurzelt, als die Neue Musik noch neu war und das «Neue» als primäre und oberste Qualitätsgarantie sich vor allem im technischen Äusseren zu zeigen hatte. Immerhin: Mit Adriana Hölszkys *Jagt die Wölfe zurück*, mit Bettina Skrzypczaks *Fantasie über polnische Landschaften*, mit Gérard Zinsstags an Bartók orientiertem *2^e Quatuor* oder mit einer Matinee des Schweizerischen Zentrums für Computermusik (mit spannenden Live-Elektronik-Uraufführungen von Gerald Bennett und Bruno Spoerri) waren auch einige Beispiele beherzteren Schaffens vertreten.

Im Zentrum aber stand mit Klaus K. Hübler (*1956) ein Komponist, dem die Skepsis gegenüber ungezügelter Inspiration auch gleich Programm ist. «Eine ganz falsche Idee, die seit jüngster Zeit im Umlauf ist, ist die Übereinstimmung zwischen Inspiration, Erforschung des Unbewussten und Befreiung; (...) Nun, diese Inspiration, die darin besteht, blind jedem Impuls nachzugeben, ist in Wirklichkeit eine Sklaverei. Der Klassiker, der unter Beachtung einer gewissen Anzahl von Regeln, die er beherrscht, seine Tragödie schreibt, ist freier als der Dichter, der das schreibt, was ihm durch den Kopf schießt und damit Sklave anderer Regeln ist, die ihm nicht bekannt sind.» Dieser Text von Raymond Queneau ertönt in Hüblers 2. Streichtrio *Queneau und ich* von 1997, dem ersten Werk nach einer achtjährigen krankheitsbedingten Schaffenspause. Er erklingt ab Band, dazu

gibt es wenige verlorene Streichertöne. Schliesslich brechen auch diese ab zugunsten von blossen Morsezeichen: klangfreie geregelte Signale jenseits jeder bedrohlichen, unbewusst wuchernden Erfindung. Eine ästhetische Position ex negativo wird hier praktisch eins mit dem Werk; die Konsequenz sind die Morsezeichen, die nun weder Musik noch Erfindung sein wollen. Die Konsequenz ist eine letzte, das Stück ein Endpunkt eines Kunstverständnisses, das in Varianten auch Hüblers frühere Werke prägt. Dass die vermeintlich voraussetzungslose Verfügbarkeit der Töne, wie sie der Serialismus annehme, zu hinterfragen sei, war ihm jedenfalls schon länger klar. Eine Folge solcher Einsicht war die Entwicklung einer eigenen Art «Aktionsnotation», die nicht nur festhält, was klingt, sondern auch Griffe, Gesten, Klappen- oder Bogenbewegungen, Atmungsweisen etc., die unter Umständen gar keine Töne produzieren. Das geschieht für jedes Instrument einzeln auf mehreren Notensystemen, meist in komplexester Rhythmik, und stellt die Interpretierenden natürlich vor gewaltige Probleme. Deren Bewältigung provozierte verdienten Virtuosenlohn: Der Oboist Matthias Arter in *Grave e frenato*, das Ensemble Recherche in den beiden Streichtrios, die Solistin Sylvie Lacroix im Flötenkonzert *Epiphyt* und vor allem das Quatuor Diotima im 3. Streichquartett brillierten mit exzellenten Leistungen. Das Misstrauen gegen die Inspiration, die absichtsvoll gewählte konstruktive Zwangsjacke des voraus Festgelegten, an deren Widerstand sich seine «dialektische Phantasie» reiben kann, die Materialkritik: – gar so neu ist das alles ja nicht. Hüblers Werk bildet wohl kaum die Wurzel einer künftigen «Stil»-Entwicklung (dass seine Notationsweise in einigen Jahrzehnten vielleicht ganz selbstverständlich sein werde, wie in einem Podiumsgespräch unter Walter Feldmanns Leitung vermutet wurde, ist eine Überschätzung seiner Ausstrahlungskraft). Eher sitzt Hübler auf einer äussersten, präventösen Verästelung eines Gesträuchs, dessen tragende Zweige die Determinationen des Serialismus, die Materialbefragung Lachenmanns oder der Erfindungskerkers seines Lehrers und Geistesverwandten Ferneyhough bilden. In ihren klingenden Erscheinungsformen aber wirkten die in Zürich aufgeführten Werke immerhin eigenständig und jedes für sich individuell. Neben dem enigmatischen Queneau-Trio nimmt sich das 1. Streichtrio *Konzertparaphrase* (1980/81) geradezu geduldig explizierend aus. Es formt Material aus einem Paganini-Capriccio seriell um und wirkt durchaus spannungsreich und sprechend. Ganz anders das hektische, energisch aufgeladene 3. Streichquartett *Dialektische Phantasie* (1982–84). In seiner Inkongruenz von Spielaktion und Tönen hat

es etwas Grotesk-Ironisches, als ob sich hier ein Quartett vergeblich bemühe, Substantielles, Klingendes festzuhalten. *Epiphyt* (1987/88) für Flöte und 22 Instrumente wiederum lässt sich Zeit, den nicht allzu wandelbaren Querflötenton während 14 Episoden in einem Konstrukt vorgeschriebener Klang-erzeugungsarten auszubreiten und einem Orchestersatz gegenüberzusetzen, der mit seinen Signalen der Grossen Trommel immerhin Semantisches anzudeuten scheint.

Hüblers Werk ist vielleicht nicht stilbildend, manieristisch scheint aber höchstens sein Denken «vor» der klingenden Gestalt. Bei anderen Komponisten dieser *Tage für Neue Musik* dagegen äusserte sich Manierismus pur. Daniel Hugo Sprintz etwa lagert in *Tanto más que encontrar* für Streichquartett, Klavier und Schlagzeug unabhängige «Schichten» übereinander, zwischen denen prompt «dialektische Beziehungen» entstehen, welche dann freilich sehr blutarm und beliebig wirken. Ähnliches gilt für Brice Pausets 2. Streichquartett oder auch Wolfram Schurigs *Gespinst* für Bassklarinette und Ensemble.

Während diese Komponisten wie Hübler am Elementaren des Musikmachens herumtüfteln, war aber auch dem selbstgewissen schöpferischen Zugriff auf aussermusikalisch Ideelles zu begegnen. *Le Temps restitué* für Sopran, Chor und Orchester ist eine Frucht von Jean Barraqué (1928–79) nicht vollendeter Idee, Hermann Brochs Roman *Der Tod des Vergil* integral zu vertonen. Das Klangforum Wien unter Peter Rundel, das Vokalensemble Nova und Christine Whittlesey brachten das Stück zu einer verdienstvollen Aufführung. Eine Orientierung über dessen Verlauf, in der es um die Angst des Künstlers vor dem Tod geht, war freilich auch mit Textheft kaum möglich. Das lag nicht nur an den dynamischen Missverhältnissen zwischen Chor und Orchester, sondern vorab an Barraqués Tonsprache, die einigermaßen gleichförmig und träge wechselnde Brocken von (lautem) Klang und Stille voranwält und zuletzt eher eine pauschale Wirkung von Kraft denn Erkenntnis durch detailliertes Verständnis erzeugt. Auch in *Chant après chant* für sechs Schlagzeuger, Stimme und Klavier und schon gar in der 40minütigen Klaviersonate vermittelt sich vor allem die prometheische Gestik eines Künstlers, der im Serialismus sein expressives Mittel erkannt hat, die Welt zu erfassen. Barraqué hat seinen Platz in der Musikgeschichte, dort mag er auch bleiben. Kommentiert wurde der von Tomas Bächli exemplarisch bezungene Klaviersonaten-Koloss durch Giuseppe G. Englerts überzeugend feinsinniges *Inter Balbulos* (Unter Stotterern), das eine leise Parodie auf Barraqués Klangdiskontinuität erkennen lässt.

Von Lachenmann über Ferneyhough zu Hübler und Barraqué – die Wahl der Schwerpunkte für die *Tage für Neue Musik* schritt in den letzten Jahren folgerichtig voran: im Sinne einer zunehmend gesteigerten hybriden Ästhetik des Kalküls, bei gleichzeitiger Abnahme der Fähigkeit, vitale Faszination auszulösen. Ein Wendepunkt ist nun wohl erreicht und eine Öffnung zu überlegen. Und vielleicht wäre gar eine künftige Programmierung zu bedenken, die die Chance hätte, über die üblichen paar Dutzend Journalisten, Freunde, Angehörige und (wenige) Komponistenkollegen hinaus noch zusätzlich etwas von zeitgenössischer Musik ansprechbares Publikum zu gewinnen.

Michael Eidenbenz

Pereiras Leiden oder: Lob der Provinz

Opern in Zürich, Basel und Luzern

Er denke nicht daran, sich Jahr für Jahr quälen zu lassen und nicht zu schlafen, «erklärt Pereira» (um Antonio Tabucchi's Romantitel zu zitieren) im *Tages-Anzeiger* vom 5. Dezember 1997. Der umhütschelte Intendant des Zürcher Opernhaus, der alles, was er bislang forderte, auch bekam, findet es nun plötzlich «unverschämt, wie dieses Theater finanziell ausgestattet ist», und klagt mit rüden Worten und in zweifelhaftem Deutsch, «dass dieses verdammte Theater so untersubventioniert ist, dass es eine Gemeinheit ist. Ich schwöre Ihnen: Ich bin mir scheissegal bei dieser Diskussion, und wenn ich draufgehe. Ich bin jederzeit bereit zu gehen, ich habe überhaupt kein Problem.» Er rühmt sich, dass er in seiner fünfjährigen Intendanz die Kartenerlöse von 13 auf 31 Millionen und die Sponsorenbeiträge von weniger als einer Million auf 6,5 Millionen Franken gesteigert habe. Mit einer aberwitzigen Logik nennt er solche Ergebnisse «Sparen». Jetzt sei aber die Schmerzgrenze erreicht, und er brauche 4,5 Millionen Franken mehr an kantonalen Subventionen, um – und jetzt wird er vollends grössenwahnsinnig – mit «vergleichbaren Bühnen etwa in Berlin oder München» (Hervorhebung TH), also Millionenstädten, einigermassen mithalten zu können. Indes: «What about Pereira?» (T. S. Eliot), oder anders gefragt: Was bot uns eigentlich Sonnyboy Pereira in seiner bisherigen Direktionszeit als Gegenwert für die schamlosen und unsozialen Eintrittspreise (im März 1998 sind z. B. 14 Vorstellungen der Stufen IV–VI vorgesehen, in denen die alles andere als optimalen Plätze der drittbesten Kategorie immer noch zwischen 152 und 184 Franken kosten); was berechtigt ihn, noch mehr Geld vom Staat zu fordern? Die Bilanz ist mehr als zwiespältig: Auf

der Habenseite gibt es ein oft exzellent aufspielendes Orchester, wobei der Grundstein für dessen Qualität bereits in der Ära vor Pereira gelegt wurde; einen Zuwachs an interessanten Dirigenten wie Chailly, von Dohnányi und Gardiner; alle Inszenierungen der Berghaus und die eine oder andere von Flimm, Lehnhoff oder Schmid; einige aufregende junge Sängerinnen und Sänger, wie Davislim, Friedli, Kallisch, Magnuson und Widmer, oder Stars, die ihr Geld wert sind, wie Bartoli, Kasarova, Lipovšek, Mei, Salminen, Shicoff und Seiffert. Auf der anderen Seite aber langweilen Dirigenten wie Inbal und Frühbeck de Burgos Orchester und Publikum; nach dem Tod von Berghaus fehlen in Zürich alle kritischen RegisseurInnen der Gegenwart (immerhin sind für diese Saison Langhoff und Pountney angekündigt), dafür darf immer wieder Asagaroff, der «künstlerische Betriebsdirektor», inszenieren, der noch nie durch eine originelle Idee aufgefallen ist und eben wieder mit Bühnenbildner Ferretti im Bunde Verdis *Ernani* entstellt hat; die im besagten TA-Interview von Pereira gepriesenen «erstklassigen Künstler», die angeblich das Publikum in Scharen ins Opernhaus locken, entpuppen sich häufig als abgetakelte Stars, die in Zürich ihre Rente vergolden können (z. B. Carreras, Fisichella, Freni, Jones, Prey, Silja, Zampieri und Zancanaro) und zudem – Silja einmal ausgenommen – auch in ihren vokalen Glanzzeiten keinerlei mimische Fähigkeiten hatten; endlich darf der unsägliche Kurt Pahlen als «Einführung» getarnte, in Wahrheit aber von Klischees strotzende nichtssagende Plaudereien abhalten. Als Tiefpunkt hörten wir eben *Tristan und Isolde*, bei dem sogar ein sensibler Regisseur wie Düggelin vor dem schauspielerischen Unvermögen der Protagonisten kapitulierte und sich in einige beliebige Arrangements flüchtete (warum hat ein so hervorragender Mann den Auftrag nicht zurückgegeben?). Hätte es nicht das Orchester Wagners in jedem Moment ausgedrückt, hätte man in keinem Augenblick gemerkt, dass es sich hier um eine Liebesgeschichte handelt, geschweige denn um die leidenschaftlichste und tragischste der Weltliteratur. Einem gewissen Herrn Siukola als Tristan geht alles, aber auch wirklich alles ab, was einen halbwegs professionellen Sänger auszeichnet, ausser dass er vier Stunden ohne Ermüdungserscheinungen brüllen kann, wenn auch fast immer zu tief und rhythmisch ungenau. Pereira entblödete sich indes nicht, im hauseigenen «Magazin» von ihm zu behaupten, er sei «einer der führenden Heldenentöer unserer Zeit». Immerhin hellten Orchester, Bühnenbild (Bauer) sowie Salminen als König Marke und Kallisch als Brangäne den trostlosen Gesamteindruck etwas auf.

Zwar hat Pereira während seiner bisherigen Intendanz viele unbekannte Werke programmiert, dabei aber, weil er sich nur von seinem eigenen Geschmack leiten lässt, auch viel Ramsch zu Tage gefördert. Experimentelles Musiktheater oder neue Oper fanden bislang nicht statt, denn niemand will wohl ernstlich HENZES *Prinz von Homburg*, WILLIS *Schlafes Bruder* oder U. Zimmermanns *Weisse Rose* als solche(s) bezeichnen. Schauen wir dagegen nach Basel, wo mit einem Bruchteil von Pereiras Budget (das sich auf eine höhere Summe beläuft als die Theater von Basel, Bern und Luzern für ihren Opern- und Ballettbereich zusammen zur Verfügung haben) allein in der laufenden Saison mit Kagels *Aus Deutschland* (Regie Wernicke) und *Der mündliche Verrat*, Madernas *Satyrikon* (Regie wiederum Wernicke), Marthalers / Viebrocks / Hennebergers Opernprojekt *The Unanswered Question* (siehe Kritik in diesem Heft S. 30), Schlömers Tanztheaterversion von Martins *Cornet* sowie anderen, kleineren Werken aus dem 20. Jahrhundert Anregungen bar jeder Konvention geboten werden oder Regisseure wie Engel (*Turandot*) und Wieler (*Entführung aus dem Serail*) inszenieren. Im nächsten Jahr steht die Schweizer Erstaufführung der wichtigsten Oper der letzten fünfzig Jahre, B. A. Zimmermanns *Die Soldaten*, an. Mehr als achtzig Franken kostet aber selbst der teuerste Platz hier nie, und schlechte Plätze gibt es ohnehin nicht. Oder gehen wir noch etwas weiter, nach Stuttgart, einer sicher eher als München mit Zürich vergleichbaren Bühne, wo für maximal hundert Franken pro Platz Inszenierungen gesehen werden können, die, seit Klaus Zehelein Operndirektor ist, fast allesamt von innovativen und aufklärerischen RegisseurInnen stammen (z. B. Berghaus, Brieger, Kušej, Levant, Mussbach, Nel, Neuenfels und Wieler) und die im musikalischen Bereich locker mit Zürich mithalten. Und wenn es denn München sein muss: Unter den fünf Opernneuproduktionen dieser Spielzeit sind drei nach 1945 entstandene Werke, eines davon in Uraufführung; inszeniert werden sie von Wernicke. Ausser Berghaus haben alle eben genannten Regisseure von Stuttgart und München noch nie in Zürich gearbeitet, wohl aber ein schöner Teil davon in Basel (Berghaus, Haussmann, Konwitschny, Nel, Wernicke und, bald, Kušej).

Wenn wir in der Nähe bleiben und nach Luzern, der scheinbar tiefsten Provinz, fahren, so müssen wir bald einmal unsere Vorurteile in die Reuss werfen: Von drei neu einstudierten Opern, die ich in den letzten Jahren sowohl in Zürich wie in Luzern gesehen habe, war der Luzerner *Fidelio* (Regie: Auvray / Bühnenbild: Arnould; Premiere September 1995) nicht musikalisch, aber inszenatorisch dem Zürcher (Flimm/Glitten-

berg, März 1992, also knapp vor dem Antritt Pereiras) überlegen; *Norma* und *Les Contes d'Hoffmann* hingegen übertrafen in Luzern die Zürcher Produktionen der gleichen Werke in allen Parametern. Die Zürcher *Norma* (Juni 1995) litt unter einem lächerlichen Abstraktionsversuch des Gespanns Hollmann/Hofer, unter – mit Ausnahme von Kasarova (Adalgisa) – überforderten SängerInnen (v. a. Zampieri als Norma und Schreihals Zvetanov als Pollione, einem gro-

Preussens Offizierszucht (zugegeben: mit *Parsifal* und *Tristan und Isolde* hat er sich seither partiell rehabilitiert, auch wenn unverständlich ist, dass er sich bei letzterer Arbeit nicht weigerte, mit einem Antisänger wie dem erwähnten Siukola zu arbeiten). Im November 1997 hatte in Luzern das gleiche Werk Premiere, von der nicht in Superlativen zu schwärmen unmöglich ist. Eine intelligentere, dramatischere, sinnlichere und berührendere Inszenie-

dreier Männer so deutlich wie in dieser Inszenierung gezeigt (ihre Mutter läuft übrigens als Vagabundin schon im Prolog über die Szene). Viele wunderbare Details, die immer der Inszenierungs-idee dienen und nicht der selbstgefälligen Manifestation von gewollter Originalität des Produktionsteams, halten die Akte zusätzlich zusammen; was hier z.B. mit einem Plastiksack, mit Noten und Brillen, mit Schlüssel und Violine passiert, ist unglaublich gescheit und spannend zugleich. Das Bühnenbild – letztlich eine Variation über das nie vollständig oder authentisch gezeigte Gesicht Stellas – ist realistisch und phantastisch in einem einfach kongenial. Das letzte Chormitglied ist in jedem Moment inszeniert; nie steht irgendjemand teilnahmslos auf der Bühne, und alle lohnen es durch bedingungslosen Einsatz für das Werk. Die SängerInnen – nur wenige, weil der Willen Offenbachs erfüllt wird, alle Frauengestalten, alle «Bösewichte» bzw. Vertreter des bürgerlichen Realitätsprinzips, alle Dienerrollen und auch noch Nebenrollen von je einer Sängerin oder einem Sänger singen und gestalten zu lassen – sind ausnahmslos formidabel (Melanie Kreuter als Stella in all ihren Manifestationen) bis ausgezeichnet (Armand Arapian als leise singender, dafür um so gefährlicher wirkender «Bösewicht», die hervorragende Ulrike Schneider als La Muse/Niklausse, Marcus Barth als psychisch geschädigter Diener). Die Aussprache ist angesichts der nichtfranzösischen Herkunft der meisten Agierenden erstaunlich gut; deshalb versteht man auch jedes Wort. John Uhlenhopp aber ist Hoffmann; einen überzeugenderen Sängerschau-spieler kenne ich nicht. Er durchsteht die Monsterpartie nicht nur mit betörender, vielseitig eingesetzter Stimme, perfekter Intonation und Rhythmik, ohne je zum Dirigenten zu schauen, sondern ist auch mimisch in jedem Moment von höchster Präsenz. Einen permanent Betrunknen jenseits einer Chargennummer zu spielen ist schwer; Uhlenhopp gelingt es scheinbar mühelos. Kein Star würde seinen Mut zur Hässlichkeit aufbringen; der dazu «komponierte» Schluss (Hoffmann lallt in der Gosse einige Fragmente seines Liedes vom «Klein Zaches» weiter, während der Vorhang langsam fällt) ist von höchster Eindringlichkeit – der bewegendste Schluss seit Konwitzkyns *Türke in Italien* 1992 in Basel. Das Orchester pendelt zwischen differenzierter kammermusikalischer Transparenz mit schönen Streicher- und Bläsolis einerseits und symphonischen Aufschwüngen andererseits. Zuletzt das Beste (und damit zurück zum Anfang): Für dieses Opernwunder (hoffentlich wurde es aufgezeichnet!), von dem Zürich nur träumen kann, zahlen wir nicht mehr als siebzig Franken, würden aber ohne Murren sogar Zür-



«Hoffmanns Erzählungen» in Luzern: John Uhlenhopp (Hoffmann), Ulrike Schneider, Grzegorz Różycki, Wilhelm Gartner © Peter Schnetz

tesken Paar, dessen mimische Fähigkeiten ungefähr denjenigen einer Kartoffel entsprechen, mit der – jetzt werde ich böseartig – sie auch das Aussehen teilen), mattem Chor und einem lustlos dirigierenden Inbal. Die Luzerner dagegen glänzten mit einer ebenfalls abstrahierenden, aber ungemein schlüssigen und beziehungsreichen Inszenierung samt Bühnenbild (Delnon/Fischer; März 1996), einem überwältigenden Solistentrio (der sensationellen Dercho als Norma sowie den ebenso überzeugenden Oprisanu als Adalgisa und Gavin als Pollione, allesamt auch schauspielerisch präsent) und einem erstaunlich gut aufspielenden Orchester (Henzold). Nicht gar so schlecht wie *Norma* waren in Zürich *Les Contes d'Hoffmann* (Lievi/Bald; September 1995) mit einigen schönen Bild- und inszenatorischen Ideen sowie vielen guten SängerInnen, angeführt vom hervorragend singenden und intensiv spielenden Shicoff als Hoffmann. Chefdirigent Franz Möst aber, offenbar ein ziemlich fauler Mann, griff zur skandalösen Choudens-Fassung von Anno dazumal, machte damit alle anderen Bemühungen um das Werk fruchtlos und taktierte die mit Offenbach nur bedingt zusammenhängende Musik dieser Fassung herunter, dass man annehmen musste, er käme nicht aus der Gegend von Wels, schon gar nicht aus Frankreich, sondern direkt aus

rung habe ich selten gesehen. Da es eine endgültige Fassung der genialen Oper leider nicht gibt, in den letzten Jahrzehnten aber laufend neues Material entdeckt wurde, muss heute jedes Inszenierungsteam – es sei denn, es sitze in Zürich – seine Hausaufgaben machen und eine eigene Version zusammenstellen. Seit 1994 hilft dabei die quellenkritische Ausgabe von Michael Kaye; Andreas Baesler (Regie), Andreas Wilkens (Bühnenbild), Susanne Hubrich (Kostüme) und Jonathan Nott (musikalische Leitung) haben daraus eine zwingende Auswahl getroffen und sie phantastisch umgesetzt. Ihre Aktualisierung ist äusserst plausibel: Die Oper spielt hic et nunc in der Pariser Metrostation «Opéra» unter alkoholisierten Obdachlosen, wovon Hoffmann einer ist, und BesucherInnen des *Don Giovanni*, der oben im Palais Garnier aufgeführt wird; Hoffmanns biographisch verbürgte Alkoholsucht wird nicht wie sonst verharmlosend-pittoresk gezeigt, sondern ernst genommen; die «Erzählungen» sind eher ein die Zeiten und Räume sprengender Traum Hoffmanns, denn keiner hört ihm zu; und der heute schwer goutierbare Olympiaakt ist als Manifestation von Cyber-Sex gedeutet. Nie wurden Opernakte mit einfachsten Mitteln so zwingend verknüpft, nie wurde Antonias Leben in qualvoller Enge (Zimmer, ihr Kleid!) und sie als Opfer

cher Preise zahlen. Also auf nach Luzern: Hoffmanns Erzählungen werden beim Erscheinen dieser Zeilen leider nicht mehr gespielt, dafür steht Auvrays Inszenierung von *Così fan tutte* vor der Türe!

Toni Haefeli

Opernbetrieb versus Absolute Musik

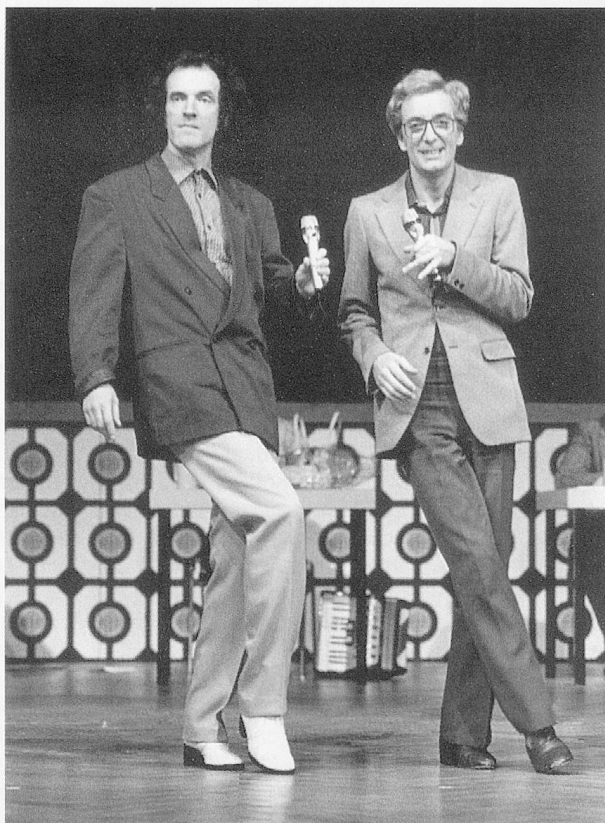
Theater Basel: «The Unanswered Question» (Première 1. 11. 1997)

Kürzlich wurden Christoph Marthaler und Anna Viebrock mit dem Kortner-Preis 1997 ausgezeichnet. In seiner Laudatio hob Jürgen Flimm das Interesse des Schweizer Regisseurs (und «Projektleiters») für die «Abseitigen, Autistischen und Einsamen unserer Gesellschaft» hervor; Viebrocks «klausrophobische Bühnenbilder» seien für die Stringenz der Stücke von entscheidender Bedeutung. Tatsächlich: In den Projekten der beiden Ausgezeichneten geht es nicht um Glanz, grosse dramatische Gesten und hastige Betriebsamkeit, sondern um die genau beobachtete und geduldig, manchmal quälend langsam und mit vielen Wiederholungen dargestellte Sprach- und Hilflosigkeit geschädigter Menschen, ihr Alleinsein in der Masse und ihre a priori zum Scheitern verurteilten Kommunikationsversuche. Oder mit den Worten Marthalers: «In bestimmten Kneipen, in schweizerischen Bahnhofsbuffets sitzen meistens Männer, jeder an einem Tisch. Und sie schweigen vor sich hin. Und manchmal sagt einer etwas, und weit hinten antwortet ein anderer, Minuten später. Über die Antwort wurde lange gegrübelt. Und die anderen bewegen sich nicht. Dieses seltsame Kommunikationsnetz ohne Blicke. Dieses Dämmern. Das hat eine grosse Dynamik.» Marthaler und seinem Team gelingt es einerseits, solche der Lebenswirklichkeit abgelauchten Spannungsverhältnisse künstlerisch zwingend in Szene zu setzen, mit Chaos und Präzision, Witz und Ernst ungeahnte Abgründe aufzureissen und Frustrationen und Aggressionen von Menschen zu zeigen, ohne diese zu desavouieren – im Würdelosen also gleichsam die Würde zu bewahren. Andererseits entlarven sie die für die Schädigungen von Menschen verantwortlichen Machtsysteme und -ideologien, ohne sie ausdrücklich nennen zu müssen.

Marthaler, von Hause aus Musiker, hat schon seine bisherigen Produktionen (z. B. *Wenn das Alpenhorn sich rötet, tötet, freie Schweizer tötet!*, *Prohelvetia* und *Murx den Europäer* [...]) spartenübergreifend angelegt: Die improvisatorisch entwickelten Stücke werden durchstrukturiert wie eine musikalische Komposition; Sprechen und Singen sind darin ebenso verflochten, wie stumpfes Dasitzen und grotesk choreographierte Körperbewegungen aller Art sich abwechseln. Es lag deshalb nahe, in Basel, wo er zu seinem spezifischen Theaterstil fand und die symbiotische Zusammenarbeit mit Viebrock begann, seine Projektmethode erstmals explizit auf Musikedramatisches zu übertragen zu versuchen. Wie sieht nun das wohl von vielen mit Spannung erwartete Ergebnis aus?

Nachdem Dirigent Jürg Henneberger, der neben Marthaler und Viebrock wichtige Dritte im schöpferischen Bunde, als Glitzerwesen mit Rüschenhemd zu

sein Bild hängt irgendwo in der Höhe). Wie gehabt sitzen acht (vornehmlich vokale) Künstlerinnen und Künstler – eine Kompanie auf Tournee durch die Provinz? – je an einem schäbigen Tisch. Nach der endlosen und lauthalsen Begrüssung stieren sie zunächst in bedrückender Stille vor sich hin oder kramen zwanghaft in ihrer Handtasche. Gekleidet sind sie allesamt in farblisch scheussliche, zu enge und zu kurze Textilien. Ab und zu machen sie folgenlose Annäherungsversuche (besonders traurig-schön der Tänzer Thomas Stache bei der Koloraturprimadonna Catherine Swanson) oder fauchen sich an. Auf der Saalbühne, d. h. der Bühne auf der Bühne, darf sich zudem hin und wieder ein Chor (der diesmal unterforderte Chor des Theater Basel) präsentieren. Mit den Moderatoren als Drahtziehern und Marthalers Prinzip «Wiederholung» entwickelt sich nach einer Art Einsingen allmählich ein aktuelles, gar nicht zu sehr parodierte Pandämonion von Geschwätz, Musikverschnitt von Wagner bis Weber, Opernritual und Sängereitelkeit unter dem Motto «Kunst, Klassik, Spass». Eine Stoppuhr läuft mit, und die Übertitelungsanlage liefert Übersetzungen des Allzube-kannten in ca. zehn Sprachen, darunter so exotische wie Schweizerdeutsch und Koreanisch (oder war es die devanagarische Schrift?). Jäggi macht dazwischen Werbung, vornehmlich für die SBB, die allerdings im Programmheft nicht als Sponsorinnen genannt werden, und gibt mitten in einem Wagnerhäppchen auch mal eine Mitteilung an den Fahrer oder die Fahrerin des Autos mit der (leicht zu entschlüsselnden) Nummer «N-RW 1813» durch. Die Arienauschnitte und Choreinsätze werden immer kürzer, bis auf der Klimax des hirnlosen Klamauks im übertragenen (Höhe- bzw. hier besser Tiefpunkt) und wahrsten Sinne des Wortes (Übergang vom weniger Wichtigen zum Wichtigeren) Charles Ives' wundersames Werk *The Unanswered Question* einbricht und alle,



Die Conférenciers Graham F. Valentine (l.) und Ueli Jäggi
© Christian Schnur

Applaus ab Tonband und mit Kuschhändchen ins Publikum vor das Sinfonieorchester Basel getreten ist, begrüßen zwei virtuos-schnoddrige und polyglotte Conférenciers das Publikum (hervorragend die zwei Marthalergetreuen Ueli Jäggi und Graham F. Valentine). Wenn sich der Vorhang öffnet, sehen wir zwar nicht wie sonst ein heruntergekommenes Bahnhofsbuffet oder einen Wartsaal, aber einen ebenso vergammelten Saal eines Gasthofs in irgendeiner Schweizer Gemeinde (General Guisan bzw.

sogar die zuvor immer bössartiger handelnden Conférenciers, verstummen lässt. Nach der Pause wird das Stück, nun in kammermusikalischer Besetzung und mit im Zuschauerraum verteilten BläserInnen, wiederholt und fungiert so auch als Wendepunkt zum zweiten Teil, in dem, bei weiterhin paralysierten Akteuren, im wesentlichen György Kurtágs *Die Botschaften des verstorbenen Fräulein R. V. Trussova* op. 17, 21 Lieder für Sopran und Kammerorchester nach (expressiv verknappen)

Gedichten der Russin Rimma Dalos, integral aufgeführt werden. Jetzt, wo die Übersetzung für die meisten erstmals notwendig wäre, bleibt die Übertitelungsanlage perfiderweise dunkel. Wenn auch das von fast allen Beteiligten exzeptionell gestaltete rund dreistündige Stück Marthalers et al. wiederum durchkomponiert und darin der «Durchbruch» mit Ives' Werk ein tatsächlich grosser und bewegender Moment ist, «so», kann ich da nur mit Tasso sagen, «fühlt man Absicht, und man ist verstimmt». Sind die eingangs erwähnten früheren Projekte Marthalers verrätstelt, behutsam, anrührend und ideologiekritisch zugleich und treffen sie die Einsamkeit der dargestellten und zuschauenden Menschen ohne Fingerzeig, steht der Basler musikszenische Versuch im Gegensatz dazu unter einem didaktischen Holzhammer, der niemandem im Publikum wirklich wehtut, fühlt sich dieses doch, da es gerade ins Theater geht, um ein Werk unverstümmelt zu sehen, erhaben über den üblichen und üblen Fernseh- und Radiomix. Er greift nicht wesentlich die Rezeptionsgewohnheiten der Zuschauenden und -hörenden an, sondern rennt offene Türen ein und erzielt vorschnelle Aklamation. Weniger die Oper als musikalische Gattung oder die Kulturindustrie wird attackiert als das Opern- und Starwesen, ja noch mehr die mediale musikalische Häppchenunkultur auf die Schippe genommen und ihr mit grossem missionarischem Pathos die einzigartige Musik Ives' und Kurtágs gegenübergestellt. Das ist aber weder auf der gleichen Ebene angesiedelt noch wirklich radikale Kritik und zudem, mit Verlaub, letztlich unfair.

Natürlich hat es seinen Reiz, den Opernbetrieb mit Mitteln der Oper und den Hang zum Potpourri mit einem gigantischen Potpourri zu geisseln, das zuweilen, wohl unfreiwillig, auch an Cages *Europas* erinnert. *Grüss Euch Gott, alle miteinander* müssen wir aber nicht mehr als ein Dutzend Mal hören, um zu merken, dass es Schwachsinn ist; Hosen runterfallen zu sehen ist schon lange kein parodistisches oder decouvrierendes Mittel mehr, und die Demontage der unsäglichen *Three Tenors* haben diese schon längst selbst vollzogen, dazu braucht es keine drei Bässe, wovon einer – ohne Selbstironie wohlverstanden – so grotesk aussieht und singt, dass hier im Gegensatz zu Marthalers oben gerühmter Menschenfreundlichkeit keine Bühnenfigur, sondern ein realer Mensch blossgestellt wird, auch wenn die Moderatoren mit echten Informationen vorgeben, ein Bühnenjubiläum des betreffenden Sängers zu feiern. Radikal wäre indes, nicht an die Auswüchse von RegisseurInnen, SängerInnen, ModeratorInnen und ProgrammgestalterInnen, sondern an die Werke selbst zu rühren, wie etwa die Fragwürdigkeit der in die Sprechstücke Martha-

lers eingelassenen Volksmusik und Schlager paradoxerweise durch deren perfekte Interpretation offengelegt wird. Ich bezweifle aber, dass schon Aufklärung herrscht, wenn zu Wagner Würste gereicht werden... Ives und Kurtág – und dies ist mein grösster Einwand gegen ein Projekt, das durchaus auch spannend und anregend ist – sind bei Marthaler nicht die Antithese zu Mozarts *Così fan tutte*, Verdis *Otello* oder Bergs *Wozzeck*, sondern zum Opernbetrieb, und das ist, weil nicht auf vergleichbarer Ebene und vergleichbarem Niveau argumentiert wird – weil nämlich nicht Musik mit Musik, sondern Musik mit Kommerz konfrontiert wird –, ebenso leicht wie billig. Und wenn im zweiten Teil, dem die ganze Liebe Marthalers gilt, der grosse Bruckner mit seinem überaus seltsamen *Abendzauber* erscheint, wird er ungewollt ein weiteres Mal exekutiert. Der Blick richtet sich an diesem Abend zudem nicht auf genuine Einsame, sondern, in einer Darstellung zweiter Ordnung, auf sich einsam gerierende SängerInnen. Und es ist ein Widerspruch in sich selbst und redundant, wenn im zweiten, ganz aufs Hören gerichteten Teil Kurtágs Musik über die Einsamkeit nicht nur gesungen (hervorragend: Rosemary Hardy), sondern, z.T. hektisch, auch noch szenisch dargestellt wird.

Toni Haefeli

Wein und Wasser aus zwei Gläsern

Berlin: *Symposion, Konzerte und Kurse zu Isang Yun*

«Vive la différence» ist das Gebot der Stunde. In diesen mittelalterlichen Zeiten der Glaubenskriege und ethnischen Auseinandersetzungen müssen wir das Fremde, das von unseren alleinseligmachenden Normen Abweichende akzeptieren lernen – was nicht automatisch Verstehen einschliesst. Auf solchem Hintergrund gewinnt das Werk eines «Grenzgängers» oder «Brückenbauers» zwischen Ost und West – wie Isang Yun immer wieder gerne genannt wurde – erst seine volle Bedeutung. Denn der 1917 in Südkorea geborene Komponist, der 1959 nach Europa kam und 1995 in Berlin starb, leistete alles andere als eine billige «Verschmelzung» asiatischer Traditionen mit der bei den Darmstädter Ferienkursen entdeckten seriellen Technik, schon gar nicht deren damals modisches Aufpeppen mit süffigen «Nirwana»-Klängen, von staunenden Jüngern auf Sitzkissen kauern empfangen. Um dem «Koreanischen» in seiner Musik jenseits von Rezeptionsklischees auf die Spur zu kommen, konnte Walter-Wolfgang Sparrer, der unermüdliche Vorsitzende der Internationalen Isang-Yun-Gesellschaft, ein

umfangreiches Projekt realisieren, das die in einem interdisziplinären Symposium behandelten Fragen durch Konzerte sinnlich erfahrbar machte und darüber hinaus Kurse zur Aufführungspraxis mit Yun-erfahrenen Interpreten anbot. Gerade dieser Teil war am Veranstaltungsort, der Hochschule der Künste, nicht hoch genug einzuschätzen, denn die vom Komponisten noch autorisierten Werkkenntnisse drohen zwei Jahre nach seinem Tod schon verlorenzugehen. Nicht weniger verdienstvoll das Prinzip, sämtliche Aktivitäten, auch die Konzerte, kostenlos anzubieten – die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die Franz-Grothe-Stiftung und die Pro Helvetia machten's unter anderem möglich.

Mehrfach beschrieben wurde Yuns «Hauptklangtechnik», die sich ebenso als Weiterentwicklung der auf fluktuierenden Einzeltönen beruhenden altkoreanischen Hofmusik wie als «westliches» Komponieren mit Zentraltönen auffassen liesse – was vor allem im Spätwerk Tonalität einschliesst. Doch sind die Wurzeln seiner Musik ungleich komplexer. Korrespondenzen zur koreanischen Sprache deutete Dieter Eikemeier an, was Phrasenbildung, Akzente und «Lautmalerei» betrifft. Ein sehr gestischer, eventuell auch aus bestimmten Ritualen entschlüsselter Ausdruck kommt so zustande. Für Form und Inhalt bestimmend ist eine am «Tao» orientierte synkretistische Denkweise, wie der Philosoph Günter Freudenberg ausführte. Die Aufnahme «westlicher» Ideen wie etwa Freiheit und Gleichheit bleibe geprägt von der traditionellen Auffassung vom ganzheitlichen Charakter der Lebenszustände, die Gegensätze nicht negiert, sondern in produktive Balance bringt. «Wein und Wasser aus zwei Gläsern» trinken, statt sie zu vermischen, nennt Brecht das in *Me-ti*, dem *Buch der Wendungen*.^{*} Diese Haltung des «Ohne-Tun» bewirkt auch ein anderes Zeitverständnis, das sich im spontanen Fluss des Seins der abstrakten Funktionalisierung widersetzt: Hier schon lässt sich Yuns «verschwiegenes Programm» des humanen Einspruchs gegen Verdinglichung ausmachen. Wie diese Musik sich in den Polen von Yin und Yang bewegt, Ausgleich nach den Gesetzen der altmodischen Dialektik suchend, wies Walter-Wolfgang Sparrer nach: tonal und atonal innerhalb «tonaler Schwebezustände»; mit engen Intervallen Erdnähe, mit weiten Sprüngen den Himmel anstrebbend; lange Notenwerte gegen kurze setzend. So muss auch innerhalb des intuitiven Klangstroms jeder Ton mit logischer Notwendigkeit erfolgen.

Wie aus der Diskrepanz heraus in einer Dramaturgie permanenter Steigerung vollkommene Harmonie erreichbar ist, war bei der Analyse und Aufführung des Quartetts *Image* durch Roswitha Staeger, Burkhard Glaetzner, Kolja Lessing und

Walter Grimmer zu erleben: Flöte und Oboe, Violine und Violoncello, sich zunächst dissonant, in chaotischen versus zielgenauen Strukturen durchdringend, verschmelzen in ätherischer Höhe, weil sich dort die Obertonspektren immer mehr annähern. Zweifelloso eines der besten Stücke Yuns, dem die Interpreten mit ebensoviel Sinn für die Farbigkeit der einzelnen Linie wie mit rationaler Strukturierung gerecht wurden. Wie ein zu enges Musikverständnis diese Klangsprache verfehlen kann, zeigte die Interpretation der Sonate für Violine und Klavier durch Uwe-Martin Haiberg und Siegfried Mauser: In rhythmisch-dynamischer Überzeichnung seiner zunächst zwölftönig anmutenden Gestik gaben sie dem Werk von 1991 eine an Schönberg erinnernde Konflikt-schärfe. Dagegen verlor die Vitalität, mit der die Geigerin Christina Khimm die barock-impressionistisch lautmalenden Tierbilder *Li-Na im Garten* (1984) versah, nie an Biegsamkeit. Die achtziger Jahre, das Jahrzehnt der Sinfonien, präsentierten sich auch mit dem Harfenstück *In Balance* (Ursula Holliger) von der Seite der sensibel ausgehörten Instrumentalstudie.

Die asiatische Ästhetik besteht nicht auf der Individualität des Einzelwerkes, und so soll der musikalische Kosmos stets auch in der kleinsten Figur präsent sein. Yun verwendet dafür Keimzellen einer Terz-Sekund-Kombination – das immer Gleiche in ständigem Wandel. Eigentlich nur eine festere Ausfaltung der unmerklich sinkenden oder steigenden Melodietöne der Hofmusik, deren Statik die Flexibilität der differenzierten Schwankungen – keine «Verzierungen»! – gegenübersteht. Streng und spröde wirkten die Gesänge aus dem alten «Kagok»-Repertoire, die das Chongnong-Ensemble aus Seoul mit dünnblütiger Flöte (Taegum), schnarrender Zither (Kayagum) und zerdehnten Trommelrhythmen (Chjanggo) zelebrierten – weit entfernt von heutiger «Hi-Fi»-Klangschönheit und doch eine seltsame Ahnung von einer verlorengegangenen Würde vermittelnd. Genau das nimmt Yun *Gagok* (1992) auf: Was Schlagzeuger und Gitarrist vom Ensemble *L'art pour l'art* neben farbigsten Gong- und Glockenklängen zu den angriffslustigen Melismen ihrer Sängerin an Anfeuerungsrufen von sich geben, bricht parodistisch das alte Hof- und sehnt sich nach Kommunikation im neuen Konzertritual.

Isabel Herzfeld

Musik im geschlossenen Raum

Berlin: Symposion und Konzerte zum 150. Todestag von Fanny Hensel

Wo hat es das hat bisher schon gegeben: ein dreitägiges, hochkarätig und international besetztes Symposion ausschliesslich für eine Komponistin des 19. Jahrhunderts, das in seiner Konzentration auf das Werk weit über die entschuldigende oder bedauernde Konstatierung geschlechtsspezifischer Einschränkungen hinausgelangt und aus seinen Erkenntnissen sogar weitreichende Forderungen für den herrschenden Wissenschafts- und Musikbetrieb ableiten kann! Das jedoch, indem mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet wurden. Dass Fanny Hensel, geborene Mendelssohn-Bartholdy, bei der Annahme gleicher Qualität, doch «irgendwie anders» komponierte als ihr Bruder Felix und ihn sogar durch manche Kühnheiten übertraf, ist bekannt. Doch wie wäre ihre Musik eigentlich zu charakterisieren, nach welchen Kriterien einzuordnen? Dass sie schwer zu fassen sei, darüber war man sich schnell einig. Zündstoff lieferte ihr Streichquartett, ein Werk der Gattung also, über deren kompositionstechnische Weihen die Musikwissenschaft von jeher eifersüchtig wacht. Schon Bruder Felix hatte dessen «ungewöhnliche Form und Modulation», die es ohne «innere Notwendigkeit» zerfliessen lasse, kritisiert. Dem konnte sich Rainer Cadenbach nur anschliessen: bei mangelnder thematischer Durcharbeitung bleibe nichts richtig haften. Ob Fannys Zugestehen ihrer «weichlichen Schreibart» nun als Beklagen ihres beschränkten Frauenlebens oder als innermusikalische Selbstkritik zu werten sei, sei schwer zu entscheiden, meinte Cadenbach. Andere Deutungsvorschläge kamen aus dem Publikum, «Ironie» etwa, und die sehr ernst zu nehmende Beschreibung ihres Stils als «assoziativ» oder als «musikalische Prosa» – was Schönberg später immerhin Johannes Brahms als «fortschrittlich» attestierte. Für deren Analyse, so Beatrix Borchard von der Symposionsleitung, brauche man neue Kriterien – durchaus auch als Kritik an einer akademisch verknöcherten, lediglich «gebaute» Werke akzeptierenden Wissenschaft zu verstehen. Positiv beschrieb auch Diether de la Motte (Wien) die modulierende «Infragestellung des musikalischen Gedächtnisses» oder rhythmische Inkonsistenzen in manchen Textvertonungen als überaus adäquat und originell; Peter Rummenhölter (Berlin) gar entdeckte im *Lied ohne Worte* op. 8 Nr. 2 neudeutsche Voraussetzungen von Wagners «unendlicher Melodie» und eine Harmonik «haarscharf am Tristan-Akkord vorbei». Wie kam Fanny zu solch einer experimentellen Haltung? Ihr Verbleiben in

einer Halbpöflichkeit, meinte Françoise Tillard (Paris), behinderte ihre volle kompositionstechnische Entwicklung und erlaubte ihr gleichzeitig, was Felix unter öffentlichem Erfolgsdruck sich nicht leisten konnte. Sie konnte hier auch ein Musikideal bewahren, das im aufkommenden kommerziellen Konzertleben zunehmend verloren ging. Sehr differenziert beschrieb Beatrix Borchard, wie in der Leipziger Str. Nr. 3 in Berlin Musik für bestimmte Räume und (geistiger) Raum für Musik entstand: War der Gartensaal als Schauplatz der berühmten «Sonntagsmusiken» eher Werken des Bruders vorbehalten, so fanden etwa Aufführungen von Fannys Kantaten als Geburtstags- oder Weihnachtsgeschenke im Kabinett der Mutter statt – was nach dem intimen Charakter etwa der «Hiob»-Vertonung fragen lässt –, musikalisches Gesellschaftsspiel und Improvisation im Park. Musik verschiedener Funktionskreise und Ansprüche also, auch als «musikalische Korrespondenz», wie Cornelia Bartsch (Berlin) anhand der motivischen Beziehungen zwischen Felix' op. 30 Nr. 3 und Fannys antwortendem op. 6 Nr. 3 nachweisen konnte. Auch andere Stücke negieren den überkommenen Werkcharakter, die Orchester-musik etwa, deren Instrumentation zwar nicht dem von Berlioz' *Symphonie fantastique* gesetzten neuen Standard entsprach, aber vielleicht auch das farbenreiche Riesenorchester schon wieder hinter sich liess, wie Gesine Schröder (Leipzig) meinte. Mit den Hörerfahrungen des 20. Jahrhunderts stellt sich manche Regelverletzung anders dar. Soviel Fragmentarisches und Experimentelles wirft auch neue Fragen für die Editionspraxis auf. Nur wenig an Klaviermusik und Liedern hat Fanny autorisiert. Barbara Gabler vom Furore-Verlag Kassel plädierte für differenzierende Zweitaufgaben, Studien- und Praxisausgaben, auch Annegret Huber (Wien) sprach von genau zu kommentierenden «works in progress». Fast alles davon jedoch ist hörens-wert, wie die beigeordneten Konzerte zeigten. Allerdings stellen sich auch hier Fragen der Interpretation und Vermittlungsform: Wird man, wie das *Florilegium musicum* Rotterdam, der Orchestermusik auf historischen Instrumenten und in grossen Räumen gerecht, ist ein musikalisches Tagebuch wie der kürzlich in Reinschrift entdeckte Klavierzyklus *Das Jahr* in seiner Fülle von Anspielungen in der reinen Konzertpräsentation überhaupt verstehbar? Vieles ist noch zu tun, um dem Werk dieser Frau gerecht zu werden, dessen besondere Voraussetzungen im Anpassungs- und Perfektionsdruck auf das konvertierte Judentum im beginnenden Nationalismus zu sehen sind. Dafür muss die volle Verständnisgrundlage erst wieder hergestellt werden.

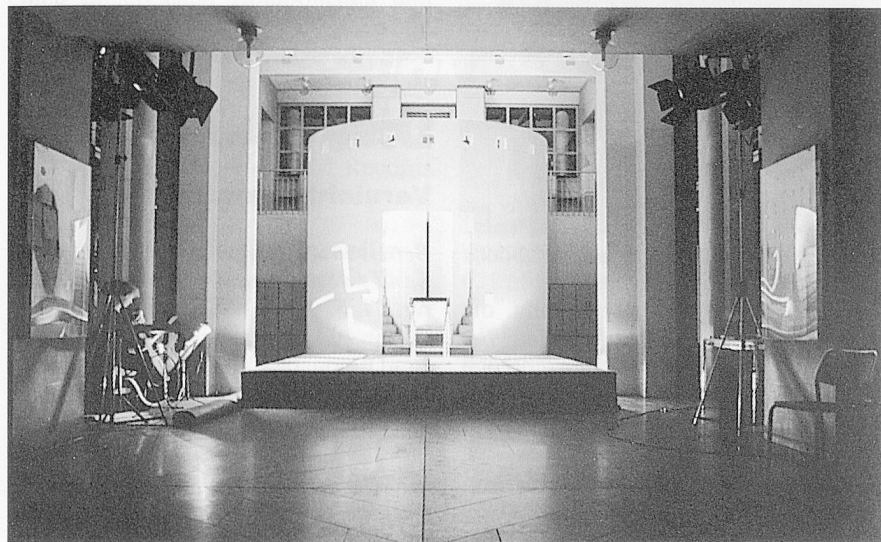
Isabel Herzfeld

* Mi-en-leh lehrte über Kompromisse: Kompromisse sind oft nötig. Viele Leute verstehen darunter Wasser in seinen Wein schütten. Gemeint ist, unverdünnt sei Wein unbedenklich. Oder, der vorhandene Wein reicht für den Durst nicht aus. Ich habe eine andere Ansicht von Kompromissen. Ich trinke dann Wein und Wasser aus zwei Gläsern. Denn es ist viel zu schwer, dann wieder den Wein aus dem Wasser zu schütten.

Kammerkunst im Betonkleid

Basel: Georg Büchners «Lenz» mit dem Theater SEIN

Das Theater SEIN Basel hat sich ein hohes, vielleicht allzu hohes Ziel gesetzt: Durch die Gleichstellung der Musik und der Lichtregie mit dem Schauspiel will die freie Theatergruppe unter der Regie von Regula von Euw neue Möglichkeiten des Theaterschaffens aufzeigen. Mit dem Prosafragment *Lenz* von Georg Büchner wurde eine Textvorlage gewählt, die eine hohe erzählerische Dichte und ein grosses Dramatikpotential in sich vereint. Durch geringfügige Eingriffe wurde Büchners Text auf einen Schauspieler zugeschnitten, der drei klar voneinander getrennte Aufgaben als Erzähler, als Lenz und als abstrahierender Beobachter einnimmt.



Szenenbild von Büchners «Lenz» mit Cécile Olshausen

Der unaufdringlich umgearbeitete Text (Michael Kohler) sucht so grösstmögliche Übereinstimmung mit Büchners Prosa, was als durchaus gelungen bezeichnet werden kann.

Der Aufführungsraum, Eingang der neuen Wirtschaftsfachschule Basel, ist ein architektonisch futuristisch anmutender, kalter Betonbau, der mit einem Laufband und einem Waschzuber als einzigen Requisiten ausgestattet ist. Der Raum bleibt als starre Umwelt verstehbar, in die sich der wild agierende Schauspieler nicht einfügen will und kann. Die aufwendige Lichtregie wärmt den Ort nicht auf, sondern unterstreicht noch dessen Kühle, ebenso der von unten beleuchtete Gitterrost, der als Bühne dient.

Im krassen Gegensatz dazu steht die kammermusikalische Intimität zwischen Schauspieler und Musikerin. Bleibt die Musik (Komposition und Ausführung: Cécile Olshausen) anfangs durchaus in dem von einer Bühnenmusik her gewohnten Rahmen, so emanzi-

piert sie sich im Laufe der folgenden 90 Minuten mehr und mehr hin zu einer autonom wahrnehmbaren Ebene. Hier tritt die eigentliche, von den Ausführenden bewusst gewählte Überforderung der Wahrnehmung ein; die Erzählung verliert dadurch zwar an Verfolgbarkeit, gewinnt aber durch die Komplexität an Tiefenschärfe. Die Musik übernimmt in ihren besten Momenten die unausgesprochenen Passagen des Texts, liest zwischen den Zeilen und nimmt sich so der Lenzschen Problematik aus einer psychologisierenden Sichtweise an. Die Komposition von Cécile Olshausen für Violoncello solo orientiert sich dabei an einem avantgardistischen Klangmaterial. Drei vorpräparierte Instrumente – ein Achtel-Violoncello mit vier gleichen Saiten in mikrotonaler Stimmung, ein Violoncello nur mit den äussersten beiden Saiten bespannt (um extrem gespreizte Intervalle zu ermög-

lichen) und ein mit Watte und Papierdämpfern versehenes Violoncello – traktiert die Komponistin/Interpretin mit Rundbogen, Wäscheklammern und einigem mehr. Mit immer neuen Ideen und Klangmaterialien schafft sie eine Atemlosigkeit, die man sich von Zeit zu Zeit durchbrochen wünschte, und die in gleichem Masse auch von der Regie ausgeht: Der Schauspieler bleibt durch seine hektische Überproduktivität letztlich zu sehr auf Distanz zum Publikum. Froh ist man um die (zu) wenigen solistischen Passagen von Musik oder Schauspiel. So wird ein Monolog von Lenz zum fast einzigen entspannten Moment der 90 Minuten dauernden Aufführung, in dem auch der Schauspieler endlich freier rezitieren und den dringend nötigen Draht zum Publikum herstellen kann.

Eine eindeutige Fehlwahl ist der Aufführungsort, in dem Musik und Schauspiel weitgehend auf der Strecke bleiben; vom Licht erwartet man angesichts der enorm aufwendigen Installationen

mehr Eigendynamik. Ein architektonisch weniger spektakulärer Raum hätte allen wohl mehr Freiheiten gelassen.

Christina Omlin

Reise über Afrika ins Nordlicht

St. Gallen: Komponisten-Porträt Alfons Karl Zwicker

In der aufgerauten Oberfläche der friesartigen Wandplastik waren verstreut Fragmente menschlicher Körperumrisse zu erkennen, die sich an mehreren Orten als massive oder skelettartige Torsi aus der grauen Fläche erhoben. Vor dieser Wandplastik gewann das «Fluchtpunkt»-Programm von Alfons Karl Zwicker (*1952), in dem drei von vier aufgeführten Werken lediglich als Torsi präsentiert wurden, eine eigene Stimmigkeit. Andererseits läuft ein solches Programm Gefahr, zu vieles nur anzureissen und ohne Stringenz fallenzulassen. Zwar schreibt Zwicker auf seinem Programmblatt, dass für ihn das Entscheidende sei, auf dem Weg zu sein. Er spricht – wohl ohne politische Implikationen – in diesem Zusammenhang von «Transitkonstellationen». Dennoch hinterliess das Konzert ein leichtes Unbehagen. Was exponieren die nichtaufgeführten Sätze 1–3–5 im ausladendem Streichquartett *Rituale für Fada?* Wie würde das Bariton-Solo *Alles ist Gedicht oder Kunst und Krieg* mit der vorgesehenen Elektronik und dem geplanten Stummfilm wirken?

Die am 7. Dezember 1997 aufgeführten «Transitkonstellationen» (neben den bereits erwähnten Werken erklangen Ausschnitte aus den *Postludien* für Violine und Klavier sowie – vollständig – die *Pilgerfahrt zu blauen Eisziegeln* für Bass und Klavier) vermittelten das Bild eines mit Techniken der gemässigten Moderne operierenden Komponisten, dessen Suche nach musikalischen Metaphern oft zu herben, spröden, kantigen Klanglinien und -flächen führt.

Zwicker nimmt in seinem Streichquartett *Rituale für Fada* (1994) mit «archaischen Reihen» und Rhythmen Bezug auf afrikanische Musik. Das Arioso-Quartett musste deshalb neben den gewohnten Bögen zusätzliche Perkussionsinstrumente wie Glocken und Trommeln betätigen, was den intendierten rituellen Charakter der Aufführung verstärkte und ihr zusätzlich einen theatralischen Effekt sicherte, musikalisch aber keine eigenständige Ebene schuf. In acht Solopassagen «erzählen» die Mitglieder des Streichquartetts im zweiten Satz von verschiedenen Gemütslagen. Die instrumentalen Kantilenen, manchmal liedhaft, manchmal gestisch improvisierend, manchmal nach repetitiven Mustern entwickelt, bedienen sich dabei unzweifelhaft westeuropäischer

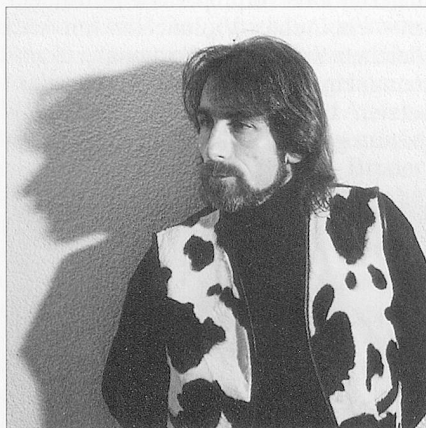
Kompositionstechniken. Zudem sind die Vierteltonfärbungen in der Neuen Musik inzwischen geradezu altbekannt. Der Bezug zu afrikanischen Gesängen manifestiert sich somit in der musikalischen Faktur als exotisches Kolorit. Die additive, absehbare Gliederung in Solo- und Chorpässagen trägt ein übriges dazu bei, dass die musikalische Prosa der «Rituale» auf die Länge ermüdend und repetitiv wirkt.

Demgegenüber hinterliessen die uraufgeführten *Postludien* (1994–97) als zweites Instrumentalwerk einen kompakteren Eindruck. Obwohl als Formveränderungen des Violinschlüssels angekündigt, worin die «zeichnerischen Varianten den musikalischen Ton» angeben, sind die *Postludien* für Violine und Klavier recht eigentliche Charakterstücke. Der «nötige Strukturwandel dieses globalen Zeichens» (des Violinschlüssels) hat, im Unterschied zu Anestis Logothetis, in Zwickers traditionell notierter Partitur den versprochenen Innovationsschub noch nicht ausgelöst. Die vier kontrastreichen Charakterstücke, von Juhani Palola (Violine) und Petra Ronner (Klavier) trefflich interpretiert, werden durch ein witzig holpriges, bewusst schülerhaft gesetztes Präludium eröffnet. Als erstes Postludium («gemächlich») folgt darauf eine behutsam ausgehörte Klangetüde, in der sich Zwicker auf die Klänge einlässt, sie mit Raffinement und ohne Spektakel zur Entfaltung bringt. Von der hier erreichten musikalischen Stringenz zehren die nachfolgenden Stücke. Das dritte («con fuoco») mit dem heftigen, aufwärts züngelnden Violinlaufwerk knüpft thematisch ans Präludium an. Das vierte Postludium («verschämt») entwickelt aus einer Akkordfolge wiederum ein schimmerndes Klangfeld, unterbrochen von heftig insistierenden Violin- und Klavierfloskeln.

Alfons Karl Zwicker komponiert am Rande einer mit harten Dissonanzen geschärften «freien Tonalität», die er zu spröder Klanglichkeit zuspitzt. Ausgehend von formal einfachen Konzeptionen hat seine Musik die Tendenz zu ausufernden Formulierungen. Ihre starken Momente hat sie dort, wo sie nicht vorwärts muss und sich in Klangfeldern vertieft. Bei Zwickers Nähe zu einer Spätform «freier Tonalität» verwundert es nicht, dass Dichter wie Georg Trakl oder August Stramm eine grosse Anziehungskraft auf ihn ausüben. Das Verhältnis von Text und Musik erwies sich jedoch in seinen Vokalkompositionen, insbesondere in seiner Stramm-Vertonung, als wenig ausgereift. Der Musik gelingt es selten, ihre Selbständigkeit zu bewahren und die Texte in den musikalischen Prozess einzubinden.

In *Alles ist Gedicht oder Kunst und Krieg* (1996/97) für Bariton greift Zwicker einen Brief August Stramms vom Februar 1915 auf und ergänzt ihn durch einen Ausschnitt aus dem vor dem

Krieg entstandenen Gedicht *Gewitter*. Stramm starb am 1. September 1915, etwa drei Jahre nach dem späten Beginn seines radikalen expressionistischen Dichtens. Der Brief spricht bildgewaltig von Stramms Erleben der unvorstellbaren Kriegsgreuel. Zwickers Musik folgt diesem Text – abgesehen von einigen Melismen – Schritt auf Schritt, verdoppelt das Gesagte durch expressive Tonmalerei, wiederholt seine Wiederholungen («stieren um mich stumpf zu machen») und bricht den linearen Verlauf genau dort auf, wo auch der Brief vom gefährdeten Verstand spricht («das peitscht und krallt nach meinem



Alfons Karl Zwicker © Karin Wunderli

Verstand»). Die brave Vertonung, die mit nüchternen Sekundschriften beginnt, bei den *Wozzeck*-Zitaten plötzlich an Konturen gewinnt, sich dann aber wieder in stammelnden Tonrepetitionen, Sekundballungen und wilden Sprüngen verliert, wird mit der Elektronik und dem eigens dazu gedrehten Stummfilm möglicherweise an Klanglichkeit und Bedeutsamkeit gewinnen. In St. Gallen jedenfalls stand Bernhard Bichler mit seinem Solo-Baritonpart etwas verloren da.

Die *Pilgerfahrt zu blauen Eisziegeln* (1990–93, UA) für Bass (Grzegorz Różycki) und Klavier (Petra Ronner) schlägt einen grossen Bogen, den die Pianistin sehr inspiriert nachzeichnete. Zwischen dem rhythmisch äusserst differenzierten, stellenweise seriell anmutenden Klaviervorspiel und dem Nachspiel in tiefen Regionen voll dunkler Cluster und düstrem Rumpeln stehen Vertonungen von Gedichten, deren thematisches Zentrum die Nacht ist: je eines von Octavio Paz (*Zwei Leiber*) und Georg Trakl (*Nächtliche Klage*), zwei von Joseph Kopf (*angesichts des todes, nordlicht*). Der musikalische Umbruchprozess «von einer expressiven, sinnlichen, metaphernbewussten Tonsprache ... in die zunehmende Abstraktion und Reduktion» beginnt überraschend intensiv, gerät dann aber relativ bald in die von Zwicker ausführlich dargestellten, nächtlichen Sphären voll Irrlichter, «zerwühlter Stirn» und «schmerzversteinertem Ant-

litz» (Trakl). Die Komposition fährt sich fest, und der Singstimme fehlt es an Zugkraft. Der behäbige Abstieg der Bassstimme in die Tiefe der Nacht ist angesichts der verwirrenden Wiederholungsmagie im Gedicht von Paz zu geradlinig, wie auch das Aufgehen der Nacht im Trakl-Gedicht von der Musik bloss nachvollzogen wird. Das beständig variierte, aber irgendwie doch zu wenig spannungsreiche motivische Arsenal machen diese Pilgerfahrt zu einer wahrhaft schwierigen und steinigen, was der Komponist auch intendiert haben mag. Der angepeilte dramaturgische Bogen dieses Werks wie das ganze Konzert vermittelten nicht so sehr ein geschlossenes Bild als vielmehr Erinnerungen, wie sie nun einmal sind: Stückwerk, Fragmente, Torsi... – Transsitkonstellationen eben.

Roland Schönenberger

Discussion Diskussion

Vernichtungsetüden

Betr.: «Friedhofgärtner Kurtág», Nr. 52, S. 47/48; «Löschwasser statt Lava», Nr. 54, S. 34

In «Dissonanz», dem Zentralorgan des Schweizerischen Tonkünstlervereins, lesen wir die Sätze Ihres Sprachkünstlers Fred van der Kooij:

«Kurtág schreibt eine Musik, die nur im Rückspiegel einen Horizont aufweist. Seinen Motor heizt er mit ausgebrannten Schlacken ... Seine archaische Fortbewegungsmethode hat das klanggestische Rudiment als Antriebsstange. Aus der Musikgeschichte abgekupferte ... Klangformeln ... halten den Kurtágischen Motor in Gang ... die Art der Gewinnung seines musikgeschichtlichen Anthrazits macht aus Kurtág den zugleich zuneigungsvollsten wie verzweifeltsten Friedhofsgärtner der komponierenden Gegenwart; so wie er pflegt keiner die Gräber. Wie ein wirklich Betroffener macht er keinen Unterschied darin, ob von den Verstorbenen nur noch die Skelette übrig sind, oder ob deren Leichen gerade erst erkaltet sind; Kurtág hat sie alle gleich lieb. Wichtig ist ihm nur: Sie sind kriecht.»

Gemeint ist: Kurtág, «Musik für Streichinstrumente», ECM New Series.

«Auf dem höchst erfolgreich auf Edelkitsch spezialisierten Yuppielabel ECM ist eine Scheibe neuen Süsstoffes von Meredith Monk erschienen. Mochten in früheren Jahren ihre Vokaltechniken noch eine gewisse Neugierde wecken – so wie das Durchblättern von Musterkatalogen jeglicher Art hin und wieder Vergnügen bereiten kann –, so sind ihre neueren Produktionen nur noch als *viles* (zu deutsch: Schund) zu bezeichnen. Diese Vulkangesänge produzieren denn auch weniger Lava als brackiges Löschwasser.»