

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1999)
Heft: 61

Rubrik: 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: 04.02.2026

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

ZWISCHEN CAUDWELL UND BRAMBILLA

«Sprachmusik» am 99. Tonkünstlerfest in Baden und Wettingen (27.–30. Mai)



«Girafe bleue» bei der Probe für den Auftritt am Tonkünstlerfest
Foto: Werner Rolli

Szene im Alten Casino Wettingen: Gespielt wird im überfüllten heissen Saal mit viel Phonstärke von Funkgitarre, E-Bass und Percussion das Musical *Brambilla* des 30-jährigen Kaspar Ewald (siehe dazu den anschliessenden Bericht von Mathias Spohr), als nach etwa dreiviertel Stunden unterhalb der Bühne an der Tür, die direkt auf die Dorfstrasse führt, gerüttelt wird. Ein tritt Helmut Lachenmann, der sich skeptisch im Saal umsieht, aber dann doch überzeugt scheint, nicht in die falsche Vorstellung geraten zu sein und sich in Griffnähe der Türe niederlässt bzw. in Deckung geht. Eine theaterreife Szene, wie entlehnt aus einem jener «Colombo»-Filme, in denen der ermittelnde Inspektor versehentlich in ein Filmset oder eine Ballettperformance hineingerät, die sich aber so abgespielt hat am diesjährigen Tonkünstlerfest im Aargau. «Sprachmusik» – das Thema ist in der Tat so breit, dass ein Musical so gut darin Platz hat wie Lachenmanns *Salut für Caudwell*, «poésie sonore» so gut wie Brahms-Lieder, und es ist schon eine beachtliche Leistung der Veranstalter (Tonkünstlerverein in Zusammenarbeit mit dem Badener GNOM), die Beiträge zu diesem unerschöpflichen Thema so gebündelt zu haben, dass keine Beliebigkeit entstand.

Zum Beispiel am eröffnenden Abend dadurch, dass Brahms' *Liebesliederwalzer* Referenzpunkt für Zyklen in der gleichen Besetzung von Dieter Jordi (*Kaspars Tänze*, UA) und Mischa Käser (*Neue Liebeslieder*, UA) bildeten und solche Auseinandersetzung mit einem klassischen Liederzyklus in Oskar Pastiors Umtextierung von Wilhelm Müllers *Winterreise* ein literarisches oder eben «klangpoetisches» Pendant hatte. Der «Lindenbaum» wird bei Pastior zum «Blindenraum», in dem sich jeder selbst zurecht finden

muss; Käser geht es darum, mehr oder weniger vertraute Sprachen zu fragmentieren und denaturieren; Sprachruinen im doppelten Sinn komponiert Jordi, wenn er Texte von Kaspar Hauser ausschnittweise in Musik setzt. Für Pastior werden Sprache und Musik hervorgebracht in der Wahrnehmung, ist jedes Ohr ein Instrument, jedes Auge eine Geschichte; an den Schluss einer langen Assoziationskette zu «Heimat» setzt er die Worte «privat», «vivat», «reservat», deren Sinngehalt nun allerdings – wie immer, wenn Ideologie verteidigt wird – ziemlich eindeutig ist, wie Pastior überhaupt (und auch die andern an diesem Fest vertretenen Literaten) auf Inhalte zumindest anspielt und nicht jegliche Semantik liquidiert wie Kurt Schwitters in der *Ursonate*, dem Hauptwerk der «poésie sonore» aus den 20er Jahren. Bei aller Sinnverwirrung – die zumal bei Christian Uetz und Daniel Mounthou zur puren Sprachakrobatik geriet, die sich vom Geblödel einschlägiger Kabarettisten, Bauchredner u.ä. nur dadurch unterscheidet, dass sie sich an Gebildetere richtet –, bei allem Gewicht der Parameter Klang und Rhythmus – wobei letzterer öfters, am krassesten im verbalen Orgasmus von Christian Pringent, auf ein Ostinato hinauslief, das (frei nach Lachenmann) nicht weniger regressiv ist als der semantische Surrealismus – blieb der Verweischarakter der Sprache erhalten und die musikalische Dimension sekundär, wo es sich nicht gar um «normale» Prosa (wozu spätestens seit Hölderlin und Flaubert auch die bewusste Gestaltung von Klang und Rhythmus der Sprache gehört) handelte wie in den Beiträgen von Peter Waterhouse und Thomas Kling. Umgekehrt «sind und bleiben die Worte für die Musik eine fremde Zugabe von untergeordnetem Werte, da die Wirkung der Töne ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller ist als die der Worte», um mit Schopenhauer zu sprechen, der daraus gefolgt hat, es möchte «vielleicht passender scheinen, dass der Text zur Musik gedichtet würde, als dass man die Musik zum Texte komponiert» (in: «Die Welt als Wille und Vorstellung», Bd. 2, Kap. 39: «Zur Metaphysik der Musik»). Just dies hat Mischa Käser im letzten seiner *Neuen Liebeslieder* getan, wo das Vokalquartett (Eva Oltványi, Eva Nievergelt, Jean Knutti, Sebastian Mattmüller) in einer Phantasiesprache singt, ohne dass dies der Emphase Abbruch tätte – im Gegenteil. Dem korrespondiert im Klavierpart der virtuose Gestus ohne exakte Struktur, mehr und mehr auch ohne Klang, endend im reinen Gestikulieren der beiden Pianistinnen (Petra Ronner, Gertrud Schneider). Solche Annihilierung kann man auch als Kritik an der Emphase der Brahmschen Liebeslieder verstehen, und gegenüber deren penetrantem Dreivierteltakt-Sentiment hat die Fragmentierung, die Konzentration auf Einzelaspekte des Tonsatzes und Wortklangs bei Käser und auch bei Jordi zumindest den Vorzug des guten Geschmacks. Was allerdings der Preis für diese musikalische Kleinräumigkeit ist, wäre vielleicht eher klar geworden, hätte man statt den Liebesliederwalzern einige der anderen, leider so gut wie unbekannten Vokalquartette von Brahms aufgeführt. Weniger Sinn machte in diesem Programm die Kombination von Dieter Ammanns *Regards sur les traditions* für Klavier vierhändig mit drei Chansons von Clément Janequin: die Traditionen, auf die Ammann anspielt, haben gewiss nichts mit Janequin zu tun, und die Implantation der Chansons ins Klavierstück wirkte wie eine etwas zwanghafte Realisierung der Programmidee, Vokalquartett und Klavier vierhändig einerseits, alte und neue Musik andererseits zusammenzubringen.

Das vorzügliche Ensemble Aequator, welches am Tag darauf auftrat, hat mit der seltsamen Besetzung Sopran (Sylvia Nopper), Oboe/Englischhorn (Matthias Arter), Violoncello (Tobias Moser), Klavier (Ingrid Karlen) seit einigen Jahren eine ganze Anzahl von Kompositionen veranlasst, welche desto besser funktionieren, je

weniger sie die «natürlichen» Gegebenheiten der Besetzung respektieren. Walter Feldmann kehrt in *dolcificare a piacere* die traditionelle Hierarchie um, indem er das Cello zum Solo- und den Sopran zusammen mit dem Klavier zum Begleitinstrument macht (die Oboe fungiert als eine Art Dialogpartner des «Solisten»). Generiert ist das Stück durch ein Verfahren, das die Buchstaben des Titels in Zahlen übersetzt; dass es gerade Sprache ist, die am Ausgangspunkt steht, ist so zufällig und bedeutungslos wie das Motto (es könnte z.B. auch ein Fahrplan diese Zahlen liefern, wie in Christian T. Schneiders *Etude ferroviaire*), und einigermassen zufällig ist auch, was bei einem solchen Verfahren als Resultat herauskommt: in diesem Fall ein gefälliges Stück, das keineswegs nachgezuckert zu werden braucht. Arbeit mit und an der Sprache ist für Annette Schmucki hingegen essentiell (siehe dazu den Aufsatz von Patrick Müller in Nr. 59, S. 26ff.). In ihrem neuesten Stück, *ohne hemmung, unter reibung, mit sprengung und flattern* (UA), geht sie der Sprache bis in die Abgründe der Kehle nach, holt sie aus dieser heraus und pflanzt sie den Instrumenten auf. Es entstehen dadurch Klangwirkungen ganz eigener Art: Die Oboe jammert in einer rohrlos geblasenen chromatischen Passage so kläglich, wie es eine Stimme nicht fertigbrächte; das Cello wird gegen Schluss derart zum Quietschen gebracht, dass man ein Blasinstrument zu hören meint – ein Klang, an den die Oboe denn auch nahtlos anschliessen kann. Da kann das Klavier natürlich nicht mithalten: von ihm kommen die klar bzw. hart artikulierten Klänge, die auch in den andern Partien eine wichtige Rolle spielen und dem Werk einen bissigen Grundcharakter aufprägen. Komplementär zu diesen Einzelaktionen stehen die vielen kürzeren oder längeren Pausen, denen mit solcher Vervielfachung das Überraschungsmoment entzogen wird – besonders krass, wenn nach der längsten Generalpause die Musik dort anknüpft, wo sie aufgehört hat –; gerade umgekehrt ist bei den Ostinati der gewohnte Wirkungszusammenhang durch Reduktion durchbrochen. Auch das motivische Material ist neutralisiert, nämlich weitgehend der chromatischen (gelegentlich mit Vierteltönen angereicherten) Tonleiter entnommen, was gerade noch auf einst bedeutendes Material verweist, dieses aber durch den unspezifischen Gebrauch entsemantisiert. Dadurch wird Raum geschaffen für das, worauf es in diesem Stück ankommt und was dessen spezifische Expressivität ausmacht: aus dem Sprechakt eine neue instrumentale Sprache abzuleiten. Die Stimme nimmt daran zunächst nur kommentierend teil, indem sie theoretisches Material zum Thema (vom Mechanismus der Klangproduktion im Kehlkopf bis zu sprachlichen Verhaltensweisen) liefert und mit dieser Gebrauchsanweisung die Musik entmystifiziert; der Vortrag ist dabei so beiläufig, rasch und leise, dass die (kontinuierliche) Sprachebene vielmehr einen musikalischen Gegenpart zu den diskontinuierlichen instrumentalen Aktionen bildet als dass sie einen didaktischen Zweck erfüllte. Wiederum ein intelligentes, starkes Stück der jungen Komponistin aus Zürich.

Schmuckis Ansetzen am Produktionsprozess von Musik geht auf Helmut Lachenmann zurück, dessen *Salut für Caudwell* (1977) für zwei Gitarren (Stephan Schmidt, Mats Scheidegger) exemplarisch vorführte, wie neue Techniken der Klangerzeugung eine neue Sprache hervorbringen, ohne dass diese unverständlich bleiben muss. Lachenmann bezeichnet hier sogar durch die Besetzung, rhythmische Anspielungen und ein Buchzitat ziemlich genau den geographischen und politischen Ort dieser Hommage an den im Kampf gegen die Franco-Faschisten umgekommenen marxistischen Schriftsteller Christopher Caudwell. Auf den genauen Inhalt der Sätze aus Caudwells *Illusion und Wirklichkeit* kommt es dabei gar nicht an, obwohl diese Sätze von den Gitarristen unverfremdet

gesprochen werden. Aber die Worte bleiben akustisch und ästhetisch unterhalb der Musik, sind in ihrer Allgemeinheit – um nicht zu sagen: Phrasenhaftigkeit – belanglos und liefern lediglich einen Schlüssel für das Verständnis der – meisterhaften – Musik. Kunst als Trägerin von Botschaften ist Lachenmann ästhetisch und politisch wohl gleichermassen zuwider.

Ganz anders Hans Wüthrich: Wenn in der langen Schluss- und Titelszene von *Happy Hour* (aufgeführt von *mixt-media basel*) das Partygewäsch vom Kellner mittels Pistolenbeschuss beendet wird, wenn drei Hühner freigelassen werden und nicht mehr in ihre Käfige zurückkehren, wenn vier Personen Texte aus vier verschiedenen Stücken rezitieren, wenn Bücher mittels Ballonen aufgeblasen werden, wenn Konsummüll vom Bühnenboden herabdonnert, wenn Hampelmänner zu einer schäbigen Musik baumeln, wissen wir: da wird die kommunikationsunfähige, konsumversessene, bla sierte und manipulierte Gesellschaft aufs Korn genommen und zugleich die Aussichtslosigkeit von Veränderung demonstriert (die Befreiung gelingt nur den Hühnern und dem Mörder...). Und als dürfte ein ernstes Thema nicht anders als ernst abgehandelt werden, spart Wüthrich mit Einfällen, bleiben die Überraschungen aus, fehlen die Pointen oder sind eben keine, weil sie jedem Zuschauer etwa so auch einfallen würden. Konterkariert wird die Grobschlächtingkeit einzig durch einen bis ins Detail formalisierten, ja geradezu ritualisierten Ablauf. Dies dürfte denn auch Wüthrich den Vorwurf mangelnder Sublimierung und künstlerischer Gestaltung ersparen, welcher gegen Katharina Webers *Mutterstimme Innen-Aussen* (dem ein Tonband mit u.a. Gesprächen zwischen Mutter und Kind zugrundeliegt) und gegen Marianne Schuppes Sprechstück mit Texten aus Wetter- und Tagebüchern erhoben wurde.

Da mit Wüthrichs *Happy Hour* gleichzeitig das Tonkünstlerfest zu einem glücklichen bzw. unglücklichen Ende kam, fand eine Diskussion nicht mehr statt, die im Falle der beiden Komponistinnen recht offen und hart geführt wurde. Diese öffentlichen Nachmittagsdiskussionen sind eine der Neuerungen am diesjährigen Fest, mit denen der STV bewies, dass er nicht mehr der Honoratiorenverein von ehedem ist. So gesehen war die Zusammenarbeit mit Literaten, deren Medium von der Repräsentationskultur eh weiter entfernt ist als jenes der Musiker, gerade das Richtige, um ein neues Zeichen zu setzen. In der zum Theaterraum umfunktionierten Fabrikhalle, im Saal der Dorfkneipe fand sich ein zahlreiches und verjüngtes Publikum ein, was erwarten lässt, dass der 1900 gegründete Verein den Übergang ins neue Jahrhundert schadlos überstehen wird. **CHRISTOPH KELLER**

Den Briefen, die Robert Walser 1913–42 an Frieda Mermet geschrieben hat, haben Jürg Amann und das Ensemble *Girafe bleue* (Eva Nievergelt, Rico Gubler, Tobias Moster, Jürg Luchsinger, Christoph Brunner) Material zu einer «musikalischen Collage» entnommen. Resultat ist ein sechssätziges Gebilde, das mit allerlei Anreden beginnt und mit Verabschiedungen endet. Walsers Bemühen, etwas Persönliches zu sagen, ohne den lärmenden und doch tragenden Rahmen des Schicklichen zu verlassen, wird in dieser Verkürzung besonders deutlich. Dieses Formelhafte, vorgegeben durch das textliche Konzept, spiegelt sich im Musikalischen: Abrupt endende Miniaturen voller Stilzitate, von der Tanzmusik der 1920er Jahre bis zu Opernelementen aus dem Umkreis Alban Bergs, werden mosaikartig zusammengesetzt. Mikroskopische Momente der Seligkeit münden in hysterische Aufschreie, gefolgt von ewigwährender Stille. Grösste Intimität ist erreicht, als Frau Mermet einmal beim Vornamen genannt wird – oder vielmehr: als

Walser es wagt zu erwähnen, dass sie auch einen Vornamen habe. Nach diesen unendlich zaghaften Annäherungen beginnen in dieser Musikalisierung bereits die behutsamen Entfernungen: dreissig Jahre komprimiert auf wenige Minuten, ein eindrückliches Psycho-gramm der Berührungsangst.

Von weniger Feingefühl zeugt Kaspar Ewalds Musical *Brambilla*, das in musikalischen Auszügen präsentiert wurde. Dass man sich am Tonkünstlerfest auch Musikrichtungen widmet, die hier bisher wenig gepflegt wurden, ist durchaus begrüssenswert, und die positiven Publikumsreaktionen sprechen für sich, aber in diesen heiklen Momenten stilistischer Öffnung sollten bessere Stücke doch den Vorrang haben. Die Handlung der Komödie lehnt sich an E.T.A. Hoffmanns Novelle *Prinzessin Brambilla* an; insgesamt ist sie eine Göttertravestie in der Possentradition seit dem späteren 18. Jahrhundert und erinnert sehr an Jacques Offenbach. Die Reaktionen zeigten, dass Parodien antiker Mythologie auch heute noch gut ankommen; der repräsentative Ernst des Klassischen lässt sich allzeit «dekonstruieren». Die etwas peinlichen Liebesverwirrungen mit frauenfeindlichem Einschlag sind gewiss keine librettistische Glanzleistung, und Herz reimt sich ungeniert auf Schmerz, als wär's das erste Mal. Da zeigt sich, dass auch platte Direktheit wie bei Michael Kunze (dem Guru deutscher Musicaltexter) gelernt und geübt sein muss. Dass die Wiederholungen und Da-Capos der strophischen Gebilde mehrheitlich unvariiert bleiben, nicht einmal verschieden instrumentiert sind, wäre im vielgeschmähten Broadway-Musical eines Cole Porter oder Richard Rodgers schlicht undenkbar. Endlose Wiederholung prätentiös-gestelzter Motive ergibt noch keinen Groove, und das rudimentäre Big-Band-Ensemble könnte man viel differenzierter behandeln. Die Gesangsstimmen werden in den Tutti-Passagen gnadenlos zugedeckt, so dass auch die elektronische Verstärkung nicht mehr viel ausrichten kann. Jeder Frank-Sinatra-Song ist da professionaler gemacht. So wechselt Jazz der 50er Jahre mit Rap-Passagen und intellektuellen Einsprengseln à la Stephen Sondheim. Während Sondheim in seiner seltenen Doppelbegabung als Texter und Komponist das Telefonieren schon witzig in eine Musicalhandlung integrieren konnte lange bevor es Handys gab (*Company*, 1970), dienen Anrufbeantworter und Telefongespräche in *Brambilla* lediglich als aufgesetzte Mediengags. Besonders ärgerlich ist eine breit ausgewalzte Kontrapunktübung a cappella, in der die Stimmen eines Terzets zunächst einzeln und dann, oh Wunder, simultan erklingen. Das motivierte und gut einstudierte Ensemble unter der Leitung von Burkhard Kinzler, das vom Publikum auch gebührend beklatscht wurde, hätte ein besseres Stück verdient.

MATHIAS SPOHR

AUFSTIEG UND FALL DER BADISCHEN REVOLUTION

Uraufführung von Cornelius Schwehrs und Walter Mossmanns Oper «Heimat» in Freiburg i.Br. (30. Mai)

«Mir schweigt die Zeit», heisst es schon gleich zu Beginn jener zweiaktigen Oper, deren erstes Wort, der Titel nämlich, sich des allerletzten aus Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* bedient: «Heimat». Der Beginn von Cornelius Schwehrs Oper ist denn auch zugleich ihr Ende: Der gealterte Revolutionär namens Hikel erinnert sich zu Beginn an die Badische Revolution und ihr Scheitern, und durch diesen individuellen Filter der Erinnerung wird der

Aufstieg und Fall der Badischen Revolution von 1848/49 auf die Opernbühne gestellt, als innerer Monolog gleichsam; Hikel selbst, damals, in der Kernhandlung, noch jung, geht aus dem Scheitern gealtert hervor, sein Resümee entspräche wiederum jenem inneren Monolog des Alten. «Mir schweigt die Zeit»: Es ist die Zeitlosigkeit des Immergeleichen, in der jegliche historische Kontinuität paralysiert ist; nach Adorno, doch auch nach Bloch – beide haben solche Diagnose von Benjamin übernommen –, ist diese Verhärtung des Zeitbewusstseins Ausdruck jenes Verblendungszusammenhangs, aus dem einzig eine Revolution ausbrechen könnte – «leider», wie Schwehr und Mossmann im Programmbook schreiben, ist sie in Deutschland nie gelungen, 1848 nicht, 1968 nicht.

Die Kreishaftigkeit, oder anders gesagt: die Vor- und Rückläufigkeit der Zeit ist in Schwehrs Oper denn auch auskomponiert: Die zehn Bilder des ersten Aktes laufen im zweiten nach einem längeren instrumentalen Zwischenspiel sowohl textlich wie vor allem auch musikalisch in symmetrischer Abfolge zurück. Gewiss erinnert dies an die Dramaturgie von Alban Bergs *Lulu*, zumal Symmetrien hier wie dort auf allen Ebenen der formalen Artikulation wirksam sind, doch die übernommene Formidee wird einer neuen Interpretation unterworfen. Es geht hier weniger um Ausweglosigkeit, um die zwingende Unbedingtheit des Verderbens, als vielmehr um die Komposition der Zeit selbst: Die Erinnerung des Alten, der innere Monolog, ist der Gestalt gewordene Augenblick, in dem Geschichte dann doch noch erscheinen kann. Nach einer typisch Blochschen Denkfigur wird auch noch im Scheitern Utopisches freigesprengt, der utopische Vorschein lebt weiter, auch wenn für die einzelnen Protagonisten der Kernhandlung das Warten an die Stelle des Hoffens getreten ist. Vielleicht erklärt sich daraus, dass jenes protestierende Aufbäumen, das etwa noch Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* prägte – auch diese *azione scenica* handelt vom Scheitern der Revolution – in Schwehrs Oper beinahe vollständig fehlt; prägend ist vielmehr die Introversion.

Jener gelebte Augenblick, jener auf die Bühne projizierte innere Monolog des alten Hikel allerdings ist reich, reich gerade an den unterschiedlichsten Zeitschichten. Und wie diese übereinander gelagert und ineinander verzahnt sind, ist wahrlich ein Wunderwerk an Formkalkül und Konstruktion. Der Freiburger Komponist, der in zahlreichen Schauspiel- und Hörspielmusiken sein dramaturgisches Metier gelernt hat, entfesselt einen unerhört reichen Kontrapunkt szenischer und musikalischer, doch auch philosophischer, ästhetischer, struktureller Schichten, die sich gegenseitig beleuchten, in Frage stellen, durchdringen. Da ist einmal der Alte, unfähig zur Kommunikation gegen aussen liegt er auf dem Krankenbett, als stummer Protagonist in einem Sprechdrama, das – simultan mit der eigentlichen Oper – auf der Vorderbühne gespielt wird: *Besuchszeit – ein Gegenspiel ohne Gesang*. Auf den Brettern, die des alten Hikel Erinnerung bedeuten, spielt sich die Kernhandlung ab, das also, was gemäss der Konvention Oper geheissen ward: Vier Hauptpersonen geraten aus je ganz anderen Gründen in die revolutionären Ereignisse, und ihr Scheitern führt zu jeweils anderem Ausgang. Der junge Student Hikel (Wolfgang Newerla), einer der Revolutionsführer, geht ins Exil; Max (Pere Pou-Llompart), der desertierte Offizier, wird exekutiert; Sofie (Julia Mende), das mutige Dienstmädchen, wird verhaftet; Amalie (Sigrun Schell), die Salondame, «entkommt» durch vorteilhafte Heirat. Diesen vier Protagonisten, die ihren Text in ausnahmslos syllabischem Stil zu singen haben, sind wiederum vier Soloinstrumente zugesellt, die unterstützend oder auch kontrapunktisch kommentieren. Und der beträchtliche Orchesterapparat (ausgezeichnet geführt von Johannes Fritzsch) schliesslich ist seinerseits reich gestaffelt, kammer-

musikalisch ausdifferenziert. Dazu kommen neben dem Text Walter Mossmanns und den etwas ästhetisierenden inszenatorischen Elementen (Regie: Gerd Heinz, Ausstattung: Beatrix von Pilgrim) die eher kommentierenden denn bloss inhaltsgebenden Übertitel, die damit ein Brechtsches Element einbringen (überhaupt ist dieser Autor immer wieder gegenwärtig), zugleich aber eine abgestandene Opernkonvention kritisch unterlaufen.

Die erste Szene mag als Beispiel dafür dienen, in welcher Art diese ausgeklügelte Spielanlage funktioniert. Das eigentliche Thema dieser Szene ist weniger ein inhaltliches als vielmehr ein aus der Gattungsgeschichte entlehntes: das Duett. Auskomponiert sind verschiedene Hierarchisierungsgrade: Da gibt es einmal den imaginären Dialog zwischen dem alten und dem jungen Hikel – die wenigen, gestammelten, sich mit jenen der Kernhandlung deckenden Worte des auf der Vorderbühne positionierten Alten verdeutlichen, dass es sich beim Bühnengeschehen um dessen Projektion handelt –; es ist ein Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart in der Erinnerung, die den inneren Monolog erst entstehen lässt. Handelt es sich hierbei um eine dialogische Aufspaltung ein und derselben Person – über den Zeitensprung hinweg –, so sind die beiden Nebenfiguren dieser Szene gerade nicht Individuen, nicht eigentlich Hikels «Vater» und «Mutter», sondern eher das abstrakte Kollektiv «Eltern»: Was sie sagen, sagen sie immer gemeinsam, und zwar sowohl textlich wie musikalisch so, dass, hoquetusartig, erst ihr Zusammen Sinn macht. Am differenziertesten schliesslich ist das Verhältnis zwischen dem Dienstmädchen Sofie und dem Studenten Hikel gestaltet: Die Grade zwischen gänzlicher Unabhängigkeit, auch autistischem Nebeneinander, und dem Reagieren aufeinander sind hier in eine Abfolge gebracht. Grundsätzlich geht es bei diesen Dialogsituationen – zu denen auch noch die den Protagonisten zugeordneten Soloinstrumente sowie das Orchester als Dialogpartner hinzuzudenken sind – um die Frage von Kollektiv und Individuum, von Masse und Emanzipation. Und so ist es natürlich nicht zufällig, dass die symmetrisch auf die erste Bezug nehmende letzte Szene in die Einsamkeit führt: Die Revolution als Emanzipationsbestrebung ist gescheitert. So klopft Schwehr die Bedeutungen ab, die der überkommenen Gattungskonvention – hier der abstrakten Situation «Duett» – zugrunde liegen, er macht die Hierarchien transparent, die sie prägen, und er deutet sie ständig um. Schwehr setzt hier seine Arbeit an und mit der Tradition fort, die er bereits im Doppelkonzert *à nous deux* begonnen hatte; auch dort stand die Frage von Individuum und Kollektiv im Zentrum.

Das strukturelle Kalkül reicht dabei bis in die kleinsten Elemente der Musik, wobei manches oft doppeldeutig auftritt. Die einfache chromatische Progression beispielsweise, auf der ein Grossteil der Tonhöhenorganisation aufbaut, kann ihr Gesicht plötzlich wandeln: Wird sie auf die Tonhöhen angewendet, ergibt sich eine chromatische Skala, die eine eindeutige Richtung hat – eine Richtung, die verlustig geht, sobald die Progression auf Intervalle bezogen wird; denn die Register der einzelnen Instrumente und Stimmen reichen bald nicht mehr, und durch den notwendigen Lagenwechsel ist nicht mehr zu entscheiden, ob sich eine kleine Sekunde nach und nach zur Oktave weitert, ob eine grosse Septime sich zusammenzieht, oder ob sich die Sekunde gar zum Tritonus öffnet und dann wieder krebsgängig umkehrt. Um ein schönes Bild jener Dialektik von Fortschritt und Regression handelt es sich hier; mitunter ist gerade dies ein zentrales Thema der Oper. Doch natürlich werden auch solche Strukturen gebrochen, wenn Sofie in der ersten Szene etwa vom Frühling spricht, bricht sie aus dem Intervallgitter aus: gleichsam ein Hauch Blochschen Vorscheins.

Und überhaupt öffnet gerade die bewusste Brechung überkommenen Operntraditionen immer wieder weite Assoziationsfelder: Wenn wegen eines verhafteten Brotdiebes über die Gerechtigkeit des Brotpreises gestritten wird, mimt die Musik keineswegs Bewegtheit, sondern steht klangflächig still – als sei gerade jenes Tauschprinzip der Grund verhärteter Zeit. Und wenn die Revolution scheinbar zu ihrer Erfüllung kommt, vermag die Musik nicht zu triumphieren – nicht nur, weil die Erzählung durch die Erinnerung des alten Hikel gebrochen ist, sondern auch, weil nicht verherrlicht werden soll, was noch nicht ist. Cornelius Schwehrs Oper, vom Freiburger Theater in einer eindrücklichen Leistung auf die Bühne gebracht, sucht gerade im Widerspruch, gerade in der Paradoxie jenes Reservat, das «allen in die Kindheit scheint, und worin noch niemand war: Heimat». PATRICK MÜLLER

DU SOLLST DIR KEIN BILD MACHEN

Wiederbelebungsversuche für das biblische Drama «Der Weg der Verheissung» von Kurt Weill in Chemnitz, Dessau und Bochum



Theo Adam als Abraham in der Aufführung vom 13. Juni im Theater Chemnitz (Photo: Dieter Wuschanski)

Grosse Ereignisse werfen ihre Schatten voraus. Es bedurfte der gross angekündigten Feiern zum 100. Geburts- und 50. Todestag im Jahr 2000, international über die Aufenthaltsorte des Komponisten verstreut und auch noch medienwirksam in die Expo 2000 in Hannover eingebendet, um Kurt Weill zu entdecken. Im Vorfeld häufen sich die «Auftakte», bei denen man mit diversen «Ausgrabungen» konkurriert. Langjährige Verdienste um die Vermittlung des unbekannten Weill, über *Die Dreigroschenoper*, *Mahagonny* und *Die sieben Todsünden* hinaus, erwarb sich dabei die Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, die eng mit der streng über Authenti-

zität wachenden Kurt-Weill-Foundation New York zusammenarbeitet. Ihr jährliches Festival bemüht sich um den «ganzen» Weill. So ist das spätexpressionistische Drama *Der Silbersee* (1933 in Zusammenarbeit mit Georg Kaiser entstanden) schon seit mehreren Spielzeiten als Repertoire-Renner im Anhaltinischen Theater zu sehen, kam diesmal die satirische Zeitoper *Der Zar lässt sich fotografieren* mit Studenten der Berliner Hochschulen heraus und war der «amerikanische Weill» zu entdecken, der immer noch gern als kommerziell angepasst geschmähte Musical-Komponist.

Mit der Präsentation einer ganz besonderen Novität hatte Dessau jedoch wenig Erfolg. Zum Jubiläum steht natürlich auch die deutsche Erstaufführung des biblischen Dramas *Der Weg der Verheissung* an, ein monumentales szenisches Oratorium, das 62 Jahre lang in der Versenkung geschlummert hatte. Dessen vierter Akt mit dem Titel *Propheten* war sogar noch vor der Uraufführung 1937 in New York wieder gestrichen worden. Zunächst bemühten sich der Dirigent Steven Sloane und der Regisseur Jonathan Eaton um die Uraufführung dieses Aktes in Bochum, die jedoch nur konzertant genehmigt wurde. Doch die Fassung, mit welcher der Weill-Nachlassverwalter David Drew eine gesonderte Aufführbarkeit ermöglichen wollte, kann schwerlich als authentisch bezeichnet werden. Drew integrierte nicht nur Teile aus den vorangehenden Akten in das Fragment, dessen Instrumentation von Noam Sheriff komplettiert wurde, sondern auch Weills Orchestrierung der israelischen Hymne «Hatikvah». Das verändert gänzlich die Dramaturgie: Der grosse Jubelchor zu Ehren König Salomos suggeriert nun das Erscheinen des Messias, und das Hymnen-Zitat zum Schluss wirkt nicht nur musikalisch fatal. War die Wiedergabe in Bochum noch einigermassen diskret, so gebärdete sich in Dessau, wo Drews Fassung – ebenfalls konzertant – nachgespielt wurde, vor allem der Sänger des Rabbi, der Tenor Mark Rosenthal, ausgesprochen zionistisch-kämpferisch.

Die Aufführungsrechte für das komplette Werk vergab die Weill-Foundation indessen nach Chemnitz, gehandelt als «exklusive Uraufführung der deutschsprachigen Fassung» zur internationalen Eröffnung des «Weill-Centenaries 2000». Denn die New Yorker Uraufführung fand in englischer Übersetzung statt – Symptom der verwickelten Geschichte des Werkes, zwiespältig von Anfang an. Für die Produktion eines religiösen Massenspiels, das die Geschichte des jüdischen Volkes darstellen und viel Geld zur Unterstützung der exilierten Juden einspielen, also auch viele Herzen rühren sollte, gewann der zionistische Funktionär Meyer Weisgal 1933 in Paris die Flüchtlinge Max Reinhardt, Franz Werfel und Kurt Weill – eine Art Selbsthilfegruppe, wie sie heterogener nicht hätte sein können. In ihr konkurrierten die Ästhetiken des illusionistischen Bühnenzaubers, des affirmativen Pathos wie auch der verfremdenden Distanz. Nach vielen Krächen, Änderungen und finanziellen Pleiten gelangte das etwa fünfstündige Mammutspektakel, zu *The Eternal Road* zementiert, 1937 mit ungeheurem Personal- und Ausstattungsaufwand endlich auf die Bühne des eigens umgebauten Manhattan Opera House, wurde jedoch aus Geldmangel – trotz ständig ausverkaufter Vorstellungen – noch im selben Jahr wieder abgesetzt.

Kein leichtes Unterfangen also für die Städtische Oper Chemnitz, ein kleines, bisher nicht besonders hervorgetretenes Theater. In Koproduktion mit der Brooklyn Academy of Music New York sowie den Opernhäusern in Tel Aviv und Krakau kam eine Premiere der respektablen Bewältigung einerseits, der grossen Fragezeichen andererseits zustande. Die Gefahr eines biblischen Bilderbogens versucht Werfels Libretto durch eine – zeitenthobene – Rahmenhandlung zu vermeiden: Jüdische Bürger suchen in der

Synagoge Zuflucht vor den Pogromen da draussen; mit den grossen biblischen Geschichten spricht der Rabbi Mut zu. Das nehmen Gläubige und Ungläubige – unter ihnen das konvertierte Paar, der um seine fünf Häuser besorgte Kaufmann, der frivole «Widersprecher» – zum Anlass für heftige Debatten um Schuld und Verantwortung der Opfer wie der Täter, um Öffnung oder Abschottung des «auserwählten Volkes». Fragen, die noch heute ungelöst sind, deren Folgen bis in die aktuelle europäische Krise hineinreichen.

Doch die Inszenierung des Chemnitzer Intendanten Michael Heinicke fasst das nur pittoresk auf, bemüht sich um «Stetl»-Romantik. Das platt-naturalistische, kitschig überhöhte «Zehn Gebote»-Flair der auf einer speziellen Guckkastenbühne spielenden Bibelszenen ist vor allem der überladenen Ausstattung des Israeli David Sharir zu danken. Ist das auch die Schuld der Musik? Sicher frappiert zunächst, wie affirmativ auch Weill seine Stilmittel hier einsetzt. Er arbeitete an dem Werk mit lange nicht mehr gefühlter Begeisterung und hielt es für «die schönste Musik ..., die ich bisher geschrieben habe». Besonders wichtig war ihm die Schaffung grosser Formen und der Vorrang der Melodie, als eine «neue aufgelockerte Art von Gesang». Der respektlose Song-Ton, das faszinierende Changieren zwischen E- und U-Sphäre, ist ihm hier vergangen. Dieser steht lediglich für Negatives, etwa bei dem in Schostakowitsch-Nähe geratenden Tanz ums Goldene Kalb oder mit lasziven Syncopen, wenn das verderbte Volk den Propheten Jeremiah verspottet. Diese grossen Chorszenen sind ansonsten überraschend polyphon – Händel, Bach und Mendelssohn standen Pate – und entwickeln erhebliche Dramatik. Durchaus arbeitet Weill mit Leitmotivik – ein in die None hinaufschissender Dreiklang symbolisiert die ekstatische Illusion der biblischen Verheissung, ein melancholisches Oboenmotiv die Leiden der Verfolgten. Griffig ist das Melos der ariosen Nummern – etwa Rahels Trauergesang –, während Anklänge an synagogale Kantillationen dem Rabbi und den Propheten vorbehalten sind, wohlweislich Fremdkörper bleiben. Das Schlagwort vom jüdischen Verdi bzw. Puccini scheint gerechtfertigt – mit einem Schuss Mahler, wenn die «schönen Trompeten» gar nicht mehr ironisch näseln, sondern zur «Sinfonie der Tausend» ansetzen. Doch so einfach ist das nicht. Der Busoni-Schüler, der auf vielfältige Weise der bürgerlichen Oper Neues, Unverbrauchtes entgegenzusetzen vermochte, kontrastiert die heterogenen Mittel sehr bewusst, lässt sie in ihrer Eindeutigkeit sich gegenseitig brechen, ist weder eklektisch noch genialisch-illusionistisch.

In jedem Fall ist diese Musik hochinteressantes Bindeglied zwischen dem «deutschen» und dem «amerikanischen» Weill. John Mauceri am Dirigentenpult leistete mit einem statlichen, teilweise hochkarätigen Sängeraufgebot Beachtliches. Doch wie das Werk als Ganzes zu retten sein könnte, deutete kurioserweise die Bochumer Nicht-Inszenierung der *Propheten* an – trotz der fragwürdigen Fassung Drews. Der Regisseur Eaton, der zusammen mit Sloane soeben auch *Die Bürgschaft* beim Spoleto-Festival zur amerikanischen Erstaufführung brachte, nutzte das gewissermassen alt-testamentarische Bilderverbot, indem er verschiedene Standorte im Raum ausleuchtete und damit die vom Original vorgesehenen fünf Spielebenen vorstellbar machte – Räume für Atmosphäre und Phantasie. Verheissung kann ja nur sein, was nie eintrifft. Und wie gut die Bibel auch abstrakte Collagen hergibt, haben gerade israelische Theatergruppen schon anregend vorgemacht. **ISABEL HERZFELD**

ENDLICH EINE INCORONAZIONE OHNE KUNSTNASE

Monteverdis «*L'incoronazione di Poppea*» am Festival International d'Art lyrique d'Aix-en-Provence (8./10./15./18./21. Juli)

Manchmal kehrt auch die Interpretationsgeschichte an ihre Anfänge zurück. Nach John Elliott Gardiner ist nun auch Marc Minkowski bei der Interpretation von Monteverdis letzter Oper konsequent auf den Generalbass zurückgegangen, also zu jenem Punkt, an dem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Monteverdi-Interpretation eingesetzt hatte, und anders als Gardiner baute Minkowski den Generalbass sogar noch massiv aus: Das Continuo umfasst bei ihm gleich viele Instrumente wie das Orchester, und grösste Partien der Oper sind nur mit Continuo begleitet, wobei er länger als alle seine Kollegen sich auch auf den puren, d.h. nicht ausharmonisierten Bass beschränkt und gleichsam das von Monteverdi überlieferte Partiturbild von Bass- und Vokallinie stehen lässt. Da wird also nicht aus dem spärlichen Material mit motivischen und andern Spielchen eine «richtige» Partitur gezimmert wie bei Harnoncourt und vielen andern, sondern die frühbarocke Grundspannung der Aussenstimmen weitgehend belassen. Die harmonische Expressivität und Exklusivität dieser Partitur wird erstmals als solche hörbar, weil sie nicht durch Dreiklänge barocker Harmoniebildungen entspannt ist. Gerade bei Poppeas Partie wähnt man Gesualdo zu hören, weil in Minkowskis Version die übergreifenden tonartlichen Beziehungen fehlen, und man ist sogar bereit einzugehen, dass die Partie des Ottone nicht von Monteverdi stammen könnte, weil hier die harmonische Modernität mit frei einsetzenden Dissonanzen, rutschenden harmonischen Feldern, chromatisch verschobenen Schlussklängen etc. sehr viel zurückgenommener erscheint.

Um der Basslinie ein entsprechendes farbliches Gewicht zu geben, hat Minkowski keinen Aufwand gescheut: zwei Orgeln, zwei Cembali, zwei Harfen, fünf Gitarren, drei Theorben, zwei Kitharas, je einen Kontrabass, einen Dulcian, ein Cello, eine Gambe und einen Lirone. Auf diese Weise kann Minkowski vom Generalbass aus alle Stimmungen, aber auch die verschiedenen Affekte und Rollen unterschiedlich einfärben. Er kann aber auch bisher ungehörte Klangwelten erzeugen, etwa wenn die fünf Barockgitarren miteinander aufspielen und das Streichorchester durch ein Zupforchester konkurrenzieren. Die von Monteverdi mit äusserster Präzision und Differenzierung über den Generalbass gesetzte Gesangsstimme bekommt eine enorme Stringenz und Klarheit. Während bei Produktionen, welche diese Linie motivisch zu imitieren oder diminuieren versuchen, immer die relative kompositorisch-improvisoratorische Unbeholfenheit solcher Adaptationen offen gelegt wird, kann Minkowski in seiner reduzierten, aber zugleich äusserst lebendigen Umsetzung Monteverdis eigentliche kompositorische Kompetenz herausarbeiten.

Einen grossen Beitrag zu diesem Gelingen leisteten die Musiker (Les musiciens du Louvre Grenoble) und Sänger bzw. Sängerinnen – weil sowohl Ottone als auch Nero mit einer Frauenstimme besetzt wurden, sind es fast nur Frauen: Mireille Delunche als Poppea und Anne-Sofie von Otter als Nero schwingen dabei oben aus. Sie verstehen sich auf die aus dem Pianissimo und dem Mezzavoce heraus gedachte Interpretation Minkowskis vorbildlich einzustellen; da gibt es schwebende Töne und vor allem eine Kunst des Verklingens, wie man sie noch kaum erlebt hat. Lorraine Hunt als Ottavia blieb als einzige Sängerin traditionellerer Opernkunst verpflichtet, sang eher gut vibrierten Verdi statt Monteverdi und erntete dafür den bei eher traditionellem Festivalpublikum übli-

chen grossen Applaus. Angesichts von Anne-Sofie von Otters spektakulärer Ottavia in Gardiners CD-Einspielung der *Incoronazione* hätte man sich da gewünscht, Nero hätte sich zwischenzeitlich das Kostüm seiner verschmähten Angetrauten übergezogen. Anna Larsson sang einen wunderbar steifen und unerotischen Ottone und Denis Sedov einen einigermassen verklemmten gottesfürchtigen Seneca, der auch von der Regie her als frömmelnd-fanatischer Jungpriester geführt wurde.

Diese Regie verantwortete Klaus Michael Grüber. Er hat Minkowskis musikalisches Konzept, das aus Weglassen und völliger Konzentration auf das Wenige besteht, bis in den letzten dramatischen Parameter hinein verstanden. Nach all dem geilen Rammeln, an das wir uns bei Inszenierungen der *Incoronazione* ja fast schon gewöhnt haben, kommt Grüber quasi ohne Umarmung und körperliche Berührung aus. Mit grösster Distanz bewegen sich die Figuren, jede gleichsam eingeschlossen in einem eigenen Repertoire an Gesten und Gebärden: Ottone tritt schlacksig auf, uneins mit seinen langen Gliedern, die eine Hand in der Hosentasche, und er mag die larmoyante Geschichte, die er singt, schon gar nicht mehr hören. Nero ist ungest und unsicher, stampft mit den Füssen, Poppea spielt einen Schlangenmenschen, der sich an alles adaptiert. Arnalta, phänomenal gespielt und gesungen von Jean-Paul Fouchécourt, scheint mit ihren müden Armen wie aus einem andern Jahrtausend zu stammen, hat unter ihrer Robe aber die Beine eines Kindes bewahrt und schwebt laut- und schwerelos wie mit Rollschuhen über die Bühne. Sie ist keine stolpernde und stotternde Alte, sondern ein magisches Wesen, das überall zuhause ist und über alles Bescheid weiß.

In der Inszenierung der *Incoronazione* haben sich in den letzten zwei Jahrzehnten feste Traditionen gebildet, die eigentlich kaum jemand noch umzustossen wagte. Meist wird da Poppea mehr oder weniger offensichtlich als machthungrige Prostituierte dargestellt und der Schluss dementsprechend als erotischer Machtrausch eines rücksichtslos gewordenen Paares denunziert. Da tut es gut, wenn ein Regisseur, der das Libretto offenbar so genau wie einen Text von Beckett gelesen hat, mit all diesen Traditionen bricht. Das Rezept heisst auch hier: Reduktion, Reduktion und noch einmal Reduktion. So wie Minkowski über lange Strecken nur mit der Basslinie arbeitet, diese aber mit einer Weberschen Koloristik bis ins Kleinste ausgestaltet und sogar die Bogengeschwindigkeit zu einem bewusst eingesetzten Parameter macht, so hat auch Grüber alles auf wenige entscheidende Grundgesten bzw. Parameter reduziert und damit gezeigt, dass man auch bei einem vierhundertjährigen Stück Zeitbedingtes weglassen kann anstatt es mühsam und bombastisch zu rekonstruieren und quasi jeder Figur eine Kuntnase aufzusetzen.

Grüber und Minkowski gelang damit nicht weniger als die Aktualisierung dieser Oper. Deshalb brauchten sie auch keine Vergegenwärtigungen in Form von Blutlachsen. Das Liebesduett am Schluss, wo sich die beiden auf der Bühne wie sehbehinderte Menschen suchen und nebeneinander in ihren eingeübten Gesten sich durch den Raum tasten in einer fast schon selbstsicher gewordenen Unsicherheit, sagt über die Situation dieses Paares viel mehr aus als Zitate der im Stück selber gar nicht erwähnten Schandtaten von Nero. Bei aller Fixierung auf ein bestimmtes gestisches Repertoire für jede Figur konnte Grüber den Personen diese Unsicherheit und Ambivalenz wie eine Grundgebärde einprägen: bei Arnalta die Zickzacklinien des Ganges, bei Ottavia im Gegenteil dessen einförmige Sturheit, bei Nero das abgewandte Gesicht, das dem Blick des andern ausweicht, bei der quasi armlosen Poppea die unsicher schlängelnde Hüfte. Dabei führt diese Stilisierung

nicht einfach zu einem leblosen Figurentheater, sondern trifft meist den Kern der Sache und öffnet der Musik ungeahnte Räume. Vor allem gelang es Grüber, das von Minkowski herausgearbeitete Aushauchen der Musik in den szenischen Raum zu augmentieren. Da können dann einmalige dramatische Momente entstehen, etwa wenn Senecas Freunde hinter stilisierten Bäumen das «non morir» wie in einer andern, luftleeren Welt und zugleich in einer Art energetisch aufgeladener Müdigkeit und Erschöpfung anstimmen.

Bleibt zu hoffen, dass erstens die elektronischen Medien und die Schallplattenindustrie realisieren, was für eine Meisterproduktion hier geschaffen wurde und diese entsprechend dokumentieren, um sie auch Menschen zugänglich zu machen, die nicht 1200 französische Francs, was die Hälfte des monatlichen Arbeitslosengeldes oder einen Fünftel des französischen Mindestlohnes darstellt, pro Karte für eine solche Produktion ausgeben können; und dass zweitens Minkowski bei einer allfälligen CD-Produktion den Mut hat, die fehlbesetzte Ottavia trotz des Erfolgs beim Publikum von Aix auszuwechseln. **ROMAN BROTBECK**

EINE WERKSTATT FÜR PUBLIKUM UND INTERPRETENNACHWUCHS

Verbier Festival & Academy (16. Juli–1. August)

Mit pathetischer Stimme und Sorgenfalten auf der Stirn sprach Norman Lebrecht von einer ernsten Krise im Bereich der E-Musik. Der britische Musikkolumnist liess Fragen der Komposition oder der Interpretation beiseite. Als Krisensymptom machte er vielmehr den auffallenden Einbruch im Schallplattengeschäft aus sowie die nachlassende Präsenz klassischer Musik in Rundfunk und Fernsehen. Nach seinen Worten fegt die Popmusik ihre seriöse Schwester in einem Masse beiseite wie nie zuvor. So sei bereits der Tag abzusehen, an dem Werke von Bach bis Boulez nur noch bei einer verschwindend kleinen Elite weiterlebten. «Making money or making music» war die kleine Konferenz plakativ überschrieben, die von der These ausging, schon heute habe der Impuls zur Umsatzsteigerung den zum Musigmachen in den Hintergrund gedrängt. Die beiden Gesprächspartner Lebrechts entwarfen ein weniger dramatisches Szenario. Für Costa Pilavachi, den neuen Präsidenten von *Decca* und der *Philips Music Group*, findet heute im CD-Geschäft eine normale Konsolidierung nach einem Boom statt. Allerdings müssten, so auch Patrice d'Ollone, Intendant des *Orchestre National de France*, neue Wege des Marketing beschritten werden. Entscheidend für den Erfolg sei die Kreativität, der Innovationsschub, was sich gerade im Bereich der Popmusik beweise. Allerdings kann wohl nicht die Rede davon sein, der Avantgarde seien die Ideen ausgegangen.

Das Publikum im Café Schubert von Verbier nahm an der Debatte lebhaften Anteil. Es brachte eigene Lösungsvorschläge ein, die weniger auf die Erneuerung der Kreativität abzielten als vielmehr auf die Aktivierung der Hörerschaft und die Förderung des Künstlernachwuchses. Hier liegen in der Tat die Stärken des noch jungen Festivals, das in diesem Sommer zum sechsten Mal am Sonnenhügel im Walliser Touristenort Verbier stattfand. Verschiedene Wege der Aktivierung werden dabei beschritten, durch Konzerteinführungen, durch Bildung diverser Kreise von Freunden und Sponsoren oder durch die Möglichkeit zum Probenbesuch. Die Nachwuchsförderung gehört zu den Hauptzielen von Festivalleiter Martin Engström, dem das US-amerikanische Aspen-Festival als

Modell vorschwebte. Auch Verbier ist ein Wintersportort, dessen Hotelkapazitäten im Sommer brachliegen. Mit Konzerten und Musikkursen begegnet man dem drohenden Leerstand. Nun füllen sich die Räume der Hotels und Chalets mit den Klängen übender Musikstudenten, die aus einer grösseren Zahl von Bewerbern ausgewählt werden. Von 120 jungen Pianisten und Pianistinnen, die Kassetten einschickten, akzeptierte beispielsweise Leon Fleisher in diesem Jahr lediglich acht Kandidaten für seine Klavierklasse. Hoch ist das Niveau aber auch bei den übrigen Meisterklassen, so bei Ida Haendel und Igor Oistrach (Violine), Gary Hofmann und Frans Helmerson (Cello), Dmitri Bashkirov (Klavier) sowie Gundula Janowitz und Brigitte Fassbaender (Gesang).

Schon in den vergangenen Jahren erfreute sich die Klavierklasse bei den Zuhörern eines besonders starken Interesses. Claude Frank gelang es, die Ohren zu öffnen für Fragen der Phrasierung oder Pedalisierung bei Beethoven und Schubert. Auch Leon Fleisher entstammt der legendären Schnabel-Schule. Mendelssohns *Variations sérieuses* etwa nahm er zum Anlass, über die Balance von Haupt- und Nebenstimmen zu reflektieren und generell über die Bedeutung der Schwerkraft in der Musik. Wie vermittelt der Pianist zwischen Vertikaler und Horizontaler? Welcher Art sind die Kräfte, die zu weiten Bögen führen? Fleishers Probleme mit der rechten Hand, die ihm eine mehrjährige Konzertpause und den Übergang zum Dirigieren auferlegten, klingen zwar ab. Aber immer noch spielt er im Unterricht alle Stimmen ausschliesslich mit der Linken vor. Seit vielen Jahren unterrichtet er am renommierten *Curtis Institute* von Philadelphia, das bereits zum zweiten Mal sein Orchester nach Verbier schickte. Im kommenden Jahr will das Festival ein eigenes Orchester auf die Beine stellen. Wie beim Weltorchester der *Jeunesses Musicales*, das 1996 und 1997 mit ausserordentlichem Erfolg gastierte, sollen sich dabei junge Musiker aus aller Welt bewerben können, um dann in Verbier und auf einer nachfolgenden Europa-Tournee unter bekannten Dirigenten aufzutreten. Waren die jungen Orchestermusiker bislang Botschafter der Musik und der *Unesco*, so werden sie ab 2000 unter dem Namen «UBS Verbier Festival Youth Orchestra» eine nicht nur kunstorientierte Partnerschaft zwischen einer grossen Bank und einem Musikfest repräsentieren. Mit dem gewählten Orchester-namen drängt sich der mächtige Sponsor mehr als nötig in den Vordergrund, mehr auch, als es bislang der sprichwörtlichen Diskretion von Schweizer Banken entsprochen hatte. (Es sei deshalb hervorgehoben, dass der zweite Hauptsponsor des Festivals, die *Nestlé Foundation*, sehr viel diskreter agiert.)

Obwohl Martha Argerich und Truls Mork kurzfristig absagten, drängen inzwischen viele Stars nach Verbier. Yuri Bashmet und Evgeny Kissin gehören zu den Stammgästen. Engström legt Wert darauf, neben Berühmtheiten wie Neville Marriner und James Levine, den Verbier-Debütanten dieses Sommers, auch Nachwuchskünstler vorzustellen. Weitauß lohnender als die Begegnung mit dem nur routiniert spielenden *Emerson Quartet* (das bei Mozarts c-Moll-Streichquintett KV 516 sogar den sonst feurigen Bashmet in eine merkwürdige Reserve hineintrieb) erwies sich Bartóks frühes Klavierquintett Sz 23, das von Vadim Repin und Soovin Kim (Violine), Andrei Gridchuk (Bratsche), Jiang Wang (Cello) und Boris Beresowsky (Klavier) mit packender Vitalität und Differenzierungskunst dargeboten wurde. Kaum weniger stimulierend war die Wiedergabe der Violinsonate von Claude Debussy durch die hochbegabte Hilary Hahn und den bereits arrivierten Leif Ove Andsnes. Durchaus typisch für die familiäre Atmosphäre von Verbier war der gemeinsame Auftritt von Yuri Bashmet mit seiner Tochter Xenia. Ihre eindringliche Wiedergabe von Schostakowitschs

später Bratschensonate op. 147 blieb ebenso im Gedächtnis haften wie die glückliche Interpretation der g-Moll-Cellosonate von Rachmaninow durch Frans Helmerson und den Klangzauberer Arcadi Volodos, dessen pianistische Palette an Horowitz erinnert. Am selben Tag konnte man die zwei so gegensätzlichen Pianisten, den äusserst klar und analytisch spielenden Andsnes und den eher traumwandlerisch wirkenden Volodos, mit jeweils eigenen Klavierprogrammen hören – eine einzigartige Vergleichsmöglichkeit.

Trotz des bemerkenswert hohen künstlerischen Niveaus (dem nur die bescheidene Akustik des wichtigsten Konzertaals – eines grossen Zelts – nicht ganz entspricht) ist das Festival erfrischend leger geblieben. Grosse Abendgarderoben sind nicht gefragt. Es herrscht eher eine Werkstattatmosphäre, die sich auch auf aussermusikalische Aktivitäten wie Tanz und Theater erstreckt. Seit dem vergangenen Jahr gibt es unter dem Titel «Festivalino» auch ein eigenes Kinderfestival, das spielerisch Erfahrungen mit Stimme und Instrumenten vermittelt. Zumindest in Verbier wird das Konzertpublikum wohl nicht so schnell aussterben, wie es die Propheten der Musikkrise zu wissen glauben. **ALBRECHT DÜMLING**

Glosse

Unter dem Titel «Musikalische Mitmenschen» hat der bekannte deutsche Geiger und Pianist Kolja Lessing eine kleine Folge von Glossen verfasst, die archetypische Charaktere aus dem Musikleben auf humoristische Weise, aber mit durchaus ernstem Hintergrund, porträtieren.

Musikalische Mitmenschen (I): Die Erbin

Hohe Wände verschwinden hinter ungezählten alten Meisterwerken in jungen Kopien, die zur späteren Zierde venezianischer Villen bestimmt sind. Während ihr betagter Gatte – fast hätte man ihn in der Weite der museal möblierten Gemächer übersehen – mit seinem Pinsel die pausbackige Patina eines Rubensschen Amors verfeinert, führt die Erbin den Gast zum Allerheiligsten. Mit Nachdruck verweist sie auf ihre ökonomische Notlage und überzeugt in spontaner Kalkulation sich und den Gast anhand eines erschreckend zeitgemässen Rechengeräts vom Wert der Behausung, der in diesem Moment wie eine Schicksalsprüfung auf ihren wohlgewandeten Schultern lastet. Beschämter folgt der Gast ihren Ausführungen – und schon öffnet sich die Türe eines Kabinetts, das sich schmucklos von der irdischen Pracht der Hauptgemächer abhebt. Staubschwaner erbleicht das Sofa unter dem trauernden Blick der Lampe. Infiziert vom Vanitasvirus jener Reliquien unterbricht die Erbin ihre Berechnungen, tränenerstickt gibt ihre Stimme Erinnerungsetzen an die Freundin Nelka preis, deren letzte Jahre...meine gute, liebe Nelka...so krank, bitter enttäuscht...gebrochen... Die Erbin fasst sich, der Gast ist ja aus dem kapitalistischen Ausland zur Spurensuche angereist und erwartet doch nähere Auskünfte – Nelka, einst lag sie auf diesem Sofa, pflegebedürftig, rührend umsorgt von ihrer jungen Freundin, der nachmaligen (bedürftigen) Erbin.

Kaum war es der ferne Klang der längst verstummtten Musik ihrer teuren Nelka, den die Erbin damals gesucht, gekannt oder gar geschätzt hätte – aus einer angemoderten Schachtel zieht sie eine kleine schwarze Scheibe, deren ergraute Rillen Nelkas Spiel einer Chopinetüde schweigend für die Nachwelt bewahren –; es war eine späte Freundschaft über die Generationen hinweg, eine karitative Investition in die Zukunft, die kurz nach dem Hinschied ihrer lieben, guten Nelka devisenfreudlich anbrach. Rasante Verbreitung, wie sie Nelkas Kompositionen lange Jahrzehnte versagt geblieben war und durch den traditionsbewussten Spekulationssinn der Erbin weiterhin unterbunden wird, fanden sodann die Teile des Nachlasses, die Nelkas Erbin nach ihrem besten strategischen Ermessen eingedenk der cäsarischen Devise *divide et impera* auf Auktionsreise in die westliche Welt geleitet hat. Einiges hat die Erbin in weiser Voraussicht noch bei sich behalten, bald mag eine zweite Zukunft auch diese Reliquien für sie vergolden. Momentan wacht die Erbin weiter besorgt über die ihrem Auge unterstellten musikalischen Wertpapiere, deren Klang die Intimität ihres nunmehr inneren Dialogs mit Nelka empfindlich stören würde.

Aber sie möchte doch behilflich sein bei den Forschungen des Gastes, den sie mit höflicher Bestimmtheit bittet, abzusehen von der Aufzeichnung Nelkas Biographie betreffender Details, derer er bei der wohldosierten Öffnung einiger Reliquienschreine habhaft werden konnte. Über den Preis für vier Fotodoubletten aus Nelkas Glanzzeit weit vor dem letzten Krieg – einzige Trophäe des Gastes von einer ebenso mühsamen wie ertragsarmen Expedition – müsse man noch sprechen, meint die Erbin zum Abschluss, natürlich bevorzuge sie eine angemessene Vergütung in Schweizer Franken oder Dollar, ihre Güte gestatte notfalls auch die Annahme weicherer Valuta... Ach, meine gute, liebe Nelka! **KOLJA LESSING**