Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2002)
Heft: 75

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

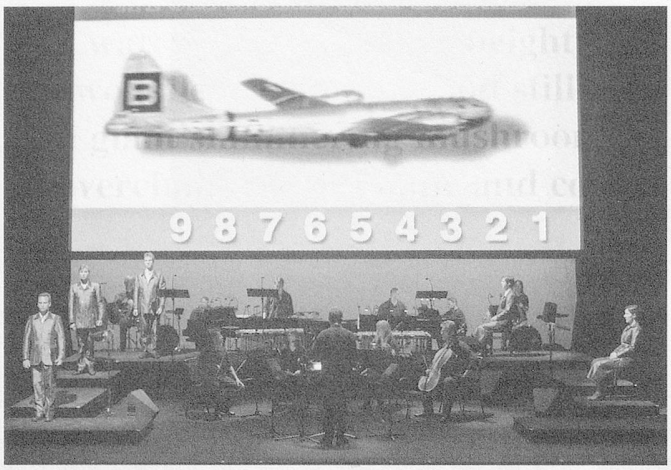
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on 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

ERZÄHLUNGEN VOM (UN)AUFHALTSAMEN FORTSCHRITT

Uraufführung der «Three Tales» von Steve Reich und Beryl Korot bei den Wiener Musikfestwochen



Zu guter Letzt stehen wir wieder unter dem Baum der Erkenntnis. «Here we are under the tree again at the end of the day», sagt die Frauenstimme, die der Wissenschaftlerin Ruth Deech gehört. Man sieht sie oben auf der Leinwand im Bild. Die Vokalstimmen (Synergy Vocals) auf dem Podium darunter greifen den Satz auf und zerdehnen ihn; die Instrumentalisten – ein Streichquartett, vier Schlagzeuger und zwei Pianisten (das hervorragende Ensemble Modern unter Bradley Lubman) – spielen dazu. Einen Moment lang scheint dieser Satz stehenzubleiben. Einen kurzen Moment lang können wir sinnieren. Dann sieht man im Video den Rabbiner Adin Steinsaltz, der ebenso witzig wie treffend hinzufügt: «Die Sünde Adams war es, dass er es beim Essen zu eilig hatte.» Und das Stück fährt weiter, mit seinem unwiderstehlichen Schwung.

Eine ungewöhnliche Mischung für ein Bühnenstück: In journalistischer Arbeitsweise werden WissenschaftlerInnen interviewt. Ihre Sätze jedoch werden zu einem neuen Diskurs zusammengesetzt, sie werden zudem musikalisch verarbeitet und kontrapunktiert, sie erscheinen aber auch auf Leinwand, zuweilen gar als Schlagzeilen. Die Personen sprechen über ihre aktuellen Forschungen, denken über deren Perspektiven nach. Zuweilen erhalten ihre Aussagen aber auch eine biblische Dimension. Selbst in unserem so säkularisierten Zeitalter funktionieren die uralten Bilder aus der Genesis noch.

Es handelt sich hier um die dritte der *Three Tales*, die anfangs Mai bei den Wiener Festwochen integral uraufgeführt wurden. (Weitere Aufführungen folgen im September in Turin, London und Baden-Baden und später in Paris, Lissabon und Berlin.) Ihre Autoren sind der Komponist Steve Reich sowie die Malerin Beryl Korot, die sich nicht nur auf der Leinwand, sondern auch in der Videokunst bewegt (ihre Arbeiten wurden 1989 im Kunsthaus Zürich gezeigt). Die beiden haben bereits vor neun Jahren eine ähnliche Produktion vorgestellt und dabei ihre gemeinsamen Verfahren erprobt. Damals, in *The Cave*, ging es um die biblischen Figuren Abraham, Sarah, Hagar, Isaak und Ismael, auf die sich sowohl Juden als auch Araber beziehen. Verschiedene Interviewpartner interpretierten die Geschichte. Und aus ihren Aussagen und Widersprüchen entfaltete sich ein neues Verständnis für die aktuellen Konflikte im Nahen Osten.

Nach der Uraufführung 1993 bei den Wiener Festwochen fragte Festivaldirektor Hans-Peter Kehr, ob Steve Reich und Beryl Korot nicht ein Stück zum Millennium machen wollten. Sie griffen die Idee auf: «Wir fragten uns, was denn das wichtigste im 20. Jahrhundert gewesen sei, und kamen bald auf die Technologie, die sich mehr als alles andere verändert hat», so Reich im Gespräch. «Aber um daraus ein Musiktheater zu machen, braucht es nicht nur eine Idee; es braucht ein paar Ereignisse.» Drei davon wählten sie aus: den Absturz des Zeppelins *Hindenburg* 1937 in New Jersey, die US-amerikanischen Atombombenversuche (1946-52) auf dem Bikini-Atoll und schliesslich das geklonte Schaf Dolly (1997). Daraus entstanden die *Three Tales*, drei Erzählungen in Sprache, Bild und Musik über die Entwicklung der Technik im 20. Jahrhundert. Auf der Leinwand werden die Bilddokumente mehrschichtig, neben-, aber auch übereinander präsentiert und verarbeitet. Zusammen mit der Vokalmusik und der Instrumentalmusik entwickelt sich ein komplexes, aber stets «lesbares» Gebilde. – Eine «Videooper»? Der Begriff scheint zu vage. *Three Tales* ist etwas Eigenständiges zwischen journalistischer Recherche und Aufmachung, Dokumentarfilm und Oratorium. Beryl Korot spricht denn auch von einem «Ideentheater».

Der Absturz der *Hindenburg* bot sich an, weil er als erste grosse Katastrophe auch gefilmt wurde. Korot brauchte dokumentarisches Material. Die Bilder vermitteln etwas von der Faszination und der Zerstörbarkeit dieses so leichthin schwebenden, aber hochexplosiven Flugkörpers, dieser «riesigen silbrigen Zigarre in der Luft». Dass der Zeppelin in Nazideutschland gebaut wurde und dass damals also auch das Hakenkreuz über New York schwebte, dürfte den Wagner-Gegner Steve Reich zusätzlich angestachelt haben. So zitiert er (eine Ausnahme in seinem Œuvre) zu Bildern von der Zeppelinfabrikation die Schmiedemusik aus Wagners *Rheingold*. Es ist ein Beispiel für die Widersprüche, die Korot und Reich in diesem Werk immer wieder offenlegen.

Obwohl in diesem ersten Teil die eigentliche Katastrophe zu sehen ist, wirkt das Ganze noch distanziert wie ein alter Wochenschaubericht. Diese Distanz bleibt streckenweise auch in der zweiten Erzählung gewahrt. Explosion und Atompilz erscheinen jedoch nicht im Bild, sondern nur als Andeutung eines grellen Lichts. «Nagasaki oder Hiroshima schienen uns zu bedrohlich», sagt Reich dazu. Deshalb hätten sie nach etwas Anderem gesucht. «Die Atomwaffenversuche auf dem Bikini-Atoll aber brachten einige zusätzliche Aspekte ins Spiel: Wie der Westen mit dieser kleinen Menschengruppe in Mikronesien verfuhr, die keine Idee von dieser Bombe hatte. Die Bevölkerung des Atolls wurde einfach auf eine andere Insel umgesiedelt. Zudem waren die Tests eine Demonstration für die Russen: Schaut, was wir können!»

Die Vorbereitungen zur Explosion werden in harten Schnitten und Rhythmen als Countdown strukturiert – was die Situation umso beklemmender wirken lässt. Als Gegensatz zu den anderen Dokumentaraufnahmen «malt» Korot bei den Bildern von den Inselbewohnern jedoch mit einer neuartigen Zeitlupentechnik, die das Bild aus gröberen Grauflecken entstehen lässt. Das wirkt im

Film traumartig wie die Vertreibung aus dem Paradies oder wie das Besteigen der Arche Noah. Gerade diese biblischen Parallelen interessieren Reich und Korot. In den Countdown nämlich schneiden sie kurze und instrumental hart mitskandierte Textfragmente aus den beiden Schöpfungsgeschichten der Genesis hinein, so dass sie wie Erinnerungsfetzen aufblitzen. «Wenn wir den Text langsam einblenden würden, würde er sentimental und dumm wirken», meint Reich. Das reicht denn auch schon, um das Werk zu intensivieren und zu verdichten und ihm eine zusätzliche Dimension zu geben. Das ist ein entscheidendes ästhetisches Moment. Trotz der gewichtigen Themen wirkt das Werk nicht pathetisch. Man könnte es sich durchaus anders vorstellen: Schwerer, depressiver, moralinsauer. Derlei liegt Beryl Korot und Steve Reich fern. Mit meiner Frage jedenfalls, ob sie denn nie vor diesen bedeutenden Themen gefürchtet hätten, stiess ich eher auf Unverständnis – was bei uns Europäern den Eindruck vermitteln könnte, dass wir es hier mit einer gewissen amerikanischen Oberflächlichkeit zu tun haben, mit Machern eben. Aber das stimmt meines Erachtens nicht. *Three Tales* ist ein sorgsam durchdachtes Werk, aber es nimmt für sich in Anspruch, seine Themen mit klarem Blick, ohne Angst, mit etwas Distanz, ja mit einer gewissen Ironie darzustellen. Und es verweist ständig auf die Widersprüche, auch in sich selber. Und auch dies: So simpel ist nicht alles umsetzbar. Steve Reich arbeitet zwar an einem Chorstück, das den Opfern des 11. September gewidmet sein wird, aber dieses Ereignis auf die Bühne bringen, wie in Wien ein von Hans Landesmann verbreitetes Gerücht lautete, will er dennoch nicht. Dafür hat er das Ereignis in New York zu hautnah gespürt.

Ursprünglich hatten Korot und Reich beabsichtigt, im letzten Teil von der Explosion des Raumschiffs *Challenger* zu erzählen, dann aber wählten sie stattdessen Dolly, weil nicht noch eine dritte Katastrophe folgen sollte. Dolly dient als Ausgangspunkt für einen Diskurs über das Klonen, die künstliche Intelligenz und die biomedizinische Zukunft des Menschen. Wie eingangs erwähnt, wurden Interviews so zusammengeschnitten, dass ein gedanklicher Faden aus Für- und Widerrede entstand. «Two Tales and a Talk» könnte man das ganze Stück denn auch nennen.

Gerade die Gespräche jedoch, äusserlich der nüchternste Teil des 70 Minuten dauernden Werks, gehen nach den vorbereitenden ersten beiden unter die Haut. Genetische Kopien von Menschen, Computer, die schlauer sind als Menschen, Module, die man sich ans Hirn anschliessen lassen kann: Bei solchen Vorstellungen wirds ungemütlich, auch wenn sie nur mündlich vorgetragen werden. Und selbst die von ihren Ideen faszinierten Wissenschaftler zögern dabei gelegentlich. Die junge Cynthia Breazeal etwa, die an einem humanoiden Roboter mit sozialer Intelligenz arbeitet, denkt an ein Innehalten, ist aber am Schluss dennoch in einem fast zärtlichen Dialog mit ihrem Roboterbaby zu sehen. Dieses offene Ende hat freilich nichts von Hoffnungslosigkeit, sondern ist eine Aufforderung zum Mitdenken. «Es ist ungemütlich, nicht genügend über diese Dinge zu wissen, um Entscheidungen zu fällen zu können, und deshalb zuwenig Kontrolle zu haben. Wir sind so die passiven Rezipienten einer Technologie, die von ganz wenigen Leuten entwickelt wird. Wir müssen uns fragen: Wollen wir Kontrolle übernehmen oder passiv bleiben?» meint Beryl Korot. Eine «richtige» Antwort kann es hier nicht geben, aber ein Nein zur Technologie liegt dennoch nicht in der Absicht von Korot und Reich, sondern eher, Adam in seiner Eile für einen Moment zum Überlegen zu bringen.

Die *Three Tales* enthalten so etwas von einem Theater als moralischer Anstalt, wenngleich das Wort Moral schon wieder zu beladen ist. Sie sind gleichzeitig selber ein Produkt neuester technischer Verfahren in der Bild- und Tonverarbeitung. Er liebe seinen Macintosh, sagt Steve Reich. «Dieses Stück brauchte Künstler, die eine gewisse technische Erfahrung haben, damit sie darüber reflektieren können und sich ein inneres Echo ergibt.» Dieses innere Echo ist zentral. Beim Darstellen der inhaltlichen Beziehungen nämlich übersieht man leicht die künstlerische Gestaltung. Sie erst macht den Diskurs schlüssig lesbar. Beryl Korot etwa kann nun die Bilder aus Archiven oder aus eigenen Videos mit neuen Verfahren sammeln, sampeln, schichten, neben- und übereinanderlegen, mit Texten versehen und so eine enorme Komplexität herstellen. «Das Video und die Musik machen das Stück lebendig, und wenn sie gut sind, werden die Ideen darauf getragen. Dann behält das Stück seine Gültigkeit, selbst wenn Dolly so alt ist wie Hindenburg» (Reich).

Es ist der meist schnelle Rhythmus, der Bilder, Sprache und Musik zusammenhält und Klarheit in den recht komplexen Strukturen schafft. Das war es ja auch, wodurch Steve Reichs Stücke vor nun über dreissig Jahren so neuartig wirkten. Die sogenannte Minimal Music war ein Gegenpol zur seriellen Avantgarde, deren kompositorische Verfahren meist nicht durchhörbar wurden. Die Einfachheit der Minimal Music jedoch legte alles offen – ohne dass die Spannung darunter gelitten hätte. Und diese Qualität ist auch in *Three Tales* bewahrt geblieben. Ein musikalischer Strom mit Sogwirkung entsteht (auch in den Bildern!), der jedoch, wie schon in Reichs frühesten Werken, nie undeutlich oder rauschhaft wird, sondern vielmehr die Dinge erhellt.

Wo die romantische Tradition Europas den Fortschritt gern in Figuren wie Frankenstein dämonisierte, geht dieses Werk auf Distanz. Dabei lassen sich auch ironische Elemente unterbringen, die sich Beryl Korot und Steve Reich trotz aller Ernsthaftigkeit der Themen nicht versagen. Wenn zum Beispiel der Wissenschaftler Richard Dawkins sagt: «Wie alle anderen Wesen sind auch wir Menschen von ihren Genen geschaffene Maschinen», so werden die Zischlaute in diesen Worten so lange repetiert, bis sie selber maschinell wirken. Es sind Fingerzeige, künstlerisch gewiss heikle Punkte, aber auch hier gilt: In der Kürze liegt die Würze. Dass derlei nur mit neusten technischen Mitteln möglich war und dass *Three Tales* damit dem jüngsten Schaffen im Bereich der «Videooper» eine neue Dimension gibt, gehört zu den Paradoxa dieses faszinierenden Projekts. Wichtig dabei ist die Transparenz des Vorgehens. Der Prozess, den Korot und Reich vorführen, ist ganz klar, er verheimlicht nichts. Er macht uns nicht vor, dass die Welt durchschaubar sei, aber er macht ihre Widersprüche lesbar und fordert auf, darüber nachzudenken. *Three Tales* ist somit beides: eine ästhetische Innovation und ein Stück Aufklärung.

THOMAS MEYER

NEUE STIMMEN, ALTE SCHULE

11. Internationales Komponistenforum in Belgrad

Was unter dem Titel «11. Internationales Komponistenforum» vom 11. bis 16. Mai in Belgrad aufgeführt wurde, erschien im Programmheft auf den ersten Blick aus einem Guss und frei von jeglichen politischen Implikationen. Doch je länger man zuhörte, desto weniger wurde man den Eindruck los, dass die Milosevic-Ära die Kunstszene immer noch prägt, wenn auch von sehr verschiedenen Seiten Neues einzudringen scheint. Bereits das Eröffnungskonzert mit dem Serbischen Radiosymphonieorchester war ein

sprechendes Beispiel dafür: *Vae Victis* (1997) des Finnen Seppo Pohjola (*1965), der sich selber als Postserialist versteht und ein Konglomerat von jazzigen Melodiefetzen in dünner Orchestrierung hervorbrachte. Weiter gab es zwei Kompositionen aus Belgrad, *Black Box* (2002) von Bozidar Obradinovic (*1974), ein flimmerndes, computergesteuertes Stück, welches anfangs durch Zufallsoperationen musikalisches Material produziert, das sich mit der Zeit festigt und zu einem Stück auswächst, und *Der letzte Ball von Margarita Nikolayevna* (2000) der Festivalkoordinatorin Ivana Ognjanovic (*1971) nach dem Roman *Meister und Margarita* von Mikhail Bulgakow, das den Anspruch erhebt, visuell die Beziehung zwischen dem Roman und Goethes Faust herauszuarbeiten, dabei jedoch eher zu einer Abfolge von illustrierenden Sätzen verkommt, die musikalisch nicht viel Inhalt bieten. Zum Abschluss erklang von der chinesischen Komponistin Tian Leilei (*1971) das Werk *Sadhana* (2000), mit dem sie bereits den 10. Internationalen Kompositionswettbewerb von Besançon gewonnen hat, so dass man auf bereits Etabliertes zurückgreifen konnte, das in seiner reichhaltigen Orchestration sehr farbig wirkte. Das Symphonieorchester hatte eine harte Probewoche mit dem finnischen Dirigenten Hannu Lintu hinter sich, der alles investierte, damit das zu Ungenauigkeiten neigende Orchester mit diesem Programm einigermassen bestand. Einerseits zeigte sich dabei, dass eine engagierte Zusammenarbeit zwischen kompetenten ausländischen Musikern und heimischen Ensembles in relativ kurzer Zeit Frucht tragen kann, andererseits aber auch, dass trotz dem Wagnis, nur relativ junge Komponisten und Komponistinnen aufzuführen, ein sehr gemischtes Programm von zwei eher nichts sagenden und zwei sehr spannenden Stücken sowohl auf internationaler wie auf einheimischer Ebene entstand.

Während der nächsten zwei Tage standen internationale Ensembles und Solisten mit bekannten Stücken von Messiaen über Xenakis bis Schnittke auf dem Programm. Neben der genialen Messiaen-Schülerin und Pianistin Véronique Pélisséro spielte das Ensemble Avantgarde aus Deutschland – wegen seinem Pianisten ziemlich penibel. Im gross angelegten multimedialen Projekt *Submarine* der Pianistin Joanna McGregor konnte man in eine Welt abtauchen, in der die verschiedensten Stile des 20. Jahrhunderts von Cage über Nancarrow bis Ligeti gegen die Festung Belgrad anbrandeten. Denn die letzten zwei Drittel des Festivals entpuppten sich dann immer mehr als Nabelschau. So wurden zu einem grossen Teil Komponisten und Komponistinnen der so genannten «Belgrader Schule», die unter Milosevic überlebt haben, aufgeführt: Ljubica Maric (*1909), Rajko Maksimovic (*1935), Dusan Radic (*1929), Milan Mihajlovic (*1945), Vlastimir Trajkovic (*1947) und Dejan Despic (*1930). So berühmt ihre Namen in Serbien noch sind und so wichtig sich diese alte Garde noch nimmt, so harmlos und neoklassizistisch klingt ihre Musik. Einer der Kreativeren dieser Schule, Zoran Eric (*1950), dem auch ein ganzes Potraitkonzert gewidmet war, ist Kompositionsprofessor an der Musikakademie. Im Unterschied zu seinen Kollegen und Kolleginnen ist er ein ästhetischer Wendehals und beherrscht wenigstens den postmodernen Diskurs perfekt, spricht von Selbstorganisation chaotischer Systeme und Inkommensurabilität verschiedener musikalischer Klone innerhalb seines Œuvres. Doch man bekommt nur gross angelegte Formen zu hören, die sich rondohaft wiederholen, ein Patch-Work, gespickt mit Elementen, die voll Pathos den Bogen überspannen. Und man fragt sich auf einmal, wohin sich nun das Moderne in diesem «Postdiskurs» verflüchtigt habe. Nichts berührt, obwohl es berühren soll, alles geht an einem vorbei, als wäre Redundanz Programm. Obwohl sich sein Zyklus, der in den letzten zehn Jahren der Belgrader Isolation entstanden ist, *Bilder des Chaos* nennt, besteht kein Bezug zur Aktualität. Alles wirkt abgehoben und antiquiert – oder mit den Worten des Komponisten: «Es gibt kein Licht, keine Temperaturschwankungen, keine Uhren und Telefone im stabilen Chaos. Es gibt nur drei Rhythmen und die Isolation der Zeit.» Damit umschreibt er die Situation der Belgrader Schule in der Milosevic-Ära vielleicht am besten. Schade ist nur, dass keine künstlerische Auseinandersetzung damit stattgefunden hat.

Dagegen hebt sich zum Beispiel das kurze, unprätentiöse Werk *Machine* von Vladimir Pejkovic (*1976) deutlich ab. Es entstand 1999, zur Zeit des Kosovokriegs und des Nato-Bombardements, und, obwohl das klassische Streichquintett auf manch Überliefertes zurückgreift, frappiert der direkte Zugriff auf die Materie und die Umsetzung der Kriegsmaschinerie. Noch weiter geht der jüngste Komponist des Festivals, Marko Nikodijevic (*1980), in seinem Stück *Music Box* (2000): Was am Anfang als einfaches Spiel mit subtilen Klanggegensätzen zwischen Klavier, Celesta, Cembalo und Akkordeon einerseits und Oboe, Piccolo, Bassklarinette und Streichtrio andererseits erscheint, entwickelt sich in immer wieder neuen Interpolationen zu einem Räderwerk, unter das alles geraten muss, bevor es in sich auflösenden Klängen zum Stillstand kommt. Das waren Lichtblicke, die von einer durchwegs sehr jungen Generation stammen und von einer ganz neuen Ästhetik zeugen, die nichts mehr mit der alten «Belgrader Schule» zu tun hat, sondern von einer eigenen, individuellen Sprache geprägt ist, die nicht unisono in den Chor der sich immer wiederholenden Propagandamaschinerie einstimmt.

Erste zaghafte Versuche einer Annäherung zwischen den Staaten des Jugoslawiens sind in Ansätzen erkennbar. So versuchte die Hauptkoordinatorin des Internationalen Komponistenforums, Ivana Ognjanovic, zuerst die offiziellen Kanäle zu nutzen, indem sie die Komponistenverbände des jeweiligen Landes anschrieb, von denen sie dann aber nur prämierte Orchesterwerke vorgeschlagen bekam, die sich in Belgrad wegen dem zu kleinen Budget nicht aufführen liessen. Während die offizielle Seite auf ihren Vorschlägen beharrte und somit die Zusammenarbeit zu verunmöglichen drohte, nutzte Ognjanovic ihre Bekanntschaften aus, die sie vor zwei Jahren anlässlich eines Meisterkurses im mazedonischen Ohrid machte, und lud die Komponistin Ivana Kis aus Zagreb und Darija Andovska aus Skopje ein. Gespielt wurden von der ersten sieben Miniaturen von einem Brass Quintett aus Novi Sad, von der zweiten *Sechs Haikus*, interpretiert von einem jungen Streichorchester aus Belgrad. Trotz unterschiedlicher Besetzung und Tonmaterial ist in beiden Werken die Reduktion auf das Wesentliche, auf das absolut Notwendige prägend. Keine grosse pathetische Geste, sondern der Versuch, sich möglichst konzis zu formulieren, steht hier im Vordergrund. Auf die gezielte Förderung des interregionalen Austausches angesprochen, reagiert Ivana Ognjanovic eher abweisend: «Zwingt uns jetzt nichts auf, wir brauchen Zeit, um in Erfahrung zu bringen, wer welche Schuld an den vergangenen Kriegen trägt. Wir sind uns eben zu nahe, als dass wir alles einfach so übergehen könnten. Darum müssen wir im Kleinen beginnen, brauchen eine intensive internationale Präsenz, die vermittelt. Denn zur Zeit sind wir in einer heiklen Übergangsphase, in der nicht nur eine junge Generation eine alte ablöst, sondern auch höchst Reflektiertes auf undurchdacht Traditionelles prallt. Aber schon im nächsten Jahr wird das Festival klarere Konturen aufweisen.» Was auf offiziellem Weg immer noch nicht gelingt, das beginnt vorsichtig und behutsam bei einer noch sehr jungen Generation Fuss zu fassen und drückt sich auch in einem neuen

persönlichen Zugang zur musikalischen Materie aus. Noch wünscht man sich eine klarere Orientierung an der Zukunft, die den Dokumentationscharakter des Festivals hinter sich lässt, noch wünscht man sich eine grössere Zusammenarbeit zwischen den Einheimischen und den Internationalen, denn sie könnten eine Katalysatorfunktion in der innerbalkanischen Vermittlung übernehmen – aber eben auch nur auf sehr subtile und kompetente Art und Weise. Doch alles ist in Planung. **BORIS PREVISIC**

DER WESTDEUTSCHE RUNDFUNK WDR MACHT'S MÖGLICH

Wittener Tage für neue Kammermusik, April 2002

Längst hat auch in Witten die Kammermusik ihre Kammer-Räume verlassen und findet in grossen, in der Regel voll besetzten Theaterräumen statt. Da die «Wittener Tage für neue Kammermusik» zu einem der führenden Festivals zeitgenössischer Musik geworden sind, kommen als Besucher zunächst vor allem Fachleute aus aller Welt, Kritiker, Verleger, Komponisten, daneben aber auch viele junge Leute aus der Gegend. Geschehen ist dieser Wechsel von einst intimen Verhältnissen (1936-42, dann wieder ab 1947) im ganz am Nordende des Ruhrgebiets liegenden Witten um das Jahr 1970, als der WDR allmählich die Führung des Festivals übernahm und die Stadt Witten in die «Mitwirkung» gedrängt wurde. Damit war freilich eine Internationalisierung und eine gezielte Förderung nicht eigentlich des Nachwuchses, sondern der begabtesten der schon bestandenen Kräfte durch Vergabung von Werkaufträgen verbunden. Dieses Jahr waren es deren nicht weniger als 23; insgesamt sind in sechs Konzerten und zwei Performances am Freitagabend, den ganzen Samstag und Sonntag (26. bis 28.April) 30 Werke zur Aufführung gekommen, und auch dieses Jahr wieder mit den denkbar besten Interpreten: dem *Arditti String Quartet*, dem *ensemble recherche* aus Freiburg i.Br., dem *Ensemble Resonanz* der *Jungen Deutschen Philharmonie* in Zusammenarbeit mit dem *Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR* in Freiburg unter der Leitung von Kasper de Roo, dem grossartigen, bei uns kaum bekannten norwegischen *Cikada Ensemble* unter Christian Eggen, und dem hervorragenden englischen Ensemble *Apartment House,* das man hier kennen lernen konnte.

Ein Höhepunkt des Festivals war ohne Zweifel das Konzert mit der Aufführung zweier aussergewöhnlicher Quartettkompositionen durch das Arditti-Quartett. Emilio Pomarico (geboren 1953 in Buenos Aires, vor allem bekannt als Dirigent, der auch häufig die Basel Sinfonietta leitet) komponierte sein 2. Streichquartett mit dem Untertitel «Silent. As the cyclone of silence» in den Jahren 1986 – 91, fand aber bisher keine Interpreten, die es zu bewältigen vermochten. Die Uraufführung des 48 Minuten langen Werks war zwar eine Überforderung für jeden Zuhörer, nicht aber für die Streicher dieses Quartetts, denen das Spiel in höchsten Höhenlagen in dichtesten Flageolett-Tonfolgen keine Probleme mehr zu stellen scheint. Dieses klanglich einheitliche Netz von Zirptönen macht das Hören der schnellen Ereignisse enorm mühsam, aber immer, wenn man sich zusammennahm und einige der schnellen Passagen ganz intensiv durchzuhören versuchte, war man überrascht von der Schönheit und Stimmigkeit der Details. Es ist nur zu hoffen, dass bald eine CD damit eingespielt wird, die ein weiteres Studium des Werks gestattet. Da war das Anhören des 3.Streichquartetts (genannt *Grido*) von Helmut Lachenmann, komponiert 2000/01 für das Melbourne International Festival und hier zum erstenmal auf europäischem Boden zu hören, direkt eine Wohltat: Es wurde einem plötzlich bewusst, wie enorm bunt und sogar unterhaltend – durch die ständig überraschenden Einfälle – diese Musik ist. Die 25 Minuten, die es dauert, sind auch keine Kleinigkeit, weder zum Spielen noch zum Hören, aber sie waren im Nu vorbei.

Ein weiterer Höhepunkt ergab sich bei der Uraufführung der eben vollendeten *Sequenza XIV («Dual»)* für Cello von Luciano Berio, die er für den von den Anfängen an bis heute im Arditti-Quartett tätigen Cellisten Rohan de Saram geschrieben hat, gleichsam als ein Porträt dieses unerschütterlich ruhigen und überlegen spielenden Künstlers. Die klanglich wunderschönen Trommelpartien in komplizierten indischen Rhythmen, synchron mit der linken Hand auf den Saiten, mit der Rechten auf dem Korpus, gelten dem in seiner Freizeit leidenschaftlich die Mridangam schlagenden gebürtigen Ceylonesen. Darüber hinaus ist erstaunlich, wie viele neue instrumentale Effekte Berio auch dieses Mal wieder gefunden hat! Sicher einfacher zu hören als zu spielen war (im gleichen Konzert) das Klaviersolostück *Phasma* (2001/02) von Beat Furrer, das der Londoner Nicolas Hodges trotz den dominierenden Unterarmcluster mit ausnehmend viel Feingefühl präsentierte. Auch hier arbeitet Furrer mit Klangfeldern, die er aber nicht nur nebeneinander setzt, sondern auch in raffinierter Weise sich durchdringen lässt.

Einen grösseren Schwerpunkt im Programm bildeten junge Werke aus Grossbritannien, die unterschiedlicher nicht hätten sein können. Mit einer Hommage an den 1981 45-jährig verstorbenen Cornelius Cardew (*Autumn '60*) wurde effektiv die extremste Avantgarde-Position abgesteckt, das andere Extrem wurde erreicht mit dem erst letztes Jahr vollendeten Klavierquintett des 1973 geborenen Thomas Adès, das in klassizistischer Manier die Funktionstonalität in Harmonien und Rhythmen in lustiger Weise etwas versetzt in Sonatenform anordnet, wie es um 1915 Prokofieff und andere in etwa getan haben! Dass sich hierfür im Zusammenspiel mit dem Komponisten die Ardittis ebenfalls voll einsetzten, spricht für sie, nicht aber für das Stück. England ist nicht zu unrecht sprichwörtlich bekannt für seinen Konservativismus. Auch das als Kompositionsauftrag entstandene Stück *An der Schattengrenze* für tiefe Spieler von Christopher Fox (geboren 1955) frönt noch der Cardew-Ästhetik, woran isolierte Romantizismen nichts ändern. Bryn Harrison (1969) mit *Four Parts to Centre* wie Alwynne Pritchard (1968), die in ihrem Trio (Cello, Gitarre und Stimme) selber singt, bewegen sich in einer Feldman-Ästhetik mit Sequenzen isolierter Akkorde, die man kennt, und James Saunders (1972) macht es sich einfach und suggeriert für fünf weit auseinander im Raum verteilte Instrumente sehr lange und äusserst leise Einzeltöne, die ein angenehmes Klangenvironment ergeben, wie man es von Improvisationsensembles der 60er Jahre kennt, was aber in seiner Beliebigkeit kaum Komposition genannt werden darf.

Alle diese Stücke standen bei *Appartment House* in bester Obhut. Der Originellste der Engländer allerdings schreibt für *Cikada*: Richard Barrett (1959) komponierte 6 äusserst komprimierte Ein-Minuten-Sätze voller skurriler Einfälle, kleine Schrotthaufen der Fantasie, genannt *Stirrings*. Das Cikada Ensemble von Oslo hatte aber auch sonst den Kontakt zu qualitativ hervorstechenden Komponisten wie zum 40jährigen Italiener Stefano Gervasoni, dessen *Godspell* auf Texte des amerikanischen Dichters Philip Levine sehr atmosphärisch auskomponierte Lieder für Mezzo und Ensemble sind, oder zum 44jährigen Dänen Bent Sørensen, dessen *Weeping White Room* nicht minder atmosphärisch versponnen und romantisch märchenhaft wirkt, und natürlich zur hochbegabten 48jährigen einheimischen (norwegischen)

Komponistin Cecilie Ore, die in Witten schon vor zwei Jahren mit *non nunquam* Aufsehen erregt hatte und jetzt ein *Cirrus* (Haarsträhne) genanntes «Solo für Streichquartett» uraufführen liess, wo die Stimmführung so zusammengeknotet wird, dass sie wie ein Einziges, eben ein Solo, wirkt.

Schliesslich muss noch der einzige dieses Jahrgangs erwähnt werden, der die sonst so beliebte Live-Elektronik benutzte, nämlich der 46jährige Aachener Michael Reudenbach, der in *Tvers* in interessanter Weise gleichsam biologische Mutationen von Wiederholungen mit sehr subtilen Mitteln der Klangtäuschungen und -irritationen nachvollzieht. **FRITZ MUGGLER**

VERSCHOBENE AUFFÜHRUNGEN

«Musik und Theater»: Das 101. Tonkünstlerfest in Zug (12.-14. April 2002)

Über die ewige Opernkrise zu lamentieren, zu kokettieren oder zu komponieren ist wieder gross in Mode. Gibt es nichts Besseres? Und ob! Das einhunderterste Tonkünstlerfest erforschte in Zug Kreuzwege von Musik und Theater, sofern sie möglichst weit vom grossen institutionalisierten Musiktheater abstehen. Wie beim szenischen Gemisch von Film und Ton. Als Präludium stellte Jürg Wyttenbach mit den Kammer-Solisten Zug einen spektakulären Entwurf aus dem Jahr 1928 vor: Den Stummfilm Novyj Vavilon (*Das neue Babylon*) von Grigori Kosintsev (Drehbuch) und Leonid Trauberg (Regie) mit der live gespielten originalen Begleitmusik von Dmitri Schostakowitsch. Die Unterdrückung des Proletariats durch die Bourgeoisie wird im filmischen Rekurs auf die Pariser Kommune in grellster Expressivität dargestellt. Die Musik begleitet nicht nur, sie greift ein, spielt eine Meta-Rolle. Schon hier arbeitet Schostakowitsch mit vagierenden Klangzeichen, die nicht bloss illustrieren, sondern auf die Dynamik des Films reagieren. Wenn bürgerliche Dekadenz die Arbeiterbewegung bedroht, wird die Marseillaise von Cancans buchstäblich aufgefressen. Hier wird evident, wie Schostakowitsch sich genuin cinematographische Techniken der Schnitte und Montagen musikalisch zu eigen zu machen wusste.

Mit Heinz Holligers *Cardiophonie* für einen Bläser (1972) und Jürg Wyttenbachs Streichquartett *Éxecution ajournée II* (1970-71) waren zwei Schlüsselwerke aus der aktionistischen Zeit um 1970 zu erleben. Es sind Stücke, die jegliche Voraussetzung zum musikalischen Spiel radikal in Frage stellen. Das Bühnenereignis von *Cardiophonie* liegt in der musikalischen Hinrichtung eines Solisten. Heinz Holliger zerstört den geschlossenen Interpretenkreislauf von Herzschlag und Spiel, indem er beide brutal gegen einander richtet: Sein per Kontaktmikrophon abgenommener Herzschlag geht mit der Eskalation der Form einher, die über elektronische Rückkopplungen immer wieder auf den Spieler zurückfallen, bis dieser der ursprünglich vitalen Pulsation zum Opfer fällt. Mittlerweile verzichtet Holliger darauf, den Kollaps auf der Bühne realistisch darzustellen, sondern vertraut auf das kompositorische Potential seines Herzgewitters; er flüchtet nicht mehr vor seinen monströs überzeichneten Körperfunktionen von der Bühne, sondern sinkt allmählich in sich zusammen. Der Rückkopplungsplan von *Cardiophonie* erfuhr eine weitere Anwendung in Holligers musikalischer Lektüre von Becketts Monodrama *Not I* (1978/1980).

Aufs Eindrücklichste stellte Sylvia Nopper *Mouth* dar, jene auf ihre Sprechquelle zusammengezogene Protagonistin. Die Sopranistin verbreitete eine anakoluthische Beckett-Monodie, die von eigenen Echos zunehmend überschwemmt, schliesslich ganz ausgelöscht wurde. Der rotlippige Mund auf dem Videoschirm aber faselt und singt wahrscheinlich heute noch.

Auch Wyttenbachs *Exécution ajournée II* ist weit mehr als nur ein Zeitdokument. Es geht um ein imaginiertes Streichquartett, das nicht spielen kann – jedenfalls nicht in konventionellem Sinn: Jeder behindert jeden, sämtliche Lösungsversuche scheitern. Wenn zwei Bögen durch ein Seil verbunden sind, soll man lieber nicht am gleichen Strick ziehen. Plötzlich ist das Instrument des Cellisten, der all dies erträumt, reines Sägemehl. Nachdem der Primarius seine Schrottgeige klangvoll zerschmettert hat, ziehen die Übrigen sich ins Künstlerzimmer zurück, um Haydn leidlich zu musizieren. Dies ist eine grossartige Satire, die, zumal in der Interpretation von Karel Boeschoten, Daniel Corti, Mirjam Tschopp und Fabian Diderichs, selbst der berühmten Spiegelszene der Marx' Brothers (*Duck Soup*) in nichts nachsteht. In gewissem Sinn trägt Wyttenbach dem traditionell hohen Anspruch der Gattung selbst in völliger Demontage Rechnung. Denn *Exécution ajournée II* ist ein szensiches Streichquartett- Spektakel, das man auch mit den Ohren geniessen kann. In dieser historischen Exkursion zeigte sich, dass Wyttenbachs und Holligers damalige Schreckaktionen sich nicht bloss aus dem initialen 68er-Impuls speisen. Die Kompositionen *Cardiophonie* und *Exécution ajournée II* verblassen ausserhalb dieses Kontextes nicht. Sie sind szenisch originell und vor allem auch musikalisch eigenständig genug, um heute, lange nach Abschluss (oder Verdrängung?) aller ideologischen Grabenkämpfe, ein lebendiges Publikum begeistern zu können.

Wenn man ein Festival über Musik und Theater ausrichtet, kommt man um ihn schwer herum: Mauricio Kagel, den Mitbegründer des «Instrumentalen Theaters». In Zug boten ehemalige Studenten der Hochschule für Musik und Theater Bern/Biel eine hinreissende Aufführung des Mündlichen Verrats (1983), jenes Musikepos' über den Teufel. Es ist eine Verquickung von makabren Charakterstücken mit Teufelssagen, die über die systematische Ausbeutung hauptsächlich einer diabolischen Quelle bezogen wird: Claude Seignolles *Les Evangiles du Diables selon la croyance populaire* (1964). Ergebnis ist eine schwarze Kagel-Messe, die mittels Weihrauch und «serieller Tonalität» in ein morbides Tonkleid eingehüllt ist. Besonders beeindruckten die Schauspielerinnen Anna Elisa Pieri und Anne-Florence Marbot, die Kagels pandiabolischen Hexensabbat feierten, wie es sich gebührt.

Und wie steht es mit den szenischen Musiken und musikalischen Szenen von heute? In Zug war die Generation der komponierenden Unterfünfziger einerseits durch environmentartige Klangkonzepte, die der klingenden Installationskunst nahe sind, vertreten. In der Uraufführung von S.O.S. (2001) lotete Jacques Demierre Varianten des Vor-sich-hin-morsens aus. Ein Kontrabassflötist betätigt sich als perkussiver Telegraph. Drei wandelnde, sich in vorsprachlichen Nöten befindende Ausführende senden konvulsive vokale Botschaften aus. Eine Katastrophenturnerin bewegt sich. Schreibmaschinenbänder öffnen und verheddern sich. Eine öde Signal-Savanne, die wohl irgendwie mit Kommunikation zu tun hat. Langweilig. Viel schwungvoller gestaltete sich Ojotta III (1999) von Daniel Ott: Ein Posaunist, ein Klarinettist und andere Menschen veranstalten ein witziges Durcheinander im Reich des Bedeutungsfelds «Schuh». Kurzschlüssige Assoziationen und unerschöpfliche Pedal-Phantasien hielten das Ganze lebendig, langatmige Repetitionen blieben aus. Sehr zärtliche Klangszenen schuf Mischa Käser in *Es dünkt mein Herz mich lang chli färn* (2001), indem er Spielzeuge, Klebebänder, die Akrobatik eines Breakdancers und Kinderstimmen mit der ernsten Kunstwelt

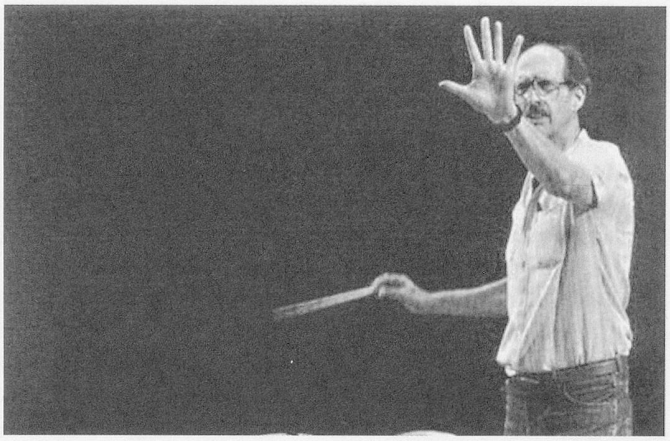
kreuzte. Und auch Hans Wüthrich bezog die 16 Klangszenen von *Leve* (1992) aus einer reichen anekdotischen Phantasie. Daniel Weissberg deckte in *Harpeggio* (1996) die geheime psychedelische Identität einer Harfenistin (Nicola Hank) auf, indem er sie über bunte Live-Videos sichtbar machte: Zu rotierenden Sand- und Saitenprojektionen erlebte man klangliche Transzendierungen, die von Lyra-Klängen bis zum Harp Rock reichten.

Ein Spektakel der besonderen Sorte bot Georges Aperghis' *Machinations* (2000): Dies ist eine sehr temporeiche, in sich völlig durchdrehende Versuchsanordnung mit vier Damen, die an Tischen sitzen, deren Oberflächen auf vier riesige Videoschirme übertragen werden. Es erschliessen sich vielfach gespiegelte Spielebenen, die in elektronischer Klangerzeugung und -transformationen den ganzen Saal umfassen. Der grosse mediale Aufwand erweist sich in diesem Stück einmal nicht als Materialschlacht, sondern ist höchst funktional eingesetzt. Über weite Strecken entsteht atemloser maschinaler Slapstick. Die Videoprojektionen bieten diverse Wirklichkeitsversionen an, die das Abzubildende an Wahrscheinlichkeit bald zu übertreffen drohen – sind die scheinbar leibhaftigen Interpretinnen Sylvie Levesque, Donatienne Michel-Dansac, Sylvie Sacoun und Geneviève Strosser am Ende bloss virtuelle Erscheinungen? Eine andere, viel sparsamere szenische Versuchsanordnung schuf Edu Haubensak in seinen *Drei Klangbildern* (1981): Ein Akteur (Daniel Ott) ist in einem bühnengrossen Zeitkäfig gefangen, in dem ein Riesenpendel schlägt. Nach abmessenden Schritten und infernalischen Klavieraktionen erstarrt Ott schliesslich mitten im heftigsten Ausbruchversuch. All dies sind Beispiele für einen musikalischen Zugang zum Theater, der nicht szenischen Vorgaben hinterherhechelt. Die Bühnensituation selbst avanciert zum komponierbaren Gegenstand. Was auch immer es dabei zu hören gab: Es entsprach Neue-Musik-Platitüden erfreulich wenig. Dass solches nicht immer genügt, zeigte sich manchmal in Zug. So vor allem in David Wohnlichs Laienspiel *Sturmgipfel* (2001), dessen Sing- und Sprechhäppchen sich zumal im peinsamen Vortrag der röhrenbestückten «Orchester»-Sänger zur harten Geduldprobe auswuchsen.

In den 60er Jahren prophezeite Heinz-Klaus Metzger, dass die Zukunft des Musiktheaters «Instrumentales Theater» sein werde. Kürzlich, beim Basler Symposion «Musik-Theater heute», erklärte er mit bitteren Worten, sich definitiv getäuscht zu haben. Ist Resignation wirklich angebracht? Das 101. Tonkünstlerfest in Zug, das infolge des Attentats im September 2001 erst im April 2002 stattfinden konnte, lieferte ein weites Panorama an abseitigen und schrägen musikalischen Bühnenkonzepten, die im durchweg unrestaurativen Zugang zur Szene Cage, Kagel & Co. keine Schande machen – und auch die Errungenschaften der Vorväter nicht einfach reaktivieren, sondern zu durchaus eigenständigen Entwürfen kommen. Es ist daher umso bedauerlicher, dass alle Vorstellungen quasi unter Ausschluss einer neugierigen Öffentlichkeit stattfanden und fast nur von Berufshörern oder am Tonkünstlerfest Beteiligten wahrgenommen wurden. Hinzu kam ein Novum, denn Improvisatoren sind schliesslich auch nur Tonkünstler. In Zug gaben erstmals zwei Träger des Prix d'Improvisation Marguerite de Reding 2001 auf einem Tonkünstlerfest konzertante Kostproben ihres Tuns, das die komponierten Szenen des Hauptprogramms an zwei Stellen interpolierte: Das Marguerite Quartett um Ingeborg Poffet, jene elektronische Akkordeonistin mit elastischen Stimmbändern, jazzte frei, brav und meistens leise. Und auch Klaus Pfister suchte eher mit sopran-, alt- und basssaxophonalen Introspektionen als mit entfesselter Blaswut zu gewinnen. Weder das Quartett noch Pfister wagte viel beim Improvisieren. Anstelle dessen erschöpfte man sich im lauen Abrufen einiger Spielpatterns. **MICHAEL KUNKEL**

DER AUSWANDERER

Eine Ausstellung zu Ernst Widmer, Haus für Bildung und Begegnung Herzberg



Ernst Widmer

Für eine ganze Generation von Schweizer Komponisten (das Femininum kann hier in der Tat ausbleiben), jene Generation der in den 20er und 30er Jahren des letzten Jahrhunderts Geborenen, mag es, so scheint es im Rückblick, nur zwei Alternativen gegeben zu haben: im Land zu bleiben, doch gefangen zu sein in einem stark vom Neoklassizismus geprägten Umfeld, das zudem mächtige Vertreter besass, oder aber wegzugehen und ein durchaus problematisches Verhältnis zum eigenen Land und damit zu den eigenen Wurzeln zu entwickeln. Gerade auf die unter anderem von Willy Burkhard ausgebildete Komponistengeneration scheint dies zuzutreffen: Giuseppe G. Englert, Klaus Huber, Ernst Widmer, alle sind sie weggegangen. Und so nimmt sich die Ausstellung, die Max Nyffeler zu Letzterwähntem gekonnt zusammengestellt hat, dieses Charakteristikum zu ihrem Titel: «Der Auswanderer. Stationen aus Leben und Werk von Ernst Widmer (1927 bis 1990).»

Doch demonstriert die Ausstellung, die weitgehend chronologisch gehalten ist, auch beispielhaft, wie sehr die heimische neoklassizistische Schule zumindest bei jenen, die nach Zukunftsträchtigerem suchten, offen war für Einflüsse aus der Fremde. Bereits das erste nach seiner Auswanderung nach Brasilien komponierte Werk, das *Bahia Concerto* (1958), lässt in seinem letzten Satz im Zweifel, ob der starke rhythmische Drive nun eigentlich einer neoklassizistischen oder einer afrobrasilianischen Energetik zuzuordnen ist: Nur wenige überraschende Akzentuierung des Rhythmischen scheinen notwendig, um die vermeintlich so grosse Distanz verschwimmen zu lassen. Nur wenige Jahre später, im Divertimento III *Côco*, ist der Einfluss der bahianischen Popularmusik auf rhythmischer Ebene nun eindeutig zu hören, doch die formale Behandlung reicht durchaus in neoklassizistische Gefilde zurück.

Und noch an weiteren Details lässt sich ablesen, wie zwischen dem zum Eigenen gewordenen Fremden und dem zum fremd gewordenen Eigenen Vermittlungen gesucht werden, was vielleicht auch ein Zeichen von Unsicherheit ist: Ein afrobrasilianisches Rhythmusinstrument kann dort, so heisst es in der Partitur, durch Almglocken ersetzt werden. Anfang der 60er Jahre begann sich Widmer zudem unter dem Einfluss von Hans Joachim Kollreutter mit der Zwölftontechnik auseinanderzusetzen. Auch dies, so zeigen die ausgestellten Partituren, lässt sich – wenn sich auch die Gestik der Musik stark ändert – nahtlos in die neoklassizistisch geprägten Formen einfügen: Die Betonung von Symmetrien, die kontrapunktische Arbeit mit den entsprechenden Umkehrungs- und Krebsfiguren, schliesslich der ausgeprägte Wunsch, das horizontale und

vertikale Geschehen zu einer Einheit zu bringen, weist zwar auf Burkhard zurück und lässt sich auch in Widmers neoklassizistischen Werken finden, es entspricht aber auch den Fragestellungen der Reihentechnik, die in Widmers Spätwerk insofern eine eigene Ausprägung gefunden hat, als er weniger mit zwölftönigen, als vielmehr mit Achttongruppen gearbeitet hat.

Gleichwohl: Ab einem gewissen Moment seiner kompositorischen Entwicklung muss Widmer die Differenz zwischen den früheren und späteren Werken als problematisch empfunden haben. In einem wohl Mitte der siebziger Jahre entstandenen Text, «Enfoque autocrítico de Ernst Widmer», ordnet er seine eigenen Kompositionen einer «regressiven» und einer «progressiven» Richtung zu. Bemerkenswert ist dabei, dass er den früheren, gemässigteren Modernismus dem Einfluss seines Klavierlehrers Walter Frey und den Vorbildern Hindemith, Bartók und Strawinsky zuschreibt – der Name Willy Burkhards fehlt in dieser Aufzählung. Überraschenderweise findet er seine Erwähnung jedoch in einer späteren Passage des erwähnten Textes: Er, Ernst Widmer, sei immer dem Credo seines Lehrers gefolgt, zunehmende Unabhängigkeit von seinen Vorgängern zu erlangen.

Gerade der hohe Ethos im Unterricht bei Willy Burkhard scheint tiefe Spuren hinterlassen zu haben, und er mag es Widmer später auch ermöglicht haben, in Bahia eine stark pädagogisch ausgerichtete Aufbauarbeit zu leisten. Die Komponistengruppe, die ihn nach und nach umgab und deren Mentor er war, schrieb sich denn auch auf ihre Fahne: «Prinzipiell sind wir gegen jedes Prinzip.» Man mag es bedauern, dass in der Ausstellung im Haus für Bildung und Begegnung Herzberg keine der erstaunlich zahlreichen Schriften von und über Ernst Widmer aufliegen. Bei den dort präsentierten Tondokumenten findet sich allerdings ein Gespräch mit dem Aarauer Schulkameraden Christoph Eich, das auf eine für Widmer wohl wichtige Spur führt: Bereits in der Kantonsschulzeit las er die Schriften des Philosophen Jean Gebser, der die Entwicklung des menschlichen Geistes als eine Folge von Bewusstseinsmutationen erklärte, die allerdings nicht in einem Sinne der Höherentwicklung zu verstehen seien (in *Akasha*, einer Opern-Pantomime in zwei Akten ist dies explizit einkomponiert). Gerade dieser Aspekt mochte Ernst Widmer in seiner weiteren kompositorischen Entwicklung dazu geführt haben, die verschiedenen stilistischen Elemente, die er mit der Zeit entwickelt hatte, auch in den einzelnen Werken bisweilen unvermittelt nebeneinander stehen zu lassen. Die Partitur etwa von *Pulsars*, einer Ensemblekomposition aus dem Jahre 1969, ist diesbezüglich bezeichnend: Neoklassizistische Passagen nach Strawinskyschem Zuschnitt stehen neben nach Reihentechnik komponierten Abschnitten, und bisweilen notiert Widmer graphisch in grosser bildnerischer Schönheit. Diesen eklektizistischen Zuschnitt seiner späten Werke, die von überraschend hoher Qualität sind, hat Widmer durch eine ganz eigene Zeitkonzeption zu einheitlicher Gestalt zu führen versucht. So findet beispielsweise der Doppler-Effekt in seinen Skizzen mehrfach Erwähnung: Zeitverläufe, und damit Form, sind dabei mit dem Tonhöhenverlauf vermittelt. Auf einem Skizzenblatt zu *Bloco* ist von solchen Zeitexperimenten die Rede: «Der Zuhörer wird zur Sphärenkugel». Widmers Zeitkonzeption, vielleicht der interessanteste Aspekt seines Komponierens, greift mit wachem Bewusstsein weit aus.

Dass die Ausstellung, die von der Erst Widmer-Gesellschaft initiiert wurde, es erlaubt, tief in das Schaffen von Widmer einzudringen – neben dem Komponisten wird auch der Dirigent und Pädagoge Widmer vorgestellt –, zeugt von der hohen Sorgfalt, mit der sie gestaltet ist. Und sie steht im Umfeld des auf mehrere Jahre angelegten, von Emmy Henz-Diémand künstlerisch geleiteten Projekts «Inspiration Brasil» (www.inspiration-brasil.ch), bei dem Ernst Widmer zwar im Zentrum steht, das sich aber in grösserem Rahmen auch um den Kulturaustausch zwischen Brasilien und der Schweiz kümmern möchte. Auf diese Begegnungen wartet man gerne und mit Spannung. **PATRICK MÜLLER**

Diskussion

U UND E UND WIM

Lieber Tom Gsteiger,
Mit Interesse habe ich Ihre Besprechung «Der Lange Schatten der Freiheit» *(«your own voice»: Ein Kaleidoskop von improvisierter Musik)* in Dissonanz #73 gelesen. Ich stelle 3 Punkte richtig:

1. Sie schreiben, dass Dieter Ulrich nach wie vor an eine Aufteilung der Kultur in U- und E- glaube. Das ist falsch. Im entsprechenden Abschnitt auf Seite 38 des besprochenen Buches verwendet Ulrich die Begriffe ‹Hochkultur› und ‹Alltagskultur› betont ohne Wertung. So wie Sie das Zitat verwenden, wird der Inhalt von Ulrichs Aussage ins Gegenteil verkehrt.
2. Hans Koch zitieren Sie mit dem Satz: «In der Improvisation gibt es einen Punkt, an dem die Musik beliebig wird.» Koch äussert sich auf Seite 40 nicht zur Beliebigkeit improvisierter Musik, sondern er beschreibt seine Vorgehensweise während seinen Soloimprovisationen.
3. Sie schreiben, dass «man sich in Zürich mit einem Konzertlokal, das nicht grösser ist als ein gutbürgerliches Wohnzimmer... begnügt und die Möglichkeit, ein grösseres Publikum zu erreichen, gar nicht in Betracht» zieht. Das ist falsch. Die WIM Zürich ist kein Konzertlokal, sondern es sind drei Proberäume, wovon der eine für Werkstattkonzerte genutzt wird. Hier werden vor wenig Publikum – die Maximalzulassung der kantonalen Feuerpolizei liegt bei 25 Personen – Bands und Konzepte erprobt, um sie nachher vor grossem Publikum zu präsentieren. Was selbstverständlich auch geschieht.

Auf weitere Ungereimtheiten in Ihrer Rezension einzugehen, erübrigt sich.

Mit freundlichen Grüssen
Markus Eichenberger