

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2006)  
**Heft:** 95

**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:** 30.04.2026

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

## HUNDERT MAL HUNDERT

Konzerte zu Paul Sacher 100. Geburtstag (Basel, April-Juni 2006)



Strawinskys «Les Noces» mit den Basler Madrigalisten und Szenenbildern von Oskar Schlemmer. Foto: Juri Junkov

Vom 21. bis zum 28. April eine Konzert-Festwoche, in zunehmenden zeitlichen Abständen darauf weitere Veranstaltungen, die Varèse-Ausstellung im Tinguely Museum und ein Symposium dazu, noch mehr Konzerte: die Sacher Stiftung, aber auch die Basler Ensembles und Institutionen feiern den hundertsten Geburtstag Paul Sachers. Ein, was die Konzerte betrifft, eng ausgelegtes Geburtstagsfest freilich, bei dem der Blick auf und die Erinnerung an den Jubilar nie verstellt sein darf. Dass die Ernst von Siemens-Stiftung, deren Kuratoriumsvorsitzender Sacher ja war, vier Kompositionsaufträge ermöglichte, hat die Tür zu Zeitgenössischem immerhin entriegelt. Vom Glanz der Vergangenheit, grosser Vergangenheit selbstverständlich, jüngster auch, zeugt die Programmierung vielmehr; wenn man die Liste der Sacherschen Auftrags- oder Widmungswerke sich vergegenwärtigt, ist das auch verständlich, ein Bruchteil höchstens kann zu seinem Hundertsten nur erklängen.

Es hat etwas Verstörendes, ein solches Programm in seiner festlichen Perfektion geboten zu bekommen. Die politischen Nullsummenspielchen, die für jede Förderung an anderer Stelle grosse Verlierer erzeugen, haben Orchester-, Theater- und Hochschulleben in Basel längst erreicht und entsprechend durchgerüttelt. Wie andernorts, wie überall. Ein Programm, das die meisten der grösseren Basler Ensembles berücksichtigt, macht ihre noch bestehende Vielfalt sichtbar wie ihre Gefährdung bewusst. Und hätte die Musik- und Museenstadt damals Alternativen zur Gründertätigkeit Sachers aus eigener Kraft entwickeln können?

Zur Eröffnung spielt das Kammerorchester Basel unter der Leitung von Christopher Hogwood in der Martinskirche mit Frank Martins *Petite symphonie concertante* für Harfe, Cembalo, Klavier

und zwei Streichorchester (1944-45) und Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936) – das Möchtegernnachfolgeorchester von Sachers Basler Kammerorchester präsentiert Bartóks epochales Werk knapp sieben Jahre nach der Uraufführung in einer ausserordentlich matten, uninspirierten Interpretation. Thomas Adès leitet die Uraufführung seiner *Three Studies from Couperin* für Kammerorchester selbst, drei Arrangements, die zwischen Anerkennung für «Witz» und Handwerklichkeit und Bemängelung von bloss musikalischer Unoriginalität aufs Heftigste polarisieren.

«Wer fliegt, betrügt Raum und Zeit. Die Rache heisst Jetlag», schrieb der Journalist Max Küng, dessen Selbstversuch mit Martin Jaggis *Jetlag I* und *II* im Konzert des Ensemble Phoenix Basel in der Gare du Nord durchaus konvergiert. Neu komponiert schliesst sich *Jetlag II* mit verdoppeltem Ensemble nahtlos an den ersten Teil an. Die Müdigkeitsfilter, die Wahrnehmungsverzerrungen, die ganze chronobiologische Überdrehtheit findet sich mühelos in Jaggis Technik klanglicher Deformationen wieder. Zu den Auftragswerken des Festivals gehört Dieter Ammanns *pRESTO s'OSTINATO*, ein gut viertelstündiges, atomar verdichtetes und vielgesichtiges Ensemblestück. Zwei alte Meister nimmt das Ensemble Phoenix Basel hinzu: Rudolf Kelterborns *Adagio con interventi* (2000) und Jürg Wytenbachs *Laut-Käfig* (1995-97).

Ein donnerndes Konzert gibt die basel sinfonietta unter Cristóbal Halffter, mit Halffters *Adagio en forma de rondo* (2001-02) und dem 1986 zu Sachers Achtzigsten entandenen *Tiento del primer tono y batalla imperial*, eine wirkungsvolle Neu-Orchestrierung, Erweiterung und Auflösung spanischen Orgelbarocks. Dazwischen die Uraufführung von *phosphor*, Johannes Schöllhorns Konzertstück für Schlagzeug solo und Orchester, mit Pascal Pons als Solisten. Aus «späten Echos serieller Musik» (Schöllhorn) setzt sich das 20-minütige, in räumlich und formaler Verteilung höchst symmetrische Stück zusammen, dessen kristallisch-spröde Klanglichkeit in maximaler Distanz zur sinnlichen Glätte und Fülle der Halffter-Stücke steht.

Neben der *Musik für Saiteninstrumente* und dem wunderbar entspannten *Konzert für Klavier, Streichorchester und Schlagzeug* (1952) von Sándor Veress (mit Dénes Várjon und dem Sinfonieorchester unter Heinz Holliger) findet sich mit Kolja Lessings Violin-Rezital mit Solo-Sonaten von Bartók, Veress und Székely der «Ungar» Sacher gewürdigt. Die Gamben und Fortepianos, Zug- und Klappentrompeten (und ihre unterschiedlichen Museums-Verstimmungen), die durch Sacher in die Schola Cantorum oder das Musikmuseum gekommen sind, stellt ein Akademie-Konzert mit Dozierenden und Studierenden der Hochschule vor.

Dem Basler Musikforum gehört das fünfte Konzert, mit einer Uraufführung von Holligers *Drei Liedern von Georg Trakl* (1992-2006), deren erstes Holliger neu hinzugefügt hat. Trakls sprachlich beinahe kalten Symbolismus greift Holliger in den drei Stücken für Alt (Christiane Iven) und Orchester bzw. Harfe mit einer Musik auf, deren «Ereignisschwelle» deutlich unter der im Anschluss erklingenden *4. Sinfonie* von Lutoslawski oder dem *Klavierkonzert* von Veress liegt. Ein genaues Gehör erfordert auch *Mystère de l'instant* für 24 Streicher, Schlagzeug und Cimbalom (1985-89) von Henri Dutilleux, zehn Skizzen zu Linearität und Verknotung eher als Farbstudien, mit integrierten Schlagzeug- oder hingesprühten Cimbalom-Einwürfen. Man möchte sich die zehn «Augenblicke» in Bilder rahmen und aufhängen können, sie gehören zu den euphorisierenden Momenten des Festivals.

Der Erschöpfung einer Hör-Woche muss das Abschluss- und Festkonzert mit dem Ensemble InterContemporain und Pierre

Boulez entgegenwirken. Boulez' *Sur Incises* (1996-98) – vom Sacher-Neunzigsten noch in Erinnerung – und Wolfgang Rihms 1991-92 entstandene *Gesungene Zeit* für Violine (Anne-Sophie Mutter) und Orchester bringen einen nach Varèses kurzen *Intégrales* (1924-25) und den Festreden nahe ans auditive Logout. Die Basler Madrigalisten und das Amsterdamer Klavierquartett spannen für einen ungewöhnlichen Strawinsky-Abend zusammen, bei dem nicht nur der *Sacre* in einer Fassung für vier Klaviere von Maarten Bon erklingt, sondern auch *Les Nocés* (1921-23), ergänzt mit Szenenbildern Oskar Schlemmers. 1927 plant Schlemmer in Ascona ein gemeinsames Strawinsky-Projekt, das aus finanziellen Gründen jedoch nie verwirklicht wurde. Erst für das Stresa Festival 2005 sind die von Schlemmer auf Foto-Karton angefertigten Szenenentwürfe zur Projektion rekonstruiert worden, eine nun in Basel wiederholte Vorführung von berührender Intensität und zeitlicher Fremdheit.

Ein weiteres multimediales Projekt bringt das Ensemble Phoenix Basel im Rahmen der «Konzerte zur Ausstellung» zur Aufführung: Bill Violas vierzig Jahre nach Abschluss der Komposition entstandener Begleit-Film zu Edgard Varèses *Déserts* (1949-54). Es ist durchaus keine neue Bildsprache, die Viola hier zur Darlegung innerer und äusserer Wüsten entwickelt, aber ein formal verständlich angelegtes, wider Erwarten wirkungsvolles und fesselndes Zusammentreffen mit dem Klangschmied Varèse, mit Feuer und Schlagkraft vom Ensemble Phoenix gespielt. Das Basler Schlagzeug-Ensemble schliesslich spielt kurz nach der Eröffnung der Ausstellung im Museum Tinguely ein Hommage-Konzert für Varèse, mit Schlagzeug-Stücken aus den dreissiger bis in die siebziger Jahre, mit *Ionisation* beginnend und Malcolm Goldsteins brachialen *Sirens for Edgard Varèse* für Orgel, Klavier und Autohupen abschliessend – ein witzreiches, charmant-exotisches Gedenkkonzert.

Es ging und geht, soviel dürfte zum Abschluss feststehen, um die Darlegung der «Facetten einer Musikerpersönlichkeit» – so heisst der von Ulrich Mosch herausgegebene Band, der sich Sacher in wissenschaftlichen Texten und Gesprächen nähern will (Mainz: Schott Musik International 2006). Verständlicherweise fällt die Programmgestaltung der Ensembles commemorativ aus, sie ergreift die Gelegenheit, frühere Auftrags- und Widmungswerke zu Gehör zu bringen. Mit der Varèse-Ausstellung und ihrem Rahmenprogramm gelingt ein Geniestreich von einmaligem wie ebenso bleibendem Wert. Sacher könnte hundert mal hundert werden, wünschte ich mir dann. **ANDREAS FATTON**

## LICHTBLICKE

*Der 3. Internationale Kompositionswettbewerb der Stiftung Christoph Delz im Rahmen des Festivals «Mouvement – Musik im 21. Jahrhundert» in Saarbrücken (18.-21. Mai 2006)*

Eigentlich war Christoph Delz (1950-93) auf eine gewisse Ausstrahlung bedacht. Zumindest was den Internationalen Kompositionswettbewerb betrifft, den er 1990 – um seine tödliche Krankheit wissend – testamentarisch verfügte und den die Basler Stiftung Christoph Delz alle drei Jahre ausrichtet. Seit dem Jahr 2000 finden die Preisträgerkonzerte deshalb im Rahmen des durch den Saarländischen Rundfunk getragenen, traditionsreichen Festivals «Mouvement – Musik im 21. Jahrhundert» in Saarbrücken statt. Als die Kompositionen der diesjährigen Preisträger vom ensemble recherche präsentiert wurden, bequeme sich ausser direkt am

Festival beteiligten und einigen professionell damit befassten allerdings kaum jemand in den grossen Sendesaal des Funkhauses Halberg. Wer da war, konnte erleben, wie zwei relativ junge Komponisten – eben die Preisträger Michael Pelzel (geb. 1978) und Hans Thomalla (geb. 1975) – erfahrene und etablierte Geister wie Gerhard Stäbler (geb. 1949) und Hans Zender (geb. 1936) auf sehr unterschiedliche Weise ziemlich alt aussehen liessen – was nicht besonders schwer war: Bot Stäbler in seinem *Nachtstück I* ein harmloses, süßes, post-nonosches Nichts, kaprizierte Zender sich in seinem *Cabaret Voltaire* auf die ebenso kleingeistige wie langatmige und beklemmend dilettantische Tautologisierung und somit absolut unproduktive Zerstörung von Texten Hugo Balls.

Thomalla und Pelzel hätten bessere Konkurrenz verdient. Angesichts der offensichtlichen Vorliebe für den spezifisch bundesrepublikanischen Avantgarde-Slang («Das romantische Charakterstück behauptet Identität als Monade»; «Das Stück endet in der befreiten Eigenzeit der Klänge») überraschte der Bonner Thomalla in seinem Werk *Stücke Charakter* mit unepigonaler Widerborstigkeit. Das gänzlich zerstückelte Stück gewinnt Intensität und Energie in einer genauen, intensiven und ziemlich erbarmungslosen kompositorischen Untersuchung der «Identität» von Einzelklängen. Völlig anders ging der Schweizer Michael Pelzel – ein Schüler von Roland Moser und Dieter Ammann – in seinen ... *Danses oniriques* ... zu Werke: Er hat das Vertrauen in etablierte konzertante Formen noch nicht verloren und veranstaltet einen grossen Klangrausch um zwei sechsteltönig gegeneinander verstimmte Klaviere und ein kleines Ensemble (insgesamt acht Spieler). Die Überraschung nach der Partiturlektüre: Das Werk zerfällt nicht in ein schematisches Gegenüber von Klavieren und Ensemble, sondern entfaltet einen grossen Spannungsbogen mit mannigfachen Zwischentönen und Klangschatten. Ein kluges, sinnliches, äusserst wirkungsvolles Stück – erstaunlich zumal, wie Pelzel vor allem dank raffinierter, nie grobschlächtiger Verwendung des reich bestückten Schlagzeugs eine völlig illusorische, bisweilen orchestrale Klangaura erzeugt. Die Jury des Delz-Wettbewerbs – sie bestand aus Isabel Mundry, Georg Friedrich Haas, Hans Zender und Lukas Fels – war sehr gut beraten, den Preis dieses Jahr ausnahmsweise doppelt zu vergeben. Das ensemble recherche (in Pelzels Stück dirigierte Errico Fressis) wurde den so verschiedenen Anforderungen der Werke glänzend gerecht, sein Repertoire ist um zwei bedeutende neue Stücke reicher, die nach der Uraufführung nicht in der Versenkung verschwinden sollten.

Und wo war Delz? Eigentlich gehört die Aufführung auch eines seiner Werke zum Prinzip des Wettbewerbs. In Saarbrücken begnügte man sich damit, während einer eklatant unsorgfältigen und lieblosen elektroakustischen Veranstaltung in der Stadtgalerie eine CD mit einer Aufnahme des Klavierstücks *Sils* op. 1 unter schlechten Wohnzimmerbedingungen abspielen zu lassen. Hier und bei vielen anderen Anlässen entstand nicht gerade der Eindruck, als wolle man Neue Musik auf diesem Festival hoch leben lassen. Vielleicht wäre auch die Kunst des Composers-in-residence Gerhard Stäbler insgesamt etwas besser zur Geltung gekommen, wenn man sorgfältiger mit ihr umgegangen wäre. Aufregende Mythen ranken sich um die Performances, «Feldarbeit» mit Schülern und Musikamateuren, «geheimen Partituren» dieser verdienstvollen, vor allem im Ruhrgebiet aktiven Musikerpersönlichkeit. In Saarbrücken verströmten viele Stäbler-Veranstaltungen bestenfalls den Charme einer Klassenzimmerrevolution. Stäblers kleine Performances muteten an wie Fluxus für Fussgänger. Manchmal malte dazu jemand was, manchmal wurden Klänge von Düften umflort: Allenfalls Allersweltstichworten wie «Synästhesie» und «Genreüberschreitung»

wurde damit ein bisschen genüge getan, nicht aber der Neugierde auf aufbegehrende künstlerische Äusserungen, die sich in der durch das etablierte Kulturleben vorgegebenen Spur kaum halten lassen. Die Industriekathedrale «Auf der Schmelz» in St. Ingbert ist ein faszinierender, höchst inspirierender Ort, der aufgrund seiner akustischen Eigenschaften für nichts weniger geeignet ist als für Orchesterkonzerte – genau dies fand dort zum Abschluss des Festivals statt. Es ist nicht völlig undenkbar, dass jemandem wie Stäbler – dessen immenser, nicht nur dem Konzertsaal und der Musik verhafteter ästhetischer Aktionsradius ja unermüdlich gerühmt wurde – zu der Halle etwas anderes eingefallen wäre als ein Gebräuchlichkeiten nicht auf originellste Art und Weise bestätigendes Stück für Sopran, Sopransaxophon, Posaune und grosses Orchester.

Das diesjährige Saarbrücker Festival war geprägt von Stiefmütterlichkeiten, Halbherzigkeiten. Von der Begeisterung, dem Engagement der meisten anderen Neue Musik-Feste in Deutschland war hier nichts zu spüren – die Delz-Preisträger Pelzel und Thomalla sorgten für rare Lichtblicke. Das Gejammer über die geringen Mittel, die dem Festivalleiter Wolfgang Korb zur Verfügung stehen, erhält einen schalen Beigeschmack: Heuer wurde nicht viel unternommen, um das einst überregional renommierte Saarbrücker «Mouvement» für die Zukunft zu empfehlen.

MICHAEL KUNKEL

## FREIHEIT UND GLEICHGÜLTIGKEIT

Patrick Franks Konzertinstallation «*Limina*» in der Basler Voltahalle (19./20. Mai 2006)

Die Konzertinstallation *Limina*, als Zusammenarbeit mit der IGMN in der Basler Voltahalle aufgeführt, stellt im Werk des Komponisten Patrick Frank Teil eines grösseren Projektes (*projektreihe traute*, Teilprojekt *limina*) dar, das sich künstlerisch und theoretisch mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Kunst im weiteren, und deren postmodernen Grenzbereichen von Freiheit und Gleichgültigkeit im engeren Sinne auseinandersetzt. *Limina* hinterlässt einen wutentbrannt oder im Zustand musikalischer Erleuchtung – keineswegs aber indifferent. Warum? Weil es einen an einer Stelle trifft, wo man es nicht erwartet. Weil man Strukturen, die über vier Stunden hin angelegt sind, nicht überblicksartig erfasst. Weil man blind und taub in einer «blackbox» sitzt und beschallt wird, als hilflose Dechiffriermaschine, die hochkomplexe analytische Aufgaben erwartet, aber ein gleichnishaftes Rätsel gestellt bekommt. Trocken und unvermittelt wird einem der Boden unter den Füßen entzogen: tunlichst nimmt man die angebotenen Sitzkissen mit.

Aus vier Räumen setzt sich die begehbare Installation zusammen (Bühnenbild: Michel Schranz, Tom Rutz; Licht: Markus Brunn). Aus der Konstellation und Verteilung der acht Interpreten (und der Zuhörer) und einer teilweise der Aufmerksamkeit entgleitenden Lichtsteuerung ergeben sich zeitlich-musikalische Überlagerungszustände, die keineswegs nur aleatorischer Natur sind, sondern einem systematischen zeitlichen Konstruktionsplan folgen. Die Aktionsmuster der Lichtflächen folgen in den einzelnen Räumen unterschiedlichen zeitlichen Abläufen, stehen jedoch nach jeweils 68 Minuten in einem identischen Zustand. Diese 68 Minuten beenden damit auch immer einen musikalischen Zyklus, der insgesamt vier Mal durchgeführt wird. Ausgesprochen gewaltfrei zeigt sich die Musik. Geprägt von Einzelaktionen fügt

sie sich durch die akustische Durchlässigkeit der verschiedenen Räume zu einem übergreifenden Klangraum, in dem man reflexartig in einen Modus meditativer Rezeption schaltet. Die immer wieder neu formierten Kleinensembles (Klarinette, Schlagzeug, Flöte, Violine, Posaune, Cello sowie ein Synthesizer und Elektronik) lassen sich also aus unterschiedlichen Distanzen anhören, wie sie selbst auch unterschiedliche musikalische Distanzen erzeugen. Eine besondere Stellung im Klangbild nehmen die Einwürfe des Gamma-Synthesizers ein, dessen Klanglichkeit in einer speziellen Spreizskala gehalten ist. Die Polarität verhaltener Liegeklänge zu den Rankenfiguren einzelner Instrumente ist nur scheinbar einfach zu greifen, man sucht während der ersten Wiederholungen nach dem kompositorischen Kern.

*Limina* bietet bewusst keine «schnell konsumierbare Message», sondern gezielte Unterfütterung, auf die ein reizgewohnter Zeitgenosse mit Schwindel und Irritation reagiert. Hinzu kommt, dass die «Dokumentation» als theoretisches Fundament in der Form eines Symposion-Bandes erst später publiziert werden soll. Wie sich das von einem Werkjahr der Christoph Delz-Stiftung geförderte Projekt weiter entwickelt, ob die reflexiven Impulse versanden oder nicht, wird sich weisen; es zeugt zumindest von grossem Wagemut. ANDREAS FATTON

## KOLOSSALE MUSIKALISCHE GEMÄUER

Ulrich Gassers szenisches Oratorium «*Der vierte König*», Munot-Kasematte Schaffhausen (Mai 2006)

Die Geschichte ist allbekannt, und es gibt sie schon längst. Es gibt sie als russische Legende, es gibt sie als Buch von Edzard Schaper. Sie wurde als Hörbuch gelesen, als Puppenspiel aufgeführt und verfilmt, als Kindermusical vertont und hat als Erzählung gewiss schon manche Weihnachtsfeier der Sonntagsschulen landauf und -ab bereichert. Die Geschichte ist rührend – neben den drei bekannten macht sich auch ein kleiner russischer König nach Bethlehem auf, gerät aber in eine dreissigjährige Irrfahrt, während der er alle mitgebrachten Geschenke einsetzen muss, um das Elend der Welt zu lindern. Die Geschichte ist theologisch tadellos – statt in Bethlehem trifft der König den Messias erst in Golgatha am Kreuz an, die obligate Verbindung von Weihnachten und Karfreitag wird also dargelegt. Die Geschichte birgt überdies einiges an Dialektik – das Gutmenschentum des Königs bringt ihn auf die Galeere und damit weg von der Welt, die seiner Tatkraft bedürfte. Und sie ist schlüssig – am Ende steht der König mit leeren Händen vor dem Kreuz, materielle Geschenke würden jetzt ohnehin nichts mehr nützen, als letzte Gabe bleibt sein Herz ...

Sagen wir es also ruhig: Die Geschichte hat die Ingredienzien für ein Krippenspiel mit melancholischen Untertönen, bei dem alle Zuschauer, auch nicht nur die gänzlich auf Weihnachtssentimentalität eingestellten, auf ihre Kosten kommen. Was mag einen Komponisten wie Ulrich Gasser, dessen Schaffen zwar seit je religiös, ästhetisch aber kaum von süsslichem Advents-Kerzenduft geprägt war, an ihrer Vertonung gereizt haben? Vielleicht genau dies: Die Herausforderung, gewissermassen die sentimentalische Hülle dieser Legende zu durchdringen, um an ihren komprimierten inhaltlichen Kern zu gelangen und diesem eine Musik zu widmen, die nun nach allem anderen als nach Weihnachtsgebäck schmeckt. Sie ist sperrig und oft hart, gleichsam eigensinnig mit sich selbst und ihren immanenten Geheimnissen beschäftigt und ruht auf

symbolträchtigen Akkord- und symmetrischen Rhythmuskonstellationen, die – ohne dass dies hörend zu erkennen wäre – Kirchenliedern abgewonnen sind. Symbolhaft ist auch die Instrumentierung: «harte» Bläser gelten dem Kreuzmotiv, «weiche» jenem des Sterns, und Gitarre, Euphonium, Harfe und Saxophon sind dem Herz-Thema zugeordnet. Eheres Blech dominiert, wenn erzählt wird, die luftigeren Töne von Holzbläsern, Harfe und Akkordeon werden den individuellen Figuren zugeordnet. Dem Erzählrhythmus der Geschichte stellt sie sich mit unerschütterlicher Ruhe entgegen: Die Musik «vertont» also nicht in herkömmlichem Sinn, sondern will mit kontemplativem Sinn – wie eine Tonskulptur, die ihre christologische Aussage gleichsam eingemauert in ihrem Inneren bewahrt – von allen Seiten betrachtet werden. Konsequenter mündet sie denn auch ins mystische Hallen eines Klangsteins von Arthur Schreier.

1991 wurde das Werk für Solisten, Kammerchor, grossen Chor und zwanzig Instrumentalisten anlässlich der 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft in Frauenfeld uraufgeführt. Und offenbar regte sich schon damals das Bedürfnis, das Oratorische des Ganzen durch eine kirchenopernhafte Inszenierung zu ergänzen. Im Zürcher Grossmünster war dies in adäquater nüchterner Sakralarchitektur zu erleben, nicht minder eindrucksvoll aber machte sich die Bebilderung in den kolossalen Gemäuern der Munot-Kasematte im Rahmen des Internationalen Bach-Festes Schaffhausen. Die Bühne, auf der sich Dölf Steinmanns Inszenierung abspielte, hatte etwas Behelfsmässiges. Es herrschte Bretterbühnen-Atmosphäre, während Chor, Solisten und Vokalensemble mit sparsam ritualhafter Gestik, bisweilen ironisch etwas auf Distanz gehalten (der König reist mit der SBB und dergleichen), agierte. Das Ganze gliche äusserlich wenn nicht einem Krippenspiel, so doch einem Lehrstück mit beflissener Sozialkritik – wäre da nicht noch diese Musik. Hervorragend gesungen vom Vokalensemble Zürich und vom Bach-Chor Konstanz, gespielt vom Bach-Collegium Konstanz und von Gunter Biegert taktschlagend geleitet, ist sie es, was zuletzt am längsten nachhallt: mit ihrer aufrichtigen Ernsthaftigkeit, mit ihrer eigensinnigen, ganz aus einem innersten semantischen Kern gewonnenen Binnenstrukturierung des Tonmaterials, mit ihrer energischen Ausstrahlung, die gleichzeitig Entgegenkommen und Unzugänglichkeit signalisiert, belegend, dass heute auch allbekannte Geschichten ins Befremdende gelangen können, wenn sie mit elementarem theologischem Denken abgeklopft werden.

MICHAEL EIDENBENZ

## GESPÜR UND UNGESPÜR

*Die Wittener Tage für neue Kammermusik (5.-7. Mai 2006)*

Manchmal hat es die Musik nicht leicht. Überfallartig prasselte sie zum Auftakt der Wittener Tage für Neue Kammermusik auf die Hörer ein. Gleich drei Konzerte, neun Kompositionen waren Freitags zwischen sechs Uhr und Mitternacht zu hören, besser: zu verarbeiten. Denn selbst für manch Hartgesottene stellt sich – es soll Arbeitstage und Anreise geben – Überforderung ein. Oder Ermüdung. Oder beides.

An diesem späten Freitag Abend waren Komponisten die Leidtragenden. Ohne Pausen aneinandergereiht hörte das schon erschöpfte Auditorium Werke von Michel Roth, Annette Schmucki und Mischa Käser. Die Neuen Vokalsolisten und das ensemble ascolte präsentierten als Uraufführung Annette Schmuckis *arbeiten/verlieren. die stimmen* für fünf Stimmen und sieben

Instrumente. Ein quicklebendiges, spritziges Werk. Die Stuttgarter Vokalsolisten (mittlerweile etwas übertrieben: der humorvoll gedachte Hang zur szenischen Verdopplung des Vokalen) sangen und sprachen einzelne Silben, manchmal auch Wörter wie «Plastikplanschbecken». Dazu ein durchgehender Grundpuls, synkopisch abwechslungsreich beleuchtet, erst gegen Ende etwas zu ostinat. Mischa Käser's *Präludien 1-8* für sechs Stimmen erschien vergleichsweise variantenreicher, schon bedingt durch die Abfolge unterschiedlicher Sätze, in denen der 1959 in Zürich geborene Komponist verschiedene Kompositionstechniken und Ausdrucksebenen erkundete: fein gesponnene Klangflächen waren da ebenso zu hören wie harte durchgängige Schläge. Asemantische Rufe prägten dabei den gesamten Ablauf einer gelungenen Komposition.

Die Frage nach der Güte des «Jahrgangs» – mittlerweile sind die Wittener Tage beim 38. angekommen – ist nicht leicht zu beantworten. Denn krasse Niveauunterschiede kennzeichneten Witten 2006: Iris ter Schiphorst, einst und zurecht hochgelobt nach der Uraufführung ihres Orchesterwerks *100,0*, trat mit einem geräuschlastigen, zugleich kompromiss-, kontur-, letztlich leider auch bedeutungslosen *Zerstören* für Ensemble und CD-Zuspielung in Erscheinung. Und bei Richard Rijnvos' *mappamondo* für Stimme, Tuba und Ensemble durfte man sich wundern, warum dieses halb-szenische Werk, eine «der Stadt Venedig und ihren Schatten gewidmete» Komposition (Rijnvos), seine deutsche Erstaufführung erleben musste: zu gedehnt waren die elaborierten Erörterungen des als Benediktiner-Mönch verkleideten Sprechers, in denen es um den Entwurf einer Weltkarte ging. Anleihen an den flämischen Ars-Nova Meister Johannes Ciconia und an Luigi Nono offenbarten gegen Ende eher die Ideenlosigkeit des Komponisten als eine schlüssige Zitattechnik.

Diesen weniger erbaulichen Momenten stand Rätselhaftes, aber auch uneingeschränkt Gelungenes gegenüber. Mathias Spahlingers mit hohen Erwartungen belastetes *fugitive beauté* für Oboe, Altflöte, Bassklarinette, Violine, Viola und Cello stand in einem kaum hörbaren Verhältnis zu Spahlingers Programmtext, in dem zu lesen war, dass die Instrumentengruppen (Oboe; Altflöte/Violine; Bassklarinette/Viola/Cello) in je eigenen Tempi spielen und sich nur an manchen Schnittpunkten treffen. Real war ein vages, unentschiedenes Agieren des ensemble recherche zu hören. Ob dies am angeblich verspäteten Eintreffen der schwierigen Partitur gelegen hat, bleibt offen, eine Wiederaufführung könnte nach der Wittener Premiere vielleicht einiges klären.

Im gleichen Konzert erklang die deutsche Erstaufführung von Wolfgang Rihms *Blick auf Kolchis* für Ensemble (2002). Ausgesprochen stimmig gelang Rihm seine Komposition, die Bezug nimmt auf sein eigenes *Kolchis* von 1991. Zart und introvertiert (mit wunderbar geradem und klarem Bogenstrich: Melise Mellinger an der dominanten Geige) ruhte das Werk in sich. Hans Abrahamsen ist eher ein Unbekannter, offenbarte aber in der Uraufführung seines *Schnee – zwei Kanons* für neun Instrumente Vielversprechendes. Der 54-jährige Däne schuf eine sehr ausgedünnte Struktur: Vorsichtig tastete sich der Pianist voran, von einem Zentralton entfernten sich seine Finger dabei kaum. Dazu fragile, regelmässige «Wischer» der Streicher – kaum hörbar im vielfachen Pianissimo, dennoch mit stabilisierender Wirkung. *Schnee* hatte keine formale Dramaturgie, dennoch handelt es sich dabei um ein Werk, das in jedem Augenblick präsent ist und die Spannung hält – und nach 18 Minuten den Eindruck erweckt, dass es halt genau so sein muss. Solch feines Gespür, manchmal vermisste man es in Witten.

TORSTEN MÖLLER

## GLOBAL & GRENZENLOS

Das World New Music Festival in Stuttgart (14.-29. Juli 2006)



Szene aus «*avenir! avenir!*» von Dror Feiler und Hamed Taheri

Foto: Roberto Bulgrin

Zusammen mit den zwei Jahre zuvor ins Leben gerufenen Donaueschinger Musiktagen sind die seit 1923 jährlich stattfindenden Weltmusiktage der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM/ISCM) – zwischen 1940 und 1945 gab es kriegsbedingt keine offiziellen Meetings – die ältesten Foren zeitgenössischen Komponierens, bilden sie die Grundsteine des heute nahezu weltweit so intensiven Festivalbetriebs mit Gegenwartsschallspielen. Und wie das bei Veranstaltungen mit langer Tradition und Kontinuität der Fall ist, finden sich in der über 80-jährigen IGNM-Festivalsgeschichte herausragende und schwächere Jahrgänge: Konzerte mit weniger anspruchsvollen Kompositionen, aber überaus exquisiten Interpretationen – und auch mal umgekehrt –, Veranstaltungen, die mit einem klugen Konzept aufwarten (samt vielen logistischen Besonderheiten) und dennoch oft nicht so recht überzeugen können, sowie Festivalsausgaben, die Musikgeschichte geschrieben haben, wie etwa das IGNM-Fest 1960 in Köln, dessen von Protagonisten der progressiven Neuen Musik-Szene im Umfeld des WDR organisierte und informelle Antiparallelveranstaltung, das sogenannte «Contre-Festival» im Atelier der Künstlerin Mary Bauermeister, nachhaltige Spuren hinterlassen hat.

Solche von IGNM-Festen ausgehende ästhetische Setzungen, Provokationen und Innovationen sind aber insgesamt recht selten. Und je näher wir dem Heute kommen, um so seltener werden sie. Auch das heuer in Stuttgart geschehene World New Music Festival der IGNM ([www.wnfm2006.de](http://www.wnfm2006.de)), das der in der schwäbischen Metropole heimische Konzert- wie Eclat-Festivalveranstalter «Musik der Jahrhunderte» für die Deutsche IGNM-Sektion unter dem Motto «grenzenlos» völlig eigenständig realisiert hat, hat die derzeitige Welt der koordinierten Klänge nicht auf den Kopf gestellt. Gleichwohl fundamentierte und erdete das Team um Christine Fischer, der künstlerischen Leiterin dieser grossformatigen Veranstaltung, dem übrigens nun schon 9. IGNM-Fest in Deutschland, so manche Aspekte heutiger E-Musik und aktuelle Diskurse: als klanggewordene Ästhetik in einigen Dutzend Konzerten, als philosophisch-soziopolitische Diskussion im Symposium «Globalisierung und Freiheit der Künste» und speziellen Projekten (wie dem interkontinentalen und interkulturellen «Global Interplay» für den studentischen Komponistennachwuchs), als Werkstätten für das Musikleben von morgen, etwa mit «N[you]», wie der einwöchige Kinder- und Jugendkongress betitelt war, der während des Stuttgarter IGNM-Festivals stattfand. Und «N[you]» brachte – nomen est omen – tatsächlich etliche «News» an die Oberfläche, die weiter

verfolgt werden sollten, sei es von der IGNM und von – sowie in – ihren derzeit fünfzig nationalen Mitgliedssektionen, sei es von anderen Musikveranstaltern oder Klangkunstvermittlern. «N[you]» zeigte unter anderem, dass die zeitgenössische Musik längst kein Biotop für aussterbende Spezies mehr ist, sondern dass es sich zum ästhetischen Lebensraum mit einer überaus reichhaltigen Flora und Fauna entwickelt hat und seit einiger Zeit doch recht rapide weiterentwickelt. Davon kündigt dieses Education-Segment wie überhaupt die gesamte Stuttgarter Version des IGNM-Fests, deren Organisatoren es prächtig verstanden haben, neben der reibungslosen Logistik eine Vielgestaltigkeit und Offenheit in den Veranstaltungen und in der programmatisch-thematischen Füllung derselben vorgenommen zu haben. Kompliment. Und das hat auch die globale Gemeinde der IGNM-Delegierten zu schätzen gewusst, zudem – und das ist freilich viel wichtiger – das Publikum aus Stuttgart und der Region. Das kam gerne und zahlreich zu den Veranstaltungen, ob diese nun mittags im Kunstmuseum Stuttgart an der Königstrasse stattfanden oder nachmittags bis spätabends im Theaterhaus am Pragsattel. Auch das ist ein Erfolg der «Musik der Jahrhunderte», deren mit 16 Veranstaltungstagen überaus extensives IGNM-Fest mehr Leute in die Konzertsäle lockte als die Weltmusiktage in Yokohama (2001) oder Hong Kong (2002).

Das der Zulauf von weiter entfernt Lebenden ausblieb, ist wohl dem Sommer an sich und vorrangig seiner diesjährigen Anmutung geschuldet.

Die einzige, aber doch ziemlich dunkle Schattenseite des Festivals bildeten die Konzertprogramme en detail. Kaum einmal erklang in den zwei Stuttgart-Wochen ein Stück mit herausragender ästhetischer Substanz und Aussage, allerdings fielen auch wenige unter die fiktiv-subjektive Demarkationslinie des Mittelmasses, wodurch etliche Weltmusiktage bisher gekennzeichnet waren und dies wegen der demokratischen Programmierungsregeln der IGNM, die ja juristisch ein Verein ist, sein mussten. Das ist zweifellos ein Dilemma für jeden IGNM-Fest-Realisator, und egal wie er oder sie es schliesslich auch macht, um die Qualität versus statutenreglementierter Quantität zu erhöhen, kritisiert wird er oder sie von den Delegierten nahezu immer. Aber auch viele der komplett in freier Regie ins Gesamtprogramm genommenen Kompositionen konnten nicht so wirklich überzeugen. Dazu gehören auch die Deutsche Erst- bzw. die Uraufführung der Musiktheaterstücke von Julia Estrada (*Murmullos del páramo*) oder Younghi Pagh-Paan (*Mondschatten*), deren musikalisch ausschweifende Belanglosigkeit vielleicht den Nerv anderer Zeiten traf. Um das Bonmot vom verfrühten Künstler und dem verspäteten Publikum aufzugreifen: In beiden Fällen waren summa summarum die Künstler zu spät. Im Heute angesiedelt ist indes die musikalisch tricky ausgestaffierte und sich der blossen Kitschklangwendungen entziehende Videooper *An Index of Metals* des italienischen Komponisten Fausto Romitelli (1963-2004), sicher eines der leider viel zu wenigen Werk-Highlights beim World New Music Festival in Stuttgart. Ein weiteres, ebenfalls aus dem szenischen Bereich kommend, war allerdings das ergreifende Projekt *avenir! avenir!* für einen einzelnen Zuschauer von Dror Feiler (Musik) und Hamed Taheri (Idee, Regie). Hierüber liesse sich viel sagen, auch künftig. Jetzt nur soviel: Das Musiktheater hat mit diesem Stück in dreissig Fragmenten eine neue qualitative Ebene erreicht, dank des Könnens und des Mutes aller an diesem Projekt Beteiligten. Grosse Kunst. Sie hat etwas zu sagen; allerdings war sie am wenigsten Musik oder Klangkunst, sondern Szene und Ansprache, unmittelbar, wie das Leben, nur eben nicht ganz so gefährlich. Aber wir sind ja auch in Europa – grenzenlos, zumindest in den Köpfen. STEFAN FRICKE

## HÖLLENFAHRT AN HIMMELFAHRT

Konrad Boehmers «Doktor Fausti Höllenfahrt» (Uraufführung in Würzburg, 25. Mai 2006)

Würzburg ist eine Wagner-Stadt. Hier war Richard Wagner Chor-direktor, hier schrieb er seine erste Oper, es gibt einen Richard Wagner Verband. Dass Würzburg aber auch eine Faust-Stadt ist, hat Konrad Boehmer bei den Recherchen zu seiner Oper *Doktor Faustus* (1980-83) entdeckt. Angeregt von Eislers Projekt, den Faust aus dem Goetheschen Griff zu lösen und den Stoff an der historischen Figur neu zu entwerfen, fand er einen Brief aus dem Jahr 1507 vom damaligen Abt des Würzburger Klosters St. Jacob, Johannes Trithemius. Hierin wird nicht nur der Alchemist der Gotteslästerung bezichtigt, sondern auch nahegelegt, dass die historische Person sich 1506 unter anderem in Würzburg aufgehalten hat. Dieser Brief ist die Grundlage der Faust-Sage und der späteren literarischen Auseinandersetzung. Dem Autor jedoch, einem damals weithin anerkannten Theologen, Philosophen und leidenschaftlichen Gegner der Hexerei, wurde selbst ein Hang zur schwarzen Magie nachgesagt. Grund genug für Boehmer, ihm in seiner Oper die Figur des Mephisto zuzuweisen, denn «ein verstockter Mönch, der kein zynischer Mephisto ist, ist auch kein guter Kirchendiener».

500 Jahre nach Fausts Besuch in Würzburg war nun Ende Mai Boehmers Orchesterkomposition *Doktor Fausti Höllenfahrt* zu hören, vom Mainfränkentheater in Auftrag gegeben für ein Faust-Programm mit weiteren Konzertstücken von Wagner (*Faust-Ouverture*) und Liszt (*Faust-Sinfonie*). Genötigt, in diesem Umfeld auf Goethe zu rekurrieren, echauffiert sich Boehmer im Programmheft: «Erst zeichnet da einer einen Pakt mit dem Teufel, dann lässt er seine Geliebte verrecken, um gegen Ende des Dramas die beiden netten Alten Philemon und Baucis mit teuflischer Feuersglut von ihrem lieblichen Grund wegsengen zu lassen, und dann kommt der auch noch in den Himmel». Daher kommt er in seiner dreiteilig angelegten Komposition nach «Vertrag» und «Osterspaziergang» zu dem Schluss, dass nur die «Höllenfahrt» ein angemessener Ausgang sein kann. Bereits in der Oper war Fausts «Himmelfahrt» zu einer Farce geraten: die revolutionären Visionen seines Homunculus mussten sich den aufständischen Bauern als Bluff erweisen, nachdem Trithemius, an der Entwicklung der Kunstfigur selbst beteiligt, diese umbringen liess und zur weiteren Entschärfung Faust zum literarischen Denkmal erhob. Der Sockel wird Faust in dem zehninütigen Orchesterwerk nicht mehr zuteil, vielmehr ist hier die Hölle von Anfang an präsent, ob in den laut-malerisch eruptiven Ausbrüchen beim Teufelspakt oder in dem von Geigen und Flöten süßlich verfremdet vorgetragenen Choral *Erstanden ist Herr Jesus Christ* beim Osterspaziergang. Jedoch entlässt Boehmer seinen Faust nicht in die Hölle, ohne ihm vorher noch einmal mit der Klarinette zuzurufen: «Wacht auf, Verdammte dieser Erde». Die Botschaft wurde vom Philharmonischen Orchester Würzburg unter der Leitung von Stefan Geiger mit diabolischer Begeisterung präsentiert – am Himmelfahrtstag.

SIGRID KONRAD

## Abonnieren Sie Dissonanz!



## Abonnez-vous à Dissonance!

**Ich bestelle 1 Jahresabonnement Dissonanz**  
**Je souscris un abonnement d'un an à Dissonance**

4 Nr. deutsch / französisch • 4 n<sup>os</sup> français / allemand

Schweiz / Suisse	CHF 50.-
Europa / Europe	€ 37.-
Übrige Länder / autres pays	CHF 60.-

(inkl. Porto / port inclus)

**Ich bestelle eine Gratisprobenummer**  
**Je commande un numéro d'essai**

Name  
Nom \_\_\_\_\_

Strasse  
Rue \_\_\_\_\_

PLZ/Ort  
NPA/lieu \_\_\_\_\_

Datum  
Date \_\_\_\_\_

Unterschrift  
Signature \_\_\_\_\_

Einsenden an / envoyer à : Dissonanz/Dissonance, case postale 1139,  
CH-1260 Nyon 1; Tel. +41 (0)22 361 91 21, Fax +41 (0)22 361 91 22

dissonance@swissonline.ch • www.dissonanz.ch