

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2017)
Heft: 138

Rubrik: Affaires publiques

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: 19.02.2026

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

Basel Composition Competition

Wettbewerbe für klassische Musik und ihre Interpreten gibt es viele, auch in der Schweiz. Speziell Kompositionswettbewerbe jedoch kaum: für Filmmusik mit dem Tonhalle-Orchester, für geistliche Musik in Fribourg – damit hat es sich. Bis jetzt. In Basel gibt es seit neuestem die BCC, die Basel Composition Competition.

SACHERS GEIST

«Ich hatte gar keine Wahl!» Mit diesen Worten kommentierte Paul Sacher seinen Eintritt in den Verwaltungsrat des Basler Pharmakonzerns Hoffmann-La Roche nach seiner Heirat mit Maja Hoffmann-Stehlin, der Witwe des Mehrheitsaktionärs. Jahre und Millionen später hatte er die Wahl. Und er wählte klug und nachhaltig, wurde der berühmteste Mäzen der Schweiz und vergab über zweihundert Kompositionsaufträge an mehr als sechzig Komponisten, darunter Béla Bartók, Arthur Honegger, Paul Hindemith, Igor Strawinsky, Hans Werner Henze, Luciano Berio oder Bohuslav Martinů. Mit seinem Orchester, dem Basler Kammerorchester, führte er die Werke auf – jene Kompositionen wie Bartóks Musik für *Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* oder Strawinskys *Concerto en ré*, die bis heute zum viel gespielten Kanon der Moderne gehören.

SACHERS GEIST?

Im Geist des 1999 verstorbenen Dirigenten initiierte der in der Schweizer Musikszene bestens vernetzte Musikmanager Christoph Müller in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung nun erstmals die *Basel Composition Competition*, einen Wettbewerb nur für grösitere Orchesterwerke, offen für Komponistinnen und Komponisten jeder Herkunft und jeden Alters. Dafür würden die «spannendsten Komponistinnen und Komponisten des 21. Jahrhunderts» nach Basel geholt, heisst es.

450 Partituren aus aller Welt wurden eingesandt. Nach einer Vorselektion durch den Schweizer Komponisten Andrea Scartazzini (in Absprache mit

dem Komponisten Wolfgang Rihm) lagen schliesslich 150 Partituren bei der Jury, 10 wurden ausgewählt (eine davon aus der Schweiz), und das Kammerorchester Basel sowie das Sinfonieorchester Basel stellten sie an drei Tagen in drei Konzerten vor. Danach verteilte die fünfköpfige Jury (bestehend aus Felix Meyer, dem Direktor der Paul Sacher Stiftung, der Ersten Konzertmeisterin des Sinfonieorchesters Basel Soyoung Yoon, dem Oboisten Matthias Arter als Vertreter des Kammerorchesters Basel sowie den Komponisten Georg Friedrich Haas und Michael Jarrell) das Preisgeld von 100 000 Franken auf die ersten drei Plätze, darunter 60 000 Franken für den ersten Platz. Gewonnen haben Victor Ibarra, Pasquale Corrado und Hannah Hanbiel Choi, ihre Werke wurden in einem vierten Konzert noch einmal wiederholt.

Natürlich standen die drei Gewinner bereits vor den Konzerten fest (die Jury kann Partituren lesen), aber durch das etwas spezielle Verfahren »erst hören, dann loben« bekommt der viertägige Wettbewerb jenen öffentlichkeitswirksamen Festival- und Eventcharakter, der Christoph Müller, dem langjährigen künstlerischen Leiter des Menuhin-Festivals in Gstaad, wohl am Herzen liegt. Warum auch nicht. Kommt zeitgenössische Musik geballt daher, empfindet man sie nicht als Alibiveranstaltung, wie sie oft genug in Konzerten des normalen Betriebs ihr karges Dasein zwischen Mozartkonzert und Beethovensinfonie fristet. Und man findet ein Publikum dafür. Ob das nachhaltig ist? Was passiert mit den prämierten Werken? Wer weiss. Immerhin könnte, das zumindest die Hoffnung, der prämierte Komponist auf den Radar der Fachleute und Konzert-

veranstalter geraten. Wofür wiederum ein grosses öffentliches Interesse Voraussetzung ist.

Die «spannendsten Komponistinnen und Komponisten des 21. Jahrhunderts»? Wer weiss. Vielleicht sind Genies darunter. Paul Sacher beauftragte gezielt (und subjektiv) Komponisten, bei denen er Potenzial witterte. Die BCC, und das ist dann doch eine etwas andere Vorgehensweise, scannt dank eines anonymen Einsendeverfahrens den Komponistenhimmel, von dem vielleicht ein Meister fallen könnte.

Hätte man eine innovativere, auch neueren Formen gegenüber aufgeschlossene und vor allem nicht nur eine von gesetzten Herren dominierte Jury bestellen können? Ja, hätte man. Hätte nicht nur eine einzige Frau das Finale erreichen können? Befördert man durch die Prämierung ausschliesslich noch nie aufgeführter Werke nicht nur den Uraufführungs-Hype, das berüchtigte Uraufführungs-System von «einmal und nie wieder»? Vielleicht schon. Ist der Wettbewerb eben nicht doch ein Förderprojekt für (Nachwuchs)Komponisten geworden, weil keine/r der arrivedierten Komponistinnen und Komponisten (aller Generationen) ohne Auftrag ein Werk ins Blaue hinein schreibt? Wohl ja.

Aber trotzdem. Es ist gut und wichtig, zeitgenössische Musik sichtbar zu machen. Ohne kommerziellen Druck, da das komplette Wettbewerbsbudget von einer halben Million Franken von privaten Stiftungen und durch Mäzene getragen wird. Die Angst, dass deshalb kleinen, unabhängigen, experimentellen und unbequemen Formen das Wasser abgegraben wird, ist kleinlich und irgendwie auch unangebracht. Es geht uns allen doch letztlich – ums Ganze.

Florian Hauser

Schumann selon Holliger

Laudatio von Michael Kunkel zur Verleihung
des Robert-Schumann-Preises 2017 an Heinz Holliger¹



Heinz Holliger während seiner Dankesrede im Robert-Schumann-Haus Zwickau. Foto: Gregor Lorenz

Der Robert-Schumann-Preis wird von der Stadt Zwickau seit 1964 für ausserordentliche Verdienste um die Verbreitung der musikalischen Werke des Komponisten und die Erforschung seines Schaffens vergeben. Er ist derzeit mit 10.000 Euro dotiert. Zu den bisherigen Preisträgern zählen Daniel Barenboim, John Elliot Gardiner, András Schiff oder Hansheinz Schneeberger.

Heinz Holliger zu loben fällt nicht schwer. Es gibt kaum einen bedeutenden Musikpreis, den er noch nicht erhalten hätte. Für den durchaus Auszeichnungs-erprobten dürfte der Robert-Schumann-

Preis aber nicht einfach nur ein weiteres Ehrenmal sein. Denn innerhalb seiner vielen Talente und Tätigkeiten markiert der Name Robert Schumann eine absolut zentrale musikalische Nervenbahn. Wie Schumann ist Holliger vieles zugleich: Dirigent, Oboist, Komponist, auch Pianist, Musikpädagoge, Musikdenker, sich dem heute üblichen arbeitsteiligen Prinzip widersetzen. Er geht eigentlich immer aufs Ganze. Und so wird auch und gerade Schumann von der ganzen Persönlichkeit Holligers aufgesogen, gespiegelt, weitergedacht. Wie das geschieht? Dafür möchte ich einige Beispiele geben.

«Heftig schlug er die auf der Eins des Eröffnungstaktes stehende Achtelpause, stürmisch folgten darauf die drei synkopisch gesetzten Doppelachtel – dergestalt, dass im Publikum manch einen der Schreck packte. Wild wirkten die Kontraste, nicht weniger gezackt als die genuin aus dem Inneren kommende, technisch aber in jeder Hinsicht unkonventionelle Schlagtechnik Holligers.»² So erinnert sich Peter Hagmann an einen frühen Auftritt des Dirigenten Heinz Holliger, an eine Aufführung von *Manfred* – des ganzen dramatischen Gedichts, nicht nur der bekannten Ouvertüre – mit dem Kammerorchester Basel im

November 1977. Als Auftakt zu seiner Dirigentenkarriere setzt Holliger gleich einen deutlichen Akzent gegen gewisse anheimelnde Tendenzen im Umgang mit Schumanns Musik im Klassikbetrieb. In einer das damalige Aufführungsprojekt begleitenden Analyse³, noch geprägt von der Reflexionserfahrung in den Basler Kursen von Pierre Boulez, stellt Holliger seine Interessenlage klar und arbeitet anhand von *Manfred* unter anderem folgendes heraus: die «Ver-rücktheit» der musikalischen Zeit, die er in der synkopischen Eröffnung so ausdrucksstark demonstriert; dann Schumanns kryptographische Arbeit mit Klangzeichen, die vielen in der Musik versteckten Botschaften und Verweise, den Mitteilungscharakter seiner Musik⁴; und: das Vereben von Klängen, die auskomponierte Agonie.

Wer Holliger einmal am Dirigentenpult erlebt hat, weiss: Die analytische Rezeption deckt sich mit seiner musikalischen Interpretation. Die Musik mag wohl «genuin aus dem Innern» kommen, ist aber keineswegs unreflektiert. Wie man sich anhand der Gesamteinspielung des sinfonischen Werks überzeugen kann, legt er allergrössten Wert auf Klangtransparenz, Klarheit und die Wahrung formaler Proportionen, um musikalische Zeit-Verrückung, Kryptographie und Agonie möglichst wirkungsvoll darstellen zu können.⁵

Mit diesen Stichworten sind gleichzeitig zentrale Arbeitsfelder des Komponisten Holliger benannt. Das betrifft natürlich vor allem jene Kompositionen, die sich explizit mit Schumann befassen. 1987 entstehen die *Gesänge der Frühe* in Engführung des späten Schaffens und Lebens von Schumann und Hölderlin, einem anderen grossen Idol Holligers. Die gespenstische Passgenauigkeit des Kopfsatzes von Schumanns *Gesängen der Frühe*. An *Diotima* mit einem Frühlingsgedicht des alten Hölderlin ist

ein kleines kryptographisches Wunder. Holligers riesige *action documentée* ist ganz vom Enden her gedacht, inszeniert die Agonien von Schumann und Hölderlin in gewaltigen Klangaufschichtungen, in denen Spätwerk-Zitate, Lebens- und Todeszeugnisse förmlich untergehen.

Ein anderes, intimeres Beispiel ist *Romancendres*. Holliger gewinnt neue Musik aus der Reflexion eines Werks, das nicht mehr existiert: Schumanns *Romanzen* für Violoncello und Klavier aus dem Jahr 1853, die 1893 von Clara Schumann vermutlich auf Zuraten von Brahms verbrannt wurden. Holliger strengt keinerlei spekulative Rekonstruktion der verlorenen Musik an, sondern vollzieht eine Art *Reenactment* ihrer Zerstörung. «Frau Schumann hat erst vor ein paar Wochen ein Heft Cellostücke von Schumann verbrannt, da sie fürchtete, sie würden nach ihrem Tod herausgegeben. Mir hat das sehr imponiert.»⁶ Dieses Brahms-Zitat ist im Klavierpart des II. Satzes (*R*asche(S) *Flügelschlagen*) in musikalischer Codierung versenkt – Stichwort Kryptographie. Immer wieder gibt es Momente des erkennbaren Aufloderns von originaler Schumann-Musik, das haben Sie sicher bemerkt.⁷ Wir erleben in den Binnensätzen eine äusserst beziehungsreiche und vielgestaltige Musik des Verglühens, des Zu-Asche-Zerfallens – Stichwort Agonie. Die äusseren Kondukt-Sätze sind bereits kalt, hier werden lediglich die Lebensdaten und Namen von Robert und Clara Schumann und von Johannes Brahms in Klängen protokolliert. Wie nach einem Exorzismus hat die Musik Schumanns sich ganz verflüchtigt, und als expressives Subjekt ist auch Holliger verschwunden.

Dies ist keine Musik der betrachtenden Distanz. Holliger geht in Schumann völlig auf. Seine Empörung ist greifbar. Holliger bekennt, dass er ursprünglich sogar Texte von indischen Witwenver-

brennungen mit einbeziehen wollte, da es ihm vorkam, als habe man Schumann selber verbrannt. Dieses obsessive Verhalten ist für Holliger absolut typisch – ebenso charakteristisch ist, dass er gerade dem Prozess der Zerstörung und des Verlöschens einen so enormen Klangreichtum abringen kann. Und auch im Schreibverhalten ist Holliger sehr nahe an Schumann: Die hochkomplexe Musik der *Romancendres* ist 2003 in nicht zwei Wochen entstanden, das Schriftbild der Skizzen und Entwürfe hat deliröse Züge. Das Schreiben ist ein performativer Akt, eine intuitive Handlung. Aber nicht nur: Peter Gölke hat in Bezug auf Schumann festgestellt, dass «blinder Drauflos und sensibel-hochbewusste Rechenschaften nahezu ein und dasselbe sein können.»⁸

Bei Holliger speisen sich die Rechenschaften aus einer anderen Obsession: Seine bei weitem bevorzugte Satzart ist die des Kanons. Gerne nutzt er sie, um ausgehend von einer Linie sinnlichst irisierende Klangfelder zu erzeugen, die dem trocken-akademischen Ruf dieser Technik so gar nicht entsprechen. Auch hier findet Holliger sein Ideal in Schumann. Dass er sich als Interpret bevorzugt den *Sixs Stück in kanonischer Form* op. 56 widmet, ist natürlich kein Zufall. Es ist eine Art schlafwandlerischer Umgang mit Struktur, die Gleichzeitigkeit von unbewusst und hochbewusst, die für Holliger eine hohe musikalische Tugend darstellen. Totale Kontrolle und Intuition müssen nicht als Gegensätze gelten. Sie bilden den Spannungsraum, in dem Holliger als janushafte Musikwesen agiert. Unterhalb der Ordnung brodelt es. Als Doppelwesen steht Holliger auch in der Öffentlichkeit: Manchmal können Liebhaber seines Oboenspiels – er selber nennt dies gerne seine «Schokoladenseite» – erschrecken, wenn sie Bekanntschaft mit seinen Kompositionen machen.

Schumann ist Holligers Lebensthema. Dass es so kam, daran ist ein anderer Robert-Schumann-Preisträger schuld: Hansheinz Schneeberger, dessen Interpretation der zweiten Violinsonate und des Klaviertrios in g-Moll (zusammen mit Franz Josef Hirt und Richard Sturzenegger) im Bern der fünfziger Jahre für den etwa 17jährigen eine Initiation bedeutet. Interessant ist, dass es just als schwierig verrufene Spätwerke sind, die den jungen Musiker so begeistern. Und so zeigt sich die Schumann-Passion bereits in Holligers frühem Schaffen, wenn er etwa das Zentrum der Kantate *Erde und Himmel* (1961) durch ein Schumann-Eichendorff'sches Klangzeichen menetkelhaft markiert.

Ein besonderes Glück für Holliger sind Schumanns *Romanzen* op. 94 – kein anderer Komponist seiner Zeit hat der Oboe eine annähernd anspruchsvolle Musik gewidmet. Holliger spielt diese Stücke bereits seit 60 Jahren, seine Auseinandersetzung mit diesem Werk kann buchstäblich als lebenslang bezeichnet werden. Entsprechend unterschiedlich sind die Zugangsweisen, die er im Laufe seines Lebens gefunden hat. Die bekannte Einspielung mit Alfred Brendel von 1980⁹ besitzt zweifellos noch immer den Status einer Referenzaufnahme, und genau dies war als Intention vielleicht auch massgeblich: Die Interpretation lebt von der Versinnlichung der Struktur der Musik, sie entspricht dem Ideal einer akribischen, mikroskopischen Ausleuchtung des Textes – dies durchaus nicht im Verständnis interpretatorischer Pedanterie, sondern in der Tradition von Musikern wie Rudolf Kolisch, für die Klanglizität durch Textverständnis bedingt ist. Diese Art der analytischen Expressivität war wohl auch notwendig, um sich, ähnlich wie im Fall *Manfred*, von sentimentaleren Vorstellungen über musikalische Romantik klar abzugrenzen. Gleichzeitig liefert

diese Interpretationsweise die Grundlage für einen neuen, freieren und spielerischen Umgang mit den *Romanzen*, den Heinz Holliger 35 Jahre später im Dialog mit dem Pianisten Anton Kernjak pflegt.¹⁰ Die Musik atmet hier etwas leichter, womit ein weiterer ganz zentraler Aspekt ins Spiel kommt: jener der musikalischen Deklamation, der freien Klangrede, des Atmens, der körperlichen Pulsation. Schumanns Musik ist für Holliger auch der Idealfall einer musikalischen Zeitgestaltung, die sich dem Regelmaß widersetzt – für Schumann sei der Taktstrich, so Holliger, «geradezu ein Martyrium».¹¹ Dieser Vorstellung verpflichtet ist nicht nur die zweite Einspielung der *Romanzen*, sondern sind auch radikalste kompositorische Konzepte, die, wie *Cardiophonie* (1971) oder *Pneuma* (1970), zunächst nicht die geringste Klangassoziation zu Schumann wecken mögen.

In den Einspielungen der *Romanzen* sind nur zwei (natürlich nicht grundverschiedene) Arten, Schumann zu spielen, dokumentiert. Zu betonen ist, dass es sich bei beiden um Momentaufnahmen handelt. Zentral für den Interpreten (aber auch Komponisten) Holliger ist das Überraschungsmoment: Es kann sogar passieren, dass er Da capo-Teile dazu nutzt, einem gerade erfolgten interpretatorischen Ansatz eine neue Wendung zu verleihen oder ihn auch ganz zu verwerten, mitunter zunächst zur Verwirrung der Musiker, mit denen er arbeitet. Musikalische Interpretation ist für Holliger nichts Dogmatisches oder Statuarisches, es ist gerade die Möglichkeit der freien Differenzierung im Interpretieren, die die Kunstform Musik besonders auszeichnet und die Holliger mit grosser Leidenschaft ergreift.

Soweit nur wenige Beispiele dafür, wie Holliger Schumann denkt und empfindet. Wir sehen: Das lässt sich kaum auf eine einfache Formel bringen. In Holliger spie-

gelt sich die ganze Vielseitigkeit und auch Widersprüchlichkeit Schumanns. Es handelt sich um einen Kosmos in einem Kosmos. Holliger sagt, dass er mit Schumann nie an ein Ende komme, dass nach einer geöffneten Tür sich immer eine weitere öffne und dann dahinter noch eine. Ein ähnliches Gefühl bekommt man, wenn man Schumann-Spuren in Holligers Musik verfolgt. Die Schumann'sche «Ver-rücktheit» ist bei Holliger omnipräsent und von sehr grossem Ansteckungspotenzial.

Michael Kunkel

1 Diese Laudatio wurde am 20. Januar 2017 im Robert-Schumann-Haus Zwickau gehalten.

2 Peter Hagmann, *Ein Fall für die ideale Diskothek. Die Orchestermusik Robert Schumanns in Aufnahmen mit dem Dirigenten Heinz Holliger*, zitiert nach <http://www.peterhagmann.com/?p=675> (19.1.2017).

3 Nach mündlicher Mitteilung von Holliger an den Autor im Januar 2017 ist diese aus dem Stehgreif gehaltene «Analyse» nicht dokumentiert, die im Folgenden wiedergegebenen Grundzüge sind aus dem Gedächtnis referiert.

4 Im Gespräch erwähnt Holliger als Beispiel die Tonsignatur a-b-c-es-b in der Oboe am Anfang (Takt 2f.) der *Manfred-Ouvertüre*: «b ist die Dominante der Schumann-Tonart es-Moll, a ist die Musik von Astarte, der Geliebten, die er im Jenseits sucht, und h ist die Tonart der Geistermusik in *Manfred*».

5 Robert Schumann: *Die Sinfonischen Werke*. WDR-Sinfonieorchester Köln, Heinz Holliger (Dirigent). Audite (6 CD).

6 Zitiert nach: Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg: Karl Dieter Wagner 1984, S. 562.

7 Das Werk wurde im Rahmen der Preisverleihung von Anita Leuzinger (Violoncello) und Anton Kernjak (Klavier) gespielt.

8 Peter Gölke, *Fünf Stichworte zu Robert Schumann*, in: Jean-Jacques Dünni (Hrsg.), *Schumann interpretieren. Ein Forschungsbericht der Hochschule für Musik Basel*, Sinzig: Studio Verlag 2014, S. 11–17, das Zitat S. 14.

9 CD Philips 426 386-2.

10 CD ECN 2395.

11 Ein singender Punkt am Himmel [Gespräch mit Claus Spahn zu Schumanns 200. Geburtstag], in: *Die Zeit*, 2.6.2010, zitiert nach: <http://www.zeit.de/2010/23/Robert-Schumann> (19.1.2017).