

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 75 (1995)
Heft: 10

Artikel: Platznot im Museum
Autor: Boesch, Rainer
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-165470>

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: 25.01.2026

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

PLATZNOT IM MUSEUM

Rainer Boesch,
geboren 1938 in Männedorf ZH, Konzertdiplom
Klavier 1965, Kompositionsstudien mit Frank
Martin und Olivier
Messiaen, premier prix
1968 am Conservatoire
National Supérieur de
Musique (Paris). Tätigkeit: Komponist, For-
scher, Pianist und
Lehrer; Mitgründer des
schweizerischen Zen-
trums für Komputer-
musik (1985); unterrich-
tet seit Oktober 1994
Improvisation am CNSM,
Paris. Werkjahr der
Stadt Zürich (1995).

*Der schweizerische Komponist ist heute sein eigener Mäzen
und komponiert zu seinem Vergnügen. Keine schlechte Situation?*

Wenn wir das Programm des Orchestre de la Suisse Romande der Saison 1994/95 (Genfer Konzerte) anschauen, können wir folgende Zahlen herauslesen:

Abonnement-Konzerte in Genf (Victoria Hall)

Anzahl der aufgeführten Komponisten: 29

Komponisten, von welchen mehrere Werke aufgeführt wurden:

Anzahl Werke	Anzahl Komponisten
2	4
3	1
4	2
5	1 (Mozart)

Kompositionsepoke der Werke

Kompositionsepoke der Werke	Anzahl Werke
vor 1750	1
1750–1830	10
1830–1918	18
1918–1945	11
1945–1985	4
1985–1994	1

Opern im Grand Théâtre in Genf

Anzahl der aufgeführten Komponisten: 8

Kompositionsepoke der Werke

Kompositionsepoke der Werke	Anzahl Werke
vor 1750	1
1750–1830	2
1830–1918	2
1918–1945	3
1945–1985	0
1985–1994	0

Zu den oben genannten Zahlen muss erwähnt werden, dass Opern und Orchesterkonzerte über 90 Prozent der Gelder benötigen, welche die Öffentlichkeit in Genf für die Musik ausgibt.

Angesichts dieser Zahlen muss man fragen, ob die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schlecht ist, oder ob es sich im Falle der genannten Organisationen um eine Art von Museen handelt, deren Keller, wie in den Kunstmuseen, überfüllt

sind und die als in sich geschlossene und abgeschlossene Institutionen des Zeitraums vom 17. bis 20. Jahrhundert gelten sollen – und als solche auch manchmal sehr gut funktionieren. Ich lege gerade in diesem Zusammenhang Wert darauf zu betonen, dass das künstlerische Niveau des Orchestre de la Suisse Romande aussergewöhnlich ist, vor allem seit *Armin Jordan* die Direktion übernommen hat.

Wenn sich heutige Schweizer Komponisten über die Lage der Musik in der Schweiz beklagen, werden sie immer wieder auf die grossen Budgets des schweizerischen Musiklebens, die Vielseitigkeit der Konzertprogramme und die hohe Qualität der internationalen Künstler, die zu uns kommen, hingewiesen.

Dabei bemerkt der Komponist ein grosses Missverständnis: Keine Kulturorganisation würde sich bei den Schriftstellern damit brüsten, dass sie *Molière* oder *Shakespeare* in der Schweiz (auf Kosten des Steuerzahlers) neu herausgibt. Das Phänomen des Komponierens ist in der Schweiz derart verkannt, dass die Analogie der Herausgabe von *Molière* auf Kopfschütteln stösst.

Einen Komponisten, bei dem eine Komposition bestellt (bezahlt oder unbezahlt) wird, die dann auch noch aufgeführt wird, macht man immer wieder darauf aufmerksam, dass er Glück hat, und damit ist das grundsätzliche Missverständnis gefestigt: Wer arbeitet eigentlich für wen? Es würde keinem Hausbesitzer einfallen, einem Spengler vorzuschlagen, in seinem Haus das Badezimmer gratis neu zu bestücken mit der Begründung, er müsse doch schon froh sein, in seinem Haus etwas installieren zu dürfen. Es ist hier völlig klar, dass der Spengler eine dem Hausbesitzer nützliche Arbeit leistet und dafür bezahlt wird, das heisst, dass der Spengler in seiner Gesellschaft eine nützliche Funktion gefunden hat und die Gesellschaft bereit ist, ihm dafür seinen Lebensunterhalt zu garantieren. Die Gesell-

schaft, die es nicht für nötig erachtet, ihren Künstlern den Lebensunterhalt zu garantieren, sagt damit aus, dass sie diese Künstler nicht unbedingt benötigt. Kann sich aber eine Gesellschaft, besonders unsere, weil sie über ein so bedeutendes historisches Kunstgut verfügt, diese Abwesenheit des Künstlers leisten?

Braucht die heutige Gesellschaft in der Schweiz Komponisten? Wenn wir die Situation eines so pointierten und gut unterstützten Forschungsinstitutes wie das IRCAM¹ in Paris betrachten, sehen wir, dass die Funktion dieses Institutes eine Schmuck- und Prunkfunktion ist, die der Situation gleicht, in der sich der Erzbischof von Salzburg darum reisst, Mozart in seinen Diensten zu haben, oder welche Ludwig II. von Bayern dazu animiert, Wagner jeden Wunsch zu erfüllen.

Darüber können wir uns nun in der Schweiz allerdings nicht beklagen: Kaum ist je einer von uns Komponisten von einem hohen Politiker mit Stolz als «*unser Schweizer Komponist*» bezeichnet worden. Es gibt Ausnahmen: Ich erinnere mich mit Freude, wie der Stadtpräsident von Zürich einem Komponisten anlässlich der Vergabe eines Werkjahres im persönlichen Gespräch dafür dankte, dass er mit seiner Musik das Musikleben bereichere. Das geläufige System in der Schweiz besteht darin, dass der Komponist sein Leben mit einer annexen Fähigkeit (oft sehr gut) verdient und dann quasi sein eigener Mäzen wird, der in erster Linie zu seinem Vergnügen komponiert. Das ist gar keine so schlechte Situation! Aber sie hat natürlich Folgen.

Eine Folge ist, dass in der Schweiz hauptsächlich (*per definitionem*, nicht als Beschimpfung) Sonntagskomponisten leben. Ich meine damit jene Amateure, die einem Broterwerb nachgehen und dann, *in ihrer Freizeit*, zu ihrem Vergnügen eine mehr oder weniger beherrschte Kunst ausüben.

Im Gegensatz dazu wirkt in Frankreich ein kombiniertes System, welches dem Komponisten ermöglicht, als solcher zu existieren. Dieses System besteht aus Radio, Autorenrechten, Uraufführungsprämien, «*Compositeurs en résidence*», Arbeitslosen- und anderen Sozialversicherungen.

Nur in einer sehr hohen Produktionsrate, d. h. Hauptbeschäftigung, kommt der

Nur in einer sehr hohen Produktionsrate, d. h. Hauptbeschäftigung, kommt der Künstler zum Wesentlichen seiner Aussage und geht über die Freizeitbeschäftigungsspielerei hinaus. Etliche Beispiele aus der Geschichte, sowohl in der bildenden Kunst wie in der Musik, können diese Erkenntnis belegen, etwa *Schubert* oder *Picasso*.

Kein Politiker möchte sich von einem Sonntags-Chirurgen operieren lassen. Es ist interessant, sich bei dieser Gelegenheit daran zu erinnern, dass des Königs Narr ein Berufsnarr ist, dafür bezahlt, seine ganze Zeit (und sein ganzes Beschäftigt-Sein) seinem König zur Verfügung zu stellen, wie etwa der Philosoph Jacques Attali, der dem französischen Staatspräsidenten, François Mitterrand, während 10 Jahren als Berater diente.

Neue Ausbildungen existieren

Vom Vergleich mit dem übervollen Museum ausgehend meine ich, dass sich heute die Problematik der Betrachtung und der Archivierung völlig neu stellt. Wer will was und wo betrachten, was und wo zu hören bekommen?

Im Gegensatz zu Ausbildungsstätten der bildenden Kunst, welche das Entwickeln schöpferischer Fähigkeiten als grundlegend betrachten, bilden Konservatorien immer noch Musiker aus, die sich nur in der Tätigkeit des Museum-Belebens wohl fühlen. Obwohl die Folgen einer solchen Ausbildung katastrophal sind, sowohl für die Ausgebildeten, wie für die Gesellschaft, die mit den wenigsten dieser so Ausgebildeten etwas Vernünftiges anfangen kann, ist das verständlich: Die komponierte Musik der letzten 400 Jahre hat einen solchen Grad an Raffinement, Komplexität und Vollendung erreicht, dass es unverzeihlich wäre, dieses Kulturgut zu vernachlässigen. Dies gilt nicht unbedingt für die Schweiz, sondern für die Länder, in denen eine Instanz, sei es nun Kirche, König oder Bürgertum, dafür sorgte, dass von den Komponisten gesellschaftlich Bedeutendes erwartet wurde und diese viel arbeiteten, weil sie wesentlich von dieser Arbeit lebten. Ich denke da an diese Notiz Beethovens: «*Ich muss schnell mein Quintett fertig stellen, damit Karl aufs Land kann*». Gemeint ist, damit Beethoven von seinem Verlag das Geld bekommt, mit welchem er den Landaufenthalt seines Neffen bezahlen kann.

1 Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, als Abteilung des Centre Pompidou von Staatspräsident Pompidou gegründet; Pompidou berief zur Gründung und Leitung Pierre Boulez, der zwar nie etwas mit der Forschung auf dem Gebiet der musikalischen Technologie zu tun gehabt hatte, dafür aber einer der bekanntesten und diskutiertesten Musiker seiner Zeit war.

Überall in Europa gibt es nun in den Ausbildungsstätten Ansätze, das Bewusstsein des gestörten Gleichgewichts zwischen früherer und heutiger Musik zu wecken. Im Conservatoire National supérieur de musique in Paris lernen alle Kompositionsstudenten mit elektronischen Mitteln umzugehen, die Instrumentalstudenten bekommen Improvisationsunterricht, in den Musikhochschulen von den Haag und Köln zum Beispiel existieren bedeutende Abteilungen für musikalische Forschung, in der Musikakademie Basel beginnt ein neuer Kurs im Gebiete der Multimedia, in Biel ist ein Jahr Kompositionunterricht für alle Musikstudenten in einem neuen Lehrplan vorgesehen, und in Genf, unter der Leitung des Verantwortlichen des Département de musicologie der Universität, *Etienne Darbellay*, entsteht zurzeit ein Institut für elektroakustische und Computer-Musik, welches Universität und alle Musikschulen verbindet.

Der Instrumentalist, der selbst keine Erfahrung in Improvisation und Komposition hat, gleicht einem Schauspieler, der nicht reden, seine Gedanken nicht aufschreiben, sondern nur auswendig gelernte Texte rezitieren kann. Diese absurde Situation ist ein Erfindung des 20. Jahrhunderts. In einem Konversationsheft von Beethoven stellt ein Bekannter, Herr *von Schindler*, den elfjährigen *Liszt* folgendermassen vor: «*Der Bursche ist ein tüchtiger Klavierspieler; was Phantasie anbelangt, so ist es noch weit am Tage bis man sagen kann: er phantasiert*» (aus *Sacheverell Sitwell*, Franz Liszt, Atlantis, Zürich 1958). Phantasieren wurde damals die Fähigkeit genannt, über ein gegebenes Thema frei improvisieren zu können. Sie wurde für einen Musiker, der Solokonzerte geben wollte, als absolut ausschlaggebend betrachtet, und zwar mit hohen Ansprüchen! Der

elfjährige Liszt hatte Beethoven um ein Thema für eine Improvisation gebeten (das heisst, er improvisierte in seinen Konzerten), aber Schindler fand seine Improvisationen zu wenig gut, um bei Beethoven so ohne weiteres vorstellig zu werden. Ein besseres Gleichgewicht zwischen Tradition und heutiger Erfindung würde dazu führen, dass der Instrumentalist ein besseres Verständnis für die Mobilität der geschriebenen Musik hätte und das Bedürfnis und den Mut zu persönlichen Interpretationen finden würde. Der Musikbetrieb würde lebendiger und dadurch sein Einfluss auf die Gesellschaft wesentlicher. Aber auch der Komponist könnte durch dieses bessere Gleichgewicht seine Stellung des missverstandenen Künstlers aufgeben; seine Klangwelten könnte er mit grösserer instrumentaler Erfahrung erarbeiten und seine Werke würden seine Kollegen nicht mehr so hoffnungslos vor den Kopf stossen.

Die Entwicklung muss weitergehen, und die Ausbildungsstätte für Musiker müsste eine Schule mit einer Grundzelle sein, von der alles ausgehen würde: Komposition, Interpretation, Integration in die Gesellschaft. Studenten und Lehrer aller Richtungen arbeiten zusammen (ohne Druck durch den Orchesterbetrieb, wo man später sein Leben verdient und deshalb hauptsächlich schwere Orchesterstellen, geschrieben zwischen 1750 und 1950, lernen muss). Der so entstehende kreative Schub würde die Entwicklung der Musik bedeutender beeinflussen als der am Feierabend gemütlich, wenn auch durch die unvermeidlichen Zweifel hindurch sich zu seiner persönlichen Wahrheit ringende, für sich und seine Freunde schreibende Sonntagskomponist. Seine Zweifel sind indes um so grösser, je mehr der Amateurstatus eine Intergration unmöglich macht. ♦

SPLITTER

... beim Spielen fehlen mir oft die Ideen. Früher gab es doch die Momente, wo ich mich der Musik hingab, aber beim öffentlichen Aufreten wurde auch da die Aufmerksamkeit auf technische Sachen konzentriert. Waiman sagt, dass ich vom Mitmachen bei Concoursen allein kein grosser Künstler werde. Ich verstehe, dass ich noch viel arbeiten muss.

Aus GIDON KREMER: «*Kindheitssplitter*», Piper München, Zürich 1993, S. 199/200