

Wenigstens gab es beim *Taktlos* das Charles Gayle Trio! Natürlich sind diese Sounds nicht neu, aber eben zeitlos (zeitlos und ungeheure Kraft vermittelnd wie jene *ESP*- und frühen *Impulse*-Aufnahmen der *Great Black Music* von Ayler, Coltrane, Shepp, Sanders, auch Howard...). Sie sind in der heutigen Zeit der (kultur)politischen Ausgrenzungen, der kulturellen Vereinnahmungen durch Abschwächen und Abfeilen des Kantigen, Eckigen, in der Zeit des Aalglatts sogar aktueller denn je. Eine weitere Ausnahme am letzten Abend (in Zürich): Das Trio Jon Rose-Shelley Hirsch-Otomo Yoshihide knüpfte überzeugend (ähnlich, wie dies an einem früheren *Taktlos* die Gruppe *Negativland* getan hatte) an die «Tradition» an, um den euro-amerikanischen Bebraismus (das verklemmte Spiessbürgertum, den Produktionschrott) zu persiflieren.

Fazit: Dass ein beachtlicher Teil der präsentierten Musik nach wie vor zu den spannenden Gratwanderungen führt, ist auch in diesem Jahr deutlich geworden. Schon fast «Ausgelatschtes» auf der einen Seite und immer noch Zeitloses höchster Güteklasse auf der anderen Seite.

Dies alleine sind doch ausreichende Faktoren, um das *Taktlos* als «Werkchau» frei improvisierter, häufig spezifisch dem Free-Jazz-Idiom verpflichteter Musik weiterzuführen.

Peter Dürsteler

Keine Kammermusik

Winterthur: Streichermusik von der Ruhr

Konzerte sind manchmal wie Improvisationen, deren Inhalt und Konzept, aber auch deren Irrtümer und Probleme, man erst am Schluss erfassen kann, wenn das Resultat bekannt ist. Das Konzert im *Theater am Gleis* in Winterthur vom Donnerstag, 10. März, erwies sich im nachhinein als Interaktion von mindestens vier Themen: Thema Eins stellte der Konzertveranstalter: «Streichermusik von der Ruhr», genauer vier Werke (Solo, Duo, Trio, Quartett) von Komponisten aus dem Umkreis der Folkwang-Hochschule in Essen. Ihre auffälligste Gemeinsamkeit: sie enttäuschten (fast) alle die Erwartung «Kammermusik».

Der Geiger Urs Walker mit seinen Kollegen Mattheis Bunschoten (Viola) und Hans Ulrich Munzinger (Violoncello) vom Ensemble des TaG (Theater am Gleis) sowie – als Gast – Rahel Cunz (Violine) nahmen sich mit Kompetenz, Engagement und einiger Bravour dieser zum Teil widerborstigen Stücke an. Das jüngste stammte von Ernst-August Klötzke (geb. 1964): *music for a while* – jawohl über einen ostinaten, aber nie expliziten Bass aus dem gleichnamigen Lautenlied von Henry Purcell. Dieses spieltechnisch erstaunlich konven-

tionelle Geigenduo von 1992 konzentrierte sich auf ostinat-obstinat Sekund- bzw. Septimklänge. Die bestürzende Konsequenz dieser Gehörbildungsübung war aber, dass auch die im Verlauf des Duos immer häufigeren Quart- und Sextklänge ihren konsonanten Charakter zu verlieren begannen. Gestischer Höhepunkt war eine kurze, wilde Glissando-Passage, die zu lange, etwa zwei Drittel der Werkdauer, auf sich warten liess.

Auch das fünfsätzig Streichtrio *recherche* von Thomas Bruttger war kein Gespräch unter vernünftigen Personen, sondern ein beharrliches Behaupten, oft ein Bestehen auf ostinaten Bildungen, manchmal kaleidoskopartig ineinander verschränkt. Dagegen lebte der erste Satz vom Gleichschritt der Bewegung in allen Instrumenten, der dritte von barockisierender Einheitsmotorik, und am Schluss erwies sich das skordierte Kontra-As im Violoncello als allgegenwärtiger Ziel-Plumps des Tonsatzes. Bruttger scheint überdies Flageoletklänge im Übermass zu lieben. Einigermassen fragwürdig erschien mir auch der an Beethoven erinnernde Diminuendo-Schluss mit abrupt-kurzem Fortissimo-Anhang.

Nicolaus A. Huber wurde in der kurzen organisatorischen Zwischenrede des Veranstalters als «der Meister» bezeichnet. Sein *Solo für einen Solisten* von 1980/81 pflegte den bei weitem experimentellsten Umgang mit der Geige: u. a. Striche auf dem Saitenhalter, Staccato an der Decken-Zargen-Kante usw. Weit über die Grenzen des eigentlichen Geigenspiels ging die Bühnenaktion des Solisten hinaus, der ja schon im Titel viel wichtiger ist als die Besetzungsangabe. Die sportlichen Anforderungen an den Interpreten sind aber so eminent, dass sich Urs Walker in den Pfeif- und Steppassagen Hilfen beim Kollegen-Publikum organisierte. Um auf die Musik zurückzukommen: Das Solo lebt von allmählichen Umfärbungen, Umstimmungen und Rhythmisierungen von wiederholten Einzeltönen oder -klängen, etwa durch den Wechsel zwischen gleichen Tonhöhen, einmal gegriffen und einmal auf der benachbarten leeren Saite gespielt. Die Vergötterung von Ostinato und Tonwiederholung ist mittlerweile so weit verbreitet, dass man auch «Meister» Huber die Frage stellen möchte, ob die Tugend der Tonwiederholung aus der Not der melodischen Erfindungslosigkeit entstanden sei. Trotz aller rhythmischen und klanglichen Differenzierung bleibt ein Einzelton ein Einzelton ein Einzelton..., auch dann, wenn mit den häufig zentralen Tonhöhen *a'* und *h''* auf des Komponisten Initialen angespielt zu werden scheint.

Bei Gerhard Stäblers Streichquartett ... *strike the ear...* von 1987/88 erwartete man – der Würde der Gattung entsprechend – endlich den Übergang zu irgendeiner Art von dialogischer Kammermusik. Tatsächlich erwies sich dieses Stück als das klanglich raffinierteste von allen, nicht etwa nur wegen

der grössten Besetzung, sondern auch, weil hier die zeitliche Gliederung im Wechsel von Spannung und Entspannung, von Aktion und Einkehr, von Klang und Pause besonders geglückt ist. Stäbler pflegte auch einen vielfältigeren, eben variativen Umgang mit phasenverschobenen Ostinatorhythmen und -flächen. Dies ermöglicht dem Hörer, der Hörerin, sich in Beziehung zu setzen mit dem schockierend Neuen, das sich erst im Nachhinein als Konsequenz aus dem immer vertrauter Gewordenen entpuppt. Trotz aller akustischen Kohärenz ist aber auch dieses Quartett eher Anti-Kammermusik: die vier Spieler sitzen in normaler Quartettformation, aber Rücken an Rücken, und das Stück beginnt, noch bevor der Cellist fertig gestimmt hat. Aber – entgegen allen Maximen des Quartettspiels – bewirkt das auffordernde Einatmen des Primarius auch dann genügend Genauigkeit im Zusammenspiel, wenn es nur gehört und gespürt, nicht aber gesehen wird. Aspekte der Kommunikation werden in Stäblers Quartett in sichtbarem Vollzug und innerer Dramaturgie eindringlich zur Diskussion gestellt, und dies schafft auch Kommunikation mit den Zuhörenden.

Mit diesem Thema sind eigentlich zwei Themen abgehandelt: erstens Streichermusik, und zweitens deren gemeinsame Herkunft: von drei Dozenten und einem Neuabgänger einer bestimmten Hochschule. Also zu Thema Drei: Alle vier Komponisten und ihre Werke sind in kurzen Texten auf einem gefalteten A4-Programmblatt vorgestellt. Wer diese Texte verfasst hat, ist aber mit Ausnahme der Werkeinführung aus der Feder des Komponisten N.A. Huber nicht auszumachen. Alle vier Texte lassen sich wie Entschuldigungen für das, was die Stücke an Ideen und Hintergründen nicht plausibel zu machen vermochten. Man mag als Hörer, und zumal als Berichterstatter, da und dort irren oder zuwenig oder ungenügend differenziert hingehört haben, aber was die Programmautoren über die Stücke äusserten, erwies sich so weit vom klanglichen Resultat entfernt, dass man ratlos blieb. Weder motivierten mich die Einführungen im voraus zum Zuhören, noch beantworteten sie mir anschliessend die aufgeworfenen Fragen. Die literarischen, philosophischen und politischen Implikationen eines Werkes müssten doch durch das Werk und durch seine Qualität selbst spürbar werden, sonst bleiben sie blosser Etikette, aufgesetzte Schreibe, eine Konzession an den spätbürgerlichen Konzertbetrieb! Das gilt für die vier Werke in unterschiedlichen Abstufungen. Vom Text zu Stäblers Quartett mag ich am meisten, von demjenigen zu Klötzkes Duo am wenigsten akzeptieren; das peinliche Getrampel in Hubers Solo verweist mich als Hörer in keiner Weise auf ein (nicaraguanisches) Volkslied, das als solches nicht kenntlich ist; und in der grössten- teils nachvollziehbaren Einführung zu Bruttgers Trio schlägt mir die Vokabel «glasperlenspielhaft» entgegen, die den

Argwohn weckt, der Autor habe den einschlägigen Roman nur oberflächlich gelesen.

Thema Vier: Anspruch und Wirkung solcher Konzerte klaffen oft so weit auseinander, weil in den Werken selbst der Anspruch der ausformulierten Absicht und die Wirkung des klingenden Resultats kaum zu einer Deckung kommen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass entweder zu viel Unnötiges komponiert wird oder das Selbstverständnis der Komponisten jenseits der Rezeptionsmöglichkeit eines Publikums liegt oder vielleicht auch das bürgerliche Konzert sich als immer ungeeigneterer Ort der Vermittlung erweist – Plattitüden, gewiss! Aber es stimmt doch nachdenklich, dass das Publikum in diesem künstlerisch aufwendigen Konzert, das (fast) Allen Neues und nie Gehörtes zu vermitteln hatte, nur gerade aus siebzehn Personen, davon acht zahlenden, bestand!

Dominik Sackmann

nicht einmal alle bei der SUIZA gemeldeten Urheberinnen und Urheber sind darin vertreten. Wo ist Hans Hürlimann, wo Johann Baptist Hilber, wo Ansgar Sialm? Warum sind Raffaele d'Alessandro und Willy Burkhard zu finden, nicht aber Fritz Brun, Paul Baumgartner oder Adolf Busch (letzterer 1935 eingebürgert und SUIZA-gemeldet)? Sind diese berühmten Interpreten als solche zu berühmt, um auch als Komponisten gelten zu dürfen, oder sind – umgekehrt und maliziös gefragt – die Cellisten Thomas Demenga, Alfred Felder und Conradin Brotbeck, über deren kompositorische Ausbildung nichts zu erfahren ist, als Interpreten (noch) unbekannt genug, dass sie als Komponisten gelten dürfen? Wer darf sich überhaupt Komponist oder Komponistin nennen? Wo verläuft die Grenze zwischen Komposition (z.B. Mani Planzer, vertreten) und Improvisation (z.B. Irene Schweizer, nicht vertreten)? Offenkundig sind Jazz, Kirchen- und Volksmusikkomponisten entweder gar nicht Komponisten oder nur Schreiberlinge minderen Ranges, so dass sie zwischen den gediegen gebundenen Buchdeckeln keinen Platz finden, und Frauen sind schon gar keiner Erwähnung im Titel wert. Gerne würde man mehr erfahren über die genaueren Auswahlkriterien. Im Vorwort steht nur lakonisch: «Trotz dieses Umfangs kann ein solches Werk nie komplett sein. Aus diesem Grund weisen wir Sie auf ein in Vorbereitung stehendes Buch hin, welches Schweizer Komponisten porträtiert wird, deren Werk vorwiegend aus Chorkompositionen besteht» – ein schwacher Trost!

Das Buch hat keinen Autor, sondern deren 191. Jedes Porträt vermittelt «eine persönliche Note des jeweiligen Autors» (Vorwort). Die Grundlage des Textes waren wohl Fragebogen, die an die valablen Kandidatinnen und Kandidaten verschickt worden waren. Jede/r Gekürte durfte in seiner/ihrer Sprache, d.h. im Normalfall der Sprache des Wohnorts (Andreas Pflüger, Gion Antoni Derungs, Giuseppe G. Englert), nicht nur einen kurzen Lebenslauf, sondern auch ein markiges Credo verfassen. Weil kein Komponist rätoromanisch geantwortet hat, sucht man vergebens nach einem Vorwort in der vierten Landessprache – dafür wird jeder Artikel verlängert durch Anne de Dadelsens Übersetzung der Biographie ins Englische, um dem Ganzen einen europatauglichen Anstrich zu geben.

Solange sich diese Vorgaben auf den Fragebogen beschränken, gut! Aber gehört alles, was man und frau so rasch und schnellschuss-zielsicher auf eine solche Anfrage hin schreiben, in ein Buch, das die Schweizer Szene von 1993 in etwa abbilden soll? Nein!

In einem Land, das wie kaum ein anderes medien- und musikwissenschaftsfeindlich eingestellt ist, haben die Autoren leider gelernt, Charakterisierung und Einschätzung ihrer Werke wie auch die Eigenwerbung gleich selbst zu übernehmen. Ihr Fehler? Nein! Aber es

interessiert mich dennoch nicht, wie Künstler und Künstlerinnen ihre eigenen Rezensenten und Herolde spielen! Sowenig mich Anton Bruckners Erklärungen seiner Sinfonien befriedigt hätten, sowenig behagt mir ein flottes Diktum wie «Pass auf, Heuschreck, dass du mir nicht den schönen Tau in Scherben trampelst! (Issa)» im Artikel *Mischa Käser* oder «Mon désir: Ecrire une musique signifiante, chargée d'émotion» im Artikel *Alphonse Roy*. Hätte jemand die eingegangenen Fragebögen umsichtig behandelt, wäre vielleicht René Wohlhauser vor seiner notorischen Monumentalmakulatur geschützt worden: «... ein Ausloten bisher noch nicht erschlossener Zwischenräume und expressiver Gestaltungsmöglichkeiten im dialektischen Spannungsfeld einerseits intellektuell interessanten, andererseits ausdrucksstark sinnlichen Musik im Grenzbereich des Noch-Vorstellbaren hin zum Transzendentalen...» Wie erholsam wirken dagegen Zitate aus der ach so unpersönlichen Sekundärliteratur, z.B. der unplakative, wenn auch längere Textausschnitt von Ulrich Dibelius im Artikel *Christoph Delz*!

Was taugt eine derart zusammengestoppelte Porträtsammlung? Steht dahinter einfach die Angst, man könne sich die Finger verbrennen? Findet sich denn hierzulande niemand, der diese Verantwortung auf sich nimmt, zumindest den Versuch dazu wagt? Dass die Zeit der Selbstdarstellung vorbei ist, beweist ja auch die neue (in Arbeit befindliche) Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, in der keine Autobiographien mehr vorkommen, ganz im Gegensatz zu Friedrich Blumes altem Projekt aus der Nachkriegszeit. Und aus den jüngeren Erfahrungen, die Walter-Wolfgang Sparrer und Hanns-Werner Heister mit den ersten Lieferungen ihres Loseblatt-Lexikons *Komponisten der Gegenwart* gemacht haben, könnte man doch wohl etwas lernen!

Die Konsequenzen aus den getroffenen Vorentscheidungen für diesen Band erweisen sich in einer Vielzahl von Details. Schon die Druckfehlerquote ist beträchtlich hoch – von einfachen orthographischen Lapsus einmal abgesehen. In der Biographie von Andreas Pflüger ist ein unerklärlicher Satzfehler stehen geblieben: fast eine ganze leere Zeile zwischen «studi di composizione presso il Mo.» und «Rudolf Kelterborn.» Dafür ist in der englischen Übersetzung von Pflügers Biographie der letzte Satz ausgelassen worden. Unerklärlich sind die zwei getrennten Werkverzeichnisse bei Daniel Schnyder: in der linken Spalte *Verschiedene kurze Stücke für Blasinstr. und Kl.* und in der rechten offenbar alles übrige. Nur: warum steht die Sopransaxophonsonate rechts und nicht links? Sie ist doch auch ein Stück für Blasinstrument und Klavier, aber halt vielleicht kein kurzes; dafür steht links die Oper «Die Windsbraut». Gerade in den Werkverzeichnissen ergeben sich eines Lexikons unwürdige Diskrepanzen: Verzeichnisse mit Jahreszahlen und solche ohne

Livres Bücher

Selbstdarstellungs- Sammelsurium

Schweizer Komponisten unserer Zeit
Amadeus-Verlag, Winterthur 1993,
470 S.

Endlich wieder eine aktuelle Übersicht über das kompositorische Schaffen in der Schweiz, zehn Jahre nach der zweiten Auflage des Bandes «Komponisten unserer Zeit»! Endlich kann ich mir ein Bild machen über einen international so erfolgreichen Komponisten wie Beat Furrer, den in Wien lebenden Komponisten aus Schaffhausen. Bisher kenne ich nur seinen Namen vom Radio und aus Verlagswerbungen der Universal Edition. Also greife ich zu, kaufe das Buch und beginne schon auf der Heimfahrt im Tram zu lesen: «Furrer Arthur, Furrer-Münch Franz». Irre ich mich? Ist Beat Furrer ein Phantom der Universal Edition und vielleicht gar nicht 1954 in der Schweiz geboren? Doch, doch. Aber ein Lexikon «Schweizer Komponisten unserer Zeit» müsste doch einen Artikel *Furrer, Beat* enthalten!?

Was enthält denn dieses 470 Seiten starke Buch? Man findet darin Biographien, Monogramme und Photographien, dazu Werk-, Literatur- und Plattenverzeichnisse von 191 Schweizer Komponistinnen und Komponisten. Wer kann als Schweizer Komponist oder Komponistin gelten, wer nicht? An wen diese Frage zu richten wäre, darüber schweigt sich das Buch aus. Wohl schrieb Jean Balissat ein Vorwort, aber