Resonanz für ein Rehrgeiziges Unternehmen

Zug: Erste Saison des «Musikforum Zug»

Am 2. Juni dieses Jahres – zum Beispiel – liefen in den drei Zuger Kinos insgesamt sechs verschiedene Filme, von denen drei allerdings nur bei schlechtem Wetter gezeigt wurden. Zu diesem Zeitpunkt waren es rund 15 Monate her, seit die stimmündigen Zugerinnen und Zuger mit der Stelle eines literarischen «Stadtbeobachters» aufgeräumt hatten. Trotz solch deprimierenden Umfeldes und trotz der kulturellen Ausrichtung der sogenannten «Kolin-Stadt» einer- und hauptsächlicherseits nach Zürich (mit S-Bahn-Anschluss), andererseits nach Luzern (Schnellzüge), fand eine Organisation mit Namen «Musikforum Zug» gerade in diesem Zeitraum den Mut, vor Ort eine erste Saison mit Konzerten, die ausschliesslich zeitgenössischer Musik gewidmet waren, zu planen und durchzuführen. Hinter dem «Musikforum Zug» (MFZ) stehen als Initiatoren, Hauptverantwortliche und -risikoträger die Flötistin Magda Schwerzmann und der Klarinettist Matthias Müller, beide aus der Basler Schule kommend, in Zürich wohnend und im Raum Zug unterrichtend. Die kulturelle Öde definierten sie als Lücke, beschlossen, ihre Ideen betreffend ein Forum für zeitgenössische Musik in Verbindung mit anderen Kunstsparten nicht in einer der diesbezüglich gesättigten Städte, sondern in Briefkastanien zu realisieren und – scheinen einen Erfolg zu haben, der Zukunftspläne rechtfertigt. Nicht, dass man in Zug von Anbeginn weg mit offenen Armen empfangen worden wäre. Die «Theater- und Musikgesellschaft Zug» (TMGZ) etwa, die einzige professionelle Veranstalterin, die im wesentlichen das grosszügig konzipierte Casino von eingekauften Künstlern bespielen lässt, verweigerte Kooperation und Gespräch mit der Begründung, dass sie ja ohnehin alles abdecke, was für Zug zumutbar oder von Interesse sein könnte. Die weltbekannte örtliche Wirtschaft mochte gar nichts von ihrem Gewaschenen locker machen, und auch der Kanton verhielt sich zunächst abwartend, erschrocken ob der Vorstellung, dass da jemand nicht bloss ein einzelnes Konzert der unverständlichen Art, sondern gleich deren drei veranstalten wollte. Anlaufen konnte das Projekt, als einerseits das Kleintheater «Burgbachkeller» sich bereit erklärte, seine Räumlichkeiten und Werbekanäle für die Konzerte des MFZ zur Verfügung zu stellen, andererseits die Künstlerin Françoise Nussbaumer und

der Schriftsteller Max Humyler für die Mitarbeit an dem sorgfältig gestalteten «Jahresbulletin» gewonnen werden konnten, das die ganze Konzertsaison als Programm und weiterführende Dokumentation begleitet. Nun sprachen Stadt und Kanton je Fr. 2'000.–, die Migros und die Pro Helvetia projektgebundene Beiträge, nun stellten die «Zuger Nachrichten» Platz für Gratisinserate zur Verfügung, wobei die Gelder der öffentlichen Hand wohlverstanden für jedes einzelne Konzert neu anzubeglehen waren.

Die erste Saison brachte drei ordentliche und ein «Extra»-Konzert, jedes programmatisch schlüssig konzipiert: Ein Komponistenporträt Jürg Wytenbach mit einigen ausserhalb Zugs bestens bekannten Werken, ein Crumb-Carter-Programm («Das andere Amerika»), Musiktheatralisches von Stockhausen und Matthias Müller, sowie Violin-Solosonaten von Bach bis Yun. Allen Konzerten war eine «Einführung» vorgestellt. Aus der Überlegung heraus, dass in Zug die zeitgenössische Musik auf sich allein gestellt kaum überlebensfähig sein würde, wurde jeweils mit Organisatoren anderer Sparten zusammengearbeitet: mit dem erwähnten «Burgbachkeller», aber auch mit dem Kunsthaus Zug. Da Konzerte in Museumsräumlichkeiten und Gemäldeproduktionen in Programmheften doch wohl eher zufällige Berührungspunkte ergeben, blieb es für diese erste Saison weitgehend bei der immerhin dezidiert geäusserten Absicht, die zeitgenössische Musik mit anderen Kunstsparten in Verbindung zu bringen, mit Ausnahme des Konzertes, wo unter dem Titel «Musik und Bewegung» eine Tänzerin zu Musik sich bewegte.

Dieses Konzert galt Werken von Stockhausen («Zungenspitzentanz» aus dem «Samstag», «Kleiner Harlekin») und einer Uraufführung von Matthias Müller («Syrinx und Faun»). Schon für die Einführung, die leider etwas steif, datengläubig und insgesamt wenig auf das zu Hörende hinführend ausfiel, hatte sich zahlreiches und altersmässig stark durchmisches Publikum eingefunden. Für das Konzert war dann der Theaterraum nahezu voll. Man staunt ja zunächst jedesmal, wenn man erfährt, dass andere als Stockhausens Haus-Interpreten sich an dessen hochkomplexe und das Äusserste an Virtuosität fordernde Solostücke wagen. Die Flötistin Magda Schwerzmann und der Klarinettist Matthias Müller haben beide in Kürten bei Köln geweiht und sich von Kathinka Pasveer, Suzanne Stephens und Stockhausen selbst in der Interpretation gerade dieser Stücke des Meisters unterweisen lassen. Man wird so Zeuge einer Aufführungstradition, in welcher die Lehren des Meisters von den Jüngern an die Epheben weitergegeben werden, was am Konzert auch spür-, hör- und sichtbar blieb, dem Staunen und der Bewunderung ob der Leistungen aber keinen Abbruch tat. Der flötende und singende Taumel wie das rituell Formalisierte, deren Wech-

selspiel und Durchdringung den Reiz des «Zungenspitzentanzes» ausmachen, waren bei Magda Schwerzmann da, die Beschwörung gelang. Der «Harlekin» Matthias Müllers hatte spielerischen Witz, Leichtigkeit im harmonischen Ineinandergreifen von Klarinettenspiel, Bewegung und Klangerzeugung am und mit dem Körper. Man spürte die Facetten einer Harlekinspersönlichkeit, einer in diesem Falle sympathischen, sportiven, wenn auch nicht restlos eleganten Figur. Dieser zukunftsweisende «bewegliche Typ des Musikers» (Stockhausen) überzeugte mich jedenfalls ungleich mehr als die bändertanzende Barbara Schönewolf, die als Zugabe zum Zungenspitzentanz genau das tat, was man sich zum vornherein vorstellt, dass es eine Tänzerin tue, die sich nach eigenem Bekunden «mit der Person Luzifers auseinandergesetzt» hat.

Matthias Müllers eigenes Musiktheaterstück «Syrinx und Faun» für Böhmlöte und Bassklarinetten brachte die zwei Musiker und die Tänzerin gemeinsam auf die Bühne, um mit Musik, Pantomime und etwas Weinlaub als Requisite die Geschichte von der belästigten und schliesslich zu Schilf verwandelten Nymphe noch einmal zu erzählen. Das Stück segelte mit seiner voraussagbaren und ordentlich unerotischen Annäherungs- und Abstossungsdynamik gefährlich nahe an den klassizistischen Klippen, die der Titel wie einzelne musikalische Zitate noch zusätzlich beschworen. Man wurde die Gedanken an Debussy, an Wytenbach, an Stockhausen keinen Moment los. Wie Stockhausen ist Müller interessiert am darstellenden Instrumentalisten. Bei Müller wie bei Stockhausen sollen Musik und Geste eins werden. Stockhausen wie Müller spalten Charaktere in mehrere Figuren auf (Syrinx ist bei Müller dargestellt durch Flötistin und Tänzerin). Im Unterschied zu Stockhausen aber, der die Fähigkeiten seiner Interpreten kennt und darauf aufbauend autonom konzipiert und gnadenlos fordert, entstand Müllers Stück teilweise aus Improvisationen aller Beteiligten. Die Idee, die Uraufführung dieses für sich genommen nicht alltäglichen Werkes gleich im Anschluss an «Zungenspitzentanz» und «Kleinen Harlekin» zu programmieren, halte ich für unglücklich bis kontraproduktiv: Zu offenkundig werden Nähe und Abstand.

Magda Schwerzmann und Matthias Müller traten mit diesem Programm übrigens zum dritten Mal vor ihr Zuger Publikum; sie organisieren nicht nur, sie spielen regelmässig auch selbst, zusammen mit einer Handvoll Musikerinnen und Musiker, die sich nach Möglichkeit als «Ensemble des MFZ» etablieren will, um so neben den «Kammersolisten Zug» das einzige professionelle Ensemble am Ort zu bilden. Die nächste Saison ist jedenfalls geplant. Vorgesehen sind wiederum drei Konzerte mit klarer Thematik. Das Komponistenporträt wird Jacques Demierre gelten, ein Messiaen-Debussy-Programm unter dem Titel «Apokalypse» stehen, ein

Fusions-Konzert Jazz integrieren. Ein Kunstmaler (Franz Bucher) für die Gestaltung des «Bulletins» ist gefunden, neue, spezielle Räumlichkeiten sind angepeilt, ein Podiumsgespräch ist geplant, und der Trägerverein ist im Wachsen.

Peter Bitterli

Auf der Flucht aus der Komponistenrolle

Bern: «Chacones» pour orchestre et piano concertant von Giuseppe G. Englert (UA)

Genf: Concert for Piano and Orchestra von John Cage

Wer auch nur ansatzweise ein Klavierkonzert erwartete, wurde von Giuseppe G. Englerts Werk (UA am 11. Mai 1995 im Casino Bern) bitter enttäuscht: kein virtuoses Protzen des Solisten, kein dialektischer Diskurs zwischen Solist und Orchester, nichts Sprachähnliches, keine Entwicklungen, keine Höhepunkte, keine rhythmische Motorik, keine leitenden Motive, keine Anspielungen auf die Tradition des Klavierkonzertes. Stattdessen: ein langsames Fliesen, unterschiedlich dicht und schnell, manchmal choralartig feierlich, manchmal etwas erregter, eine strahlende und mit kräftigen Farben ausgestattete Klangwelt, zuweilen unterbrochen von fünfzehn Solostreichern. Der Pianist Christoph Keller spielt ähnliche Klänge wie das Orchester (Berner Symphonieorchester), scheint aber beim Spiel den Dirigenten Mario Venzago kaum zu beachten. Und das Ganze dauert fast vierzig Minuten.

Wer sich nicht nach kurzer Zeit auf dieses Kontinuum einer ständig variierten Ähnlichkeit einzustellen wusste, hatte in Bern zu leiden. Dieses Umstellen fiel deshalb nicht leicht, weil Englerts Klangwelt «affirmative» Komponenten eigen sind, welche Entwicklung, Vorbereitung, Lösung und Feierliches konnotieren: zahlreiche Oktaven im Orchestersatz, einfache und gut phrasierte Melodien, breit ausgelegte Akkorde, ganz generell ein ruhiger und ausgeglichener Orchestersatz, strahlende Bläserpartien. All dies weckt Erwartungen, die erstens nie eingelöst und zweitens ständig vom denkbar unpianistischen Klavierpart enttäuscht werden. So findet man als Hörer keinen Eingang in das Werk. Mit einer Art Rocky Mountains-Gefühl steht man vor den labyrinthischen Zerklüftungen, deren Monumentalität den Hörer und seine nichtigen Alltagsorgen gewissermassen ausschliesst.

Hauptgrund für diese Wirkung ist der eigentliche Autor der Komposition: ein Computer. Giuseppe Englert gehört zu jenen Pionieren der Computermusik, die sich nicht davor fürchten, dieser Maschine zu viele Entscheide zu überlassen. Englerts ausdrückliches Ziel besteht darin, den Kompositionsprozess in so hohem Masse zu automatisieren,

dass er selbst als Autor und kreierendes Subjekt aus dem Spiel bleibt. So sind denn bei den *Chacones* für Klavier und Orchester einzig die Dynamik und gewisse grossformale Konstellationen nicht mit einem Algorithmus vom Computer bestimmt worden. Nur vier-einhalb Minuten brauchte der Computer, um das mehr als halbstündige Werk zu komponieren; fast zehn Jahre lang arbeitete Englert aber am Programm, das diesen Kompositionsautomaten ermöglichte.

Als musikalisches Ausgangsmaterial wählte Englert jene intervallisch verschiedenen Dreiklänge, die sich innerhalb einer Oktave bilden lassen; er verzichtete dabei auf jene Dreiklänge, die zwei gleiche Teilintervalle aufweisen (z.B. zwei grosse Sekunden oder zwei grosse Terzen). Damit blieben vierzehn radikal verschiedene Dreiklänge übrig. Innerhalb des einfachen Dreiklangmaterials erreichte Englert auf diese Weise bereits beim musikalischen Grundmaterial die grösstmögliche Differenz und Unähnlichkeit zwischen den Klängen. Jeder dieser vierzehn Dreiklänge wurde mit ebenso einfachen wie strengen Transformationen zu weitgesetzten Fünfzehnklingen erweitert, die sich in fünf Lagenregister aufteilen. Diese Lagenregister werden im Verlauf der Komposition wie ein Dichteparameter verwendet, weil nicht immer alle Register erklingen.

Mit diesen vierzehn Fünfzehnklingen, die notwendigerweise viele der erwähnten und von Englert durchaus erwünschten Oktavverdoppelungen aufweisen, sonst aber wie ein atonales Material wirken, ist das ganze Werk komponiert. Sie werden zu Beginn der Komposition mit plakativer Deutlichkeit vom Orchester intoniert; der Hörer wird damit ins Kompositionsprinzip direkt eingeführt. Diese vierzehn Klänge werden nun in 56 verschiedenen Variationen durchgespielt, wobei die Reihenfolge jedesmal ein wenig variiert wird. Das Klavier spielt ebenfalls ausschliesslich diese vierzehn Klänge, allerdings in der umgekehrten Reihenfolge, quasi von hinten nach vorne.

Die rhythmische Koordination zwischen Solist und Orchester ist frei und beschränkt sich auf einige «Treffpunkte»; das Tempo darf vom Pianisten und vom Dirigenten innerhalb eines breiten Spektrums stark modifiziert werden. Englert verspricht sich davon gleichsam automatisch eine hohe rhythmische Komplexität und Polyphonie, die bei einer genauen Koordination zwischen Klavier und Orchester nur mit zahlreichen Proben erreichbar wäre. Auch der Orchesterpart ist ziemlich einfach gehalten, damit das Werk in den heute leider üblichen kurzen Probezeiten erarbeitet werden kann. Obgleich also vor allem pragmatische Überlegungen zu diesem Vorgehen geführt haben, zieht sich Englert hier von neuem als bestimmender und selektionierender Autor zurück.

Interessant war für mich, dass diese Distanz, die Englert zu seiner Musik

aufbaut, so als wäre sie etwas ihm Fremdes und Fernes, bei der Uraufführung direkt wahrnehmbar und erlebbar wurde. Fragen, was denn wohl die Botschaft dieses Werkes sein möchte oder was diese Musik uns sagen wollte, erwiesen sich angesichts ihrer zeremoniellen Gelassenheit und Strenge sehr rasch als unadäquat, ja überflüssig.

1958 hat John Cage in seinem Klavierkonzert eine ähnliche Entautorisierung des Komponisten versucht, indem der Solist sich aus unterschiedlichsten Notationen sein eigenes Werk erst einmal zusammenstellen muss. Der Dirigent dirigiert, ohne dass sein Taktschlagen irgendwie befolgt werden sollte, und die Orchestermusiker, deren Anzahl frei ist, spielen nur kurze akzentuierte Ereignisse. Das Werk sollte vor der Aufführung ausdrücklich nie zusammen geprobt werden. In Genf wurde es vom Pianisten Pierre Sublet (er sprang für den verhinderten Claude Helffer ein) und dem Ensemble Contrechamps (am 29. Mai in der Salle Patifio) gespielt. Sublet entschied sich nicht für eine der spektakulären und radikalen Versionen wie z.B. jene überwältigende von Jürg Wytenbach, der gleichsam ein ganzes Klavier ausweitete; er vermied alle Gags und suchte mit vielen von Cage nahegelegten Überlagerungen verschiedener Stellen nach musikalischer Polyphonie und Vielschichtigkeit. Mit meist zurückhaltenden Mitteln liess sich Sublet auf die zum Teil wilden Notationen von Cage ernsthaft ein, und er spann einen konsequenten musikalischen Faden. Seine Interpretation akzentuierte anstelle der dadaistischen Aspekte Cages Auseinandersetzung mit der Zen-Tradition und die dort geübte Zurückstellung persönlicher Idiosynkrasien. Leider hatten fast alle Musiker des «Orchesters» eine Version erarbeitet, die jener des Solisten konträr war. Die Freiheit, die ihnen Cage überliess, um sich selbst als Autor nicht vorzudrängen, benutzten sie zur Rekonstruktion des Autors Cage: Da wurden alle Klischees zelebriert und viele müde Gags zitiert, die man mit Cage seit vierzig Jahren halt so in Verbindung bringt. Lustig-Sein und vor allem Witzig-Sein ist ein Métier wie jedes andere auch; wer darin ungeübt ist, sollte es lieber bleiben lassen. Besonders krass wurde dieses Cage-Missverständnis, als die Musiker des «Orchesters» wie improvisierende Musiker in Interaktion mit dem Pianisten traten und sein musikalisches Material zu imitieren begannen. Wenn Cage je etwas vermeiden wollte, dann solches motivisches Treppenhausgeschwätz zwischen den Interpreten!

Gegen derartige Verballhornung hat Giuseppe G. Englert bei seinem Rückzug aus der Komponistenrolle sehr viel mehr Sicherungen eingebaut, – auch wenn viele Interpreten eine nicht von einer Seele, sondern von einer Maschine komponierte und notabene auch geschriebene Partitur kaum so ernst und wörtlich nehmen mögen, wie dies Christoph Keller und Mario Venzago taten.

Roman Brotbeck