

Demokratisierung der musikalischen Produktion rücke damit näher. Mayer warnte davor, bei der Deutung des Begriffs Avantgarde, der um 1840 unkritisch vom Militärwesen auf die Künste übertragen wurde, zu einseitig von der Position der E-Musik-Komponisten auszugehen. Er stellte damit – wie Christoph von Blumröder (Freiburg i.Br.) in seinem begriffsgeschichtlichen Exkurs – das bisherige Verständnis des Avantgarde-Begriffs in Frage. Erst seit der Oktoberrevolution habe man angefangen, nach dem Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde zu fragen. Stalinismus und Formalismuskampagne hätten allerdings eine verheerende Avantgarde-Feindschaft ausgelöst, die erst in den siebziger Jahren aus der offiziellen Politik der Sowjetunion und der DDR verschwunden sei. Heute käme es darauf an, die politischen Avantgarden breiter anzulegen (womit Mayer indirekt auf Gorbatschow anspielte). Musikalische Avanciertheit hingegen müsse sich am Kriterium der Massenemanzipation messen lassen. (Mayers höchst anregender Vortrag wird übrigens, wie auch die anderen, demnächst gedruckt vorliegen.)

Helmut Rösing (Kassel) und vor allem Heiner Goebbels (Frankfurt) führten diese Argumentationslinie fort. Goebbels behauptete, dass nach dem Abschluss der Erneuerungen des musikalischen Materials die Innovationsschübe heute nicht mehr von den Komponisten kämen («auch nicht von dem avantgardistischen Dinosaurier Lachenmann!»), sondern von der Seite der Disco-Musik und der «genialen Dilettanten» der New Yorker Szene. Die Kasseler Musiktage boten zwar keine Beispiele dieser Szene, in einem Konzert der einheimischen Gruppe «Chapter X» konnte man aber die enorme Bereicherung der Klangmöglichkeiten feststellen, die die modernen Synthesizer und Computer auch für Live-Aufführungen bringen. Die publikumswirksamen Boulevardkonzerte, an denen neben «Chapter X» das Ensemble für Alte Musik Kassel und das Hanns Eisler Ensemble Kassel teilnahmen, sind ein Novum der diesjährigen Musiktage. Bislang hatte es auch keine Jazzkonzerte gegeben, wobei allerdings Albert Mangelsdorff und Wolfgang Dauner bei ihrem mitternächtlichen Auftritt in der überfüllten Luther-Kirche politisch-revolutionäre Aspekte ebenso aussparten wie zuvor «Chapter X» mit ihren Miles-Davis- und Jimmi-Hendrix-Collagen. Eher schon war Revolution ein Thema beim abschliessenden Auftritt von Wolfgang Dauner und Konstantin Wecker. Auf veränderte Weise kehrten die Kasseler Musiktage, die 1933 einmal von jugendbewegten Mitarbeitern des Bärenreiter-Verlages gegründet worden waren, damit zu ihren Anfängen zurück. Mit kritischem Anspruch wenden sie sich wieder an die Jugend, ohne dabei allerdings Minderheiten auszuschliessen.

Das Thema «Revolution in der Musik» meint die Beeinflussung der Komponisten durch politische Umwälzungen,

aber auch den kritischen Anspruch neuen musikalischen Materials. (Der Einfluss neuer musikalischer Gattungen und damit Funktionen blieb merkwürdigerweise undiskutiert.) Politische und innermusikalische Revolutionen haben nur selten gleichzeitig stattgefunden. Für Clytus Gottwald besteht die Fortschrittlichkeit der «Missa prolationum» von Johannes Ockeghem, die er 2. Sept. mit der Schola Cantorum Stuttgart zur Aufführung brachte, gerade in ihrer Befreiung von der liturgischen Funktion des Gottesdienstes. Nur schwer dürften auch die Werke des zweiten Konzertes des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt mit der politischen Revolution in Verbindung zu bringen sein. Trotz eines so hervorragenden Dirigenten wie Hans Zender krankte die Wiedergabe von «Ecuatorial» von Edgard Varèse daran, dass der präkolumbianische Text nicht von einem Männerchor, sondern von einem Solisten (Roland Hermann) gesungen wurde. Helmut Lachenmanns «Ausklang» für Klavier und Orchester dauerte mit vielen Wiederholungen fast eine Stunde und damit zu lang; in diesem nostalgisch «perforierten Riesencantabile» war von revolutionärem Vorwärtsdrang nichts mehr zu spüren. Als noch problematischer empfand ich Christoph Bosserts Bearbeitung der «Messe de Notre Dame» von Guillaume de Machaut. Indem sie Unschärfen, die sich ohnehin durch hallige Kirchenräume ergeben, noch kompositorisch weitertrieb, legte sie eher aufführungspraktische Mängel frei als avantgardistische Momente, – es sei denn, man setzt Avantgardismus mit Klangchaos gleich. Der in Karlsruhe lehrende Mathias Spahlinger legte sich dagegen in seiner Komposition «in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten» (1985) für drei Chorgruppen und Playback bewusst Beschränkung auf. Aus der Fülle erschreckender Weltereignisse griff Spahlinger die Erkenntnis heraus «Alle 2 Sekunden verhungert ein Mensch» – eine Erkenntnis, die auch die Musik verstummen lässt.

Eine Revolution kann übermütiges Lachen, anarchische Lebensfreude und Phantasie entbinden, wie sie etwa das Stuttgarter Vokaltrio EXVOCO mit dadaistischen und futuristischen Gedichten und Aktionen an den Tag oder besser: an die Nacht legte. Angemessener aus der europäischen Perspektive scheint heute jedoch die ernste Haltung. Klaus Huber greift schon seit einigen Jahren Themen revolutionärer Bewegungen der Dritten Welt, vor allem Lateinamerikas, auf. Zwei seiner in Kassel aufgeführten Werke, «Senfkorn» (1975) für Stimme, Oboe, Violine, Violoncello und Cembalo nach Ernesto Cardenal und «Nudo que ansi juntáis» (1984) nach Teresa von Avila und Pablo Neruda für 16 Stimmen in 3 Gruppen, bauen auf der Theologie der Befreiung auf. Gerade das letzte Werk, das wie das von Spahlinger die Zeitdimension in einem symbolischen Sinne verwendet, traf in der Martinskirche auf starke Re-

sonanz. Es zeigte sich dabei, dass «neue musik in der kirche» nach der Einbeziehung in die Kasseler Musiktage auch beim Thema Revolution noch ein bedeutendes Wörtchen mitzureden hat. Vielleicht kann man sogar Clytus Gottwald zustimmen, dass Klaus Huber gegenwärtig der Komponist ist, bei dem politische und innermusikalische Revolution am überzeugendsten zur Verbindung kommen.

Die Kasseler Musiktage haben sich trotz ihres stolzen Alters lebendige Gegenwartigkeit bewahrt. Wie stark das Bedürfnis nach Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Revolution und Avantgarde ist, zeigten die überfüllten Seminare in der Lutherkirche und die gutbesuchten Konzerte in Stadthalle, Bürgersaal und Martinskirche. Trotz dieses Publikumsandrangs war auf einer Pressekonferenz aber auch von finanziellen Problemen zu hören. Man kann nur den Kopf darüber schütteln, dass das Land Hessen (neben dem Hessischen Rundfunk der wichtigste Träger) für dieses Festival, das weit über Hessen hinaus einen hervorragenden Ruf genießt, immer noch keinen festen Etat eingerichtet hat. Bevor man weitere Musikfestivals in Nordhessen und im Rheingau gründet und unterstützt, sollten wichtige bereits bestehende Kulturinstitutionen in ihrer Existenz abgesichert werden.

Albrecht Dümling

Tribadaboum und Torso

Zürich, Theater am Neumarkt: Tage für neue Musik 1988

Was bleibt von den sechs Konzerten, die vom 10. bis 13. November im Rahmen der dritten Zürcher «Tage für neue Musik» stattfanden, in Erinnerung?

Zum Beispiel eine Stelle in Gérard Griseys «Talea»: Die Violine spielt Figuren wie aus einem virtuosen Solokonzert, deren Sinn nicht recht einleuchtet, die mit dem, was sich im übrigen Ensemble abspielt, nichts zu tun haben. Woher das kommt, ist klar, wo's hinführen soll, zunächst schleierhaft. Erst wenn kurz darauf das Stück zu Ende ist, begreift man: eine konventionelle Figur, aber eben keine konventionelle Schlussfigur, soll den Schluss herbeiführen. Dieses Enden des Stückes mit einer absteigenden virtuosen Violinpassage schafft eine eigenartige Irritation: es ist zugleich «richtig» und «falsch». Grisey hält sich an die Konvention des floskelhaften Schlusses, benützt aber sozusagen die falsche Figur dafür. Es ist dieser erfrischende Umgang mit Tradition, der über weite Strecken – etwa auch in den Imitationen und Entgegensetzungen des Anfangs – den Reiz dieses Stückes ausmacht. Nur der Mittelteil hängt durch, was aber auch an den Interpreten, dem *Ex Novo Ensemble* aus Venedig, gelegen haben mag. Es brillierte

an den letztjährigen «Tagen» mit einem italienisch gestylten Programm, scheint aber mit Stücken, die nicht einem Ästhetizismus in der Art Sciarrinos verpflichtet sind, einige Mühe zu haben. Oder: Georges Aperghis' «Les Guetteurs de Sons», wo die drei Schlagzeuger Gesten machen, die zu keinem klanglichen Resultat führen und dann den Klang gewissermassen imaginieren, indem sie die Hand, die ihn hätte erzeugen sollen, ans Ohr halten; umgekehrt stellen sie den Schlagzeugklang akustisch her, ohne Hand und Instrumentarium zu gebrauchen, nämlich durch vokale Imitation. Keine Instrumentengattung verführt so zum bedenkenlosen Umgang wie das Schlagzeug; solchem unreflektierten Draufhalten setzt Aperghis die Trennung von Herstellungsvorgang und Klangerscheinung entgegen. Eine Entdeckung waren (für mich) auch die Stücke des Kanadiers Denys Bouliane im Konzert des *Ensemble Köln*. Bouliane versteht es, ebenso einfache wie zwingende Formprozesse zu gestalten. In «Comme un silène en-



Denys Bouliane

tr'ouvert» arbeitet er mit Modellen aus der Populärmusik, deren Überlagerungen er so lange — es dauert tatsächlich lange — verschiebt, bis sie sich im Einklang auflösen. Ein sich selbst erschöpfender Formverlauf auch im «Rituel lapidaire» für Englischhorn und Vibraphon, wo das Material so lange gedreht und gewendet wird, bis es nichts mehr hergibt. Zur Materialermüdung kommt noch die Ermüdung des während 25 Minuten fast unablässig beschäftigten Bläusers, der hier allerdings etwas überfordert schien. Ein defektes Vibraphon nötigte überdies zur Unterbrechung des Rituals.

In bester Erinnerung bleiben die Darbietungen des *Berner Streichquartetts*: es spielte den «Gran Torso» von Helmut Lachenmann mit einer solchen Konzentration, dass das Publikum der äusserst diffizilen und oft an der Grenze des Hörbaren sich bewegenden Komposition mit grösster Aufmerksamkeit folgte. Die gespannte Stille und der begeisterte Applaus zeigten, dass Lachenmanns Sprache, die bekanntlich alle traditionellen Sprachlichkeit und selbst jede «nor-

male» Tonerzeugung vermeidet, nicht bloss in solcher Negativität zu bestimmen ist, sondern dass sie von hellhörigen Menschen als adäquater Ausdruck der Zeit und ihrer Befindlichkeit wahrgenommen wird. Auch Giacinto Scelsi gelingt es in seinem 2. Streichquartett, die Konzentration des Hörers zu binden. Indem er vom Einzelton ausgeht und diesen in Klang und Tonhöhe sukzessive verändert (der grössere oder kleinere Ambitus dieser Veränderungen charakterisiert wesentlich die verschiedenen Sätze), lässt er die Hörenden teilhaben an seiner Erkundungsreise; darin liegt wohl nicht zuletzt die Faszination Scelsis. Dagegen stellt Klaus Huber in seinem 2. Streichquartett («Von Zeit zu Zeit») Extremzustände einfach hin. Es gibt wenig Zwischentöne in dieser Musik, die zwischen Zerbrechlichkeit und heftigen Ausbrüchen pendelt. Die Parameter sind gleichgerichtet: leises ist ruhig, lautes bewegt. Bei aller expressiven Geladenheit bleibt die Musik im Grunde emotional einschichtig.

Es hätte mehr sein können an den diesjährigen Zürcher Tagen für neue Musik, woran man sich im Guten erinnern möchte. Die Idee, die beiden Konzerte mit dem Berner Streichquartett durch Vorstellungen des *Gitarrenduos Evers-Weigel* zu komplettieren, mag auf dem Papier apart ausgesehen haben: verfremdetes Streichen mit erweitertem Zupfen oder so ähnlich. Die klingende Realität, die die beiden «Zupfgeigenhansel» erzeugten, war indessen derart, dass man sie keinem Komponisten als sein Stück unterstellen möchte. Der Abend des *Trio Le Cercle*, der mit «Les Guetteurs de Sons» so gut begann, endete mit einer Materialschlacht von Vinko Globokar («Tribadaboum extensif sur rythme fantôme»), die Aperghis' kritisches Konzept geradewegs dementierte und brachte als Uraufführung «Le Livre de Tchen» für drei Schlagzeuger und Pantomime von Geneviève Calame, das über fernöstliches Parfüm und Schönklang-Mischungen nicht hinauskommt. Das Theatralische — in den vergangenen beiden Jahren mit Peter Schweigers Umsetzungen von Kagel-Stücken jeweils der Höhepunkt der «Tage» — bewegte sich sonst auf peinlichem Niveau; ich denke da an die nicht einmal bernhardtheaterwürdige *Ex-Novo*-Fassung von Christian Wolffs «For 1, 2 or 3 People», aber auch an das «Concert surprise» von Hans Joachim Hespos, der sich mit «Padouk» für Marimbaphon und «Nove» für Sopran und Klavier als klug disponierender Komponist erwies, diese und andere Stücke aber in eine Performance einbaute, in der wahrhaftig mit Kanonen auf Eier geschossen wurde.

Musik mit Elektronik — neben «Musik im Theater / Theater in der Musik» eine Konstante an den bisherigen «Tagen» — fehlte diesmal, weil sich das kleine Neumarkt-Theater akustisch als ungeeignet erwies. Dieser Ort, der durch seine Ambiance sehr anziehend wirkt, soll nun nächstes Jahr für einzelne Kon-

zerte verlassen werden. Auch im finanziellen Bereich steht eine Verbesserung in Aussicht, dank der die Musiker angemessener entschädigt und die bisher gratis arbeitenden Organisatoren (Gérard Zinsstag und Thomas Kessler, sowie Max Nyffeler als Redaktor des ausgezeichneten Programmhefts) entlastet werden können. So sollten diese Tage auf eine solidere, die Weiterexistenz sichernde Basis gestellt werden können. Denn dass sie für das Zürcher Musikleben äusserst notwendig sind, das hat auch diese dritte, nicht in allem geglückte Ausgabe bewiesen.

Christoph Keller

Remedur für Patient Orchester?

Basel / Zürich: «Netzwerk I und II» von Hans Wüthrich

Routinebetrieb und Bequemlichkeit, fehlende Probenzeit, gestresste Musiker und mutlose Dirigenten bilden ein Minenfeld, in dem schon manch hochgemut komponiertes Orchesterstück kläglich untergegangen ist. Komponist und Orchester: ein leidvolles Thema. Die Idee, diesen Produktionsapparat nicht einfach zu bedienen, sondern kompositorisch in Frage zu stellen und ästhetische Modelle für eine andere Orchesterpraxis zu entwickeln, hat deshalb die Komponisten immer wieder beschäftigt. Einige Beispiele: John Cages Klavierkonzert (1957/58), ein Fall von radikaler Zertrümmerung jeglichen strukturellen Zusammenhangs, oder seine «Cheap Imitation» (1969), ein hundsgemein schwieriges Unisonostück für Orchester ohne Dirigenten; sodann das «Mitbestimmungsmodell» (1970) des durch herbe Dirigiererfahrungen inspirierten Michael Gielen; weiter Vinko Globokars analytisches Konzept «Das Orchester» (Bonn, 1974) und Dieter Schnebels «Orchestra», das 1978 bei der Kölner Uraufführung eine Protestresolution der Musiker zur Folge hatte. Solche Behandlungen des Patienten Sinfonieorchester setzen wie jeder Therapieveruch zunächst gehörige Aggressionen frei. Langfristig indessen tragen sie sicher zur Reflexion und zum wachsenden Problembewusstsein in- und ausserhalb des Orchesters bei. Vor übereilten Erwartungen ist jedoch zu warnen. Dies zeigte sich bei der Uraufführung von «Netzwerk I» und «Netzwerk II» von Hans Wüthrich 1985 in Donaueschingen, beide «für grosses Orchester ohne Dirigenten» (Untertitel). Die Verantwortlichen, im Wissen um das labile innere Gleichgewicht des hochempfindlichen Organismus Orchester, wollten das Risiko nicht eingehen, auf den Dirigenten zu verzichten. So kam es zum Kompromiss: Der Komponist arbeitete zwei Versionen mit Dirigent aus, die er «Wie in einem sehr grossen Schiff oder Fisch» und «Flexible Umriss» nannte. Die Verantwortung wurde damit noch einmal in die Hände eines Leiters gelegt. Sinn der «Netzwerke» wäre jedoch, ein «autonomes,