

Claudio Danuser meinen. Sie konnten allerdings aufgrund der heutigen Literatur nichts anderes wissen, denn dafür muss man auf meine Schoeck-Biographie warten, die im Frühling 1994 endlich erscheinen soll...

Nach dieser *Venus*-Aufnahme zu urteilen, hat Schoeck in Mario Venzago einen erstarrten Interpreten gefunden. Zu hoffen ist, dass er sich bald an *Don Ranudo* oder – noch wichtiger – an den Liederzyklus *Elegie* wagt (die beste bisherige Aufnahme der *Elegie*, von Niklaus Tüller unter der Leitung von Rätö Tschupp gesungen, schlummert seit Jahren in den Archiven von Radio DRS und erscheint vermutlich nie im Handel).

Als sich vor einem Jahr das Cheltenham Festival in England den Werken von Schweizer Komponisten widmete, witzelte ein Rezensent, dies sei für ein Musikfest wohl die esoterischste Art, Selbstmord zu begehen – und erging sich dann in Lobeshymnen über Schoecks *Sommernacht*. Es sind noch viele ungeahnte Schätze in Schoecks *Œuvre* zu entdecken. Trotz allem angelsächsischen Stolz meinerseits wäre es aber schön, wenn man nicht immer auf einen Engländer warten müsste, um dies festzustellen.

Chris Walton

- 1 Derrick Puffett, *The Song Cycles of Othmar Schoeck*, Verlag Paul Haupt, Bern 1982
- 2 Derrick Puffett, *Schoecks Opern: Ein Beitrag zur Frage der Gattung...* in *Schweizer Theaterjahrbuch* Nr. 45, Bonstetten 1983, S. 52

Eigene Hörrouen

Eric Gaudibert: «*Feuillages*»; «*Songes, Bruissements*»; «*Albumblätter*»; «*Concerto pour hautbois*»

Ensemble du Centre international de percussion; Trio Musiviva; Aurèle Nicolet, Flöte; Omar Zoboli, Oboe; Orchestre des rencontres musicales Lausanne; Olivier Cuendet, Leitung Perspective Records, CH-2046 Fontaines, PER 9302

Gegen Ende der fünfziger Jahre befasste sich Pierre Boulez mit Mallarmés Projekt eines mobil strukturierten Buches, konzipierte unter gewaltigen intellektuellen Anstrengungen seine (bis heute Fragment gebliebene) Dritte Klaviersonate und setzte damit den alle Brücken hinter sich abbrechenden Aleatorikern seine weitsichtigeren Vorstellung eines gelenkten Zufalles entgegen. Bald beruhigten sich die Fronten wieder. Zurück blieb aber die nützliche Erfahrung, zyklische Formpläne nicht um jeden Preis festzuschreiben, sondern von Fall zu Fall Wahlmöglichkeiten einzuplanen und dem Interpreten Leit-systeme möglicher Spielrouten aufzudecken. Nun aber gebietet auch jeder stolze Besitzer eines CD-Gerätes über die komfortable Möglichkeit, eigene Hörrouen zu verfolgen, sei dies nun

vom Komponisten vorgeplant oder nicht. Bahn frei also für eine Art CD-spezifischer Aleatorik in Neuauflage? Eric Gaudibert geht einen Schritt in diese Richtung, wenn er auf seiner Einstunden-CD fest Geformtes und offen Gereihtes phantasievoll kombiniert und seine Hörer zur partiellen Strukturierung dieser reizvollen Musikstunde einlädt. Eine Serie von acht äusserst konzisen Sätzen für Perkussionstrio (*Feuillages*) kann vorschlagsweise in drei Teilserien eine Art Refrainfunktion übernehmen oder auch per Gerätetaste zu einem ungeteilten Ganzen gefügt werden. Die Episodenfolge *Songes, bruissements*, eine auf äusserste Wechselhaftigkeit und Klangschärfe angelegte Musik für Klaviertrio, ist von vornherein als Geschlossenes gedacht. Schumannsche Titel tragen die *Albumblätter*, sechs knappe Flötensoli, die ihre zyklischen Plätze beliebig austauschen dürfen, sofern sie nur «unter sich» bleiben. Als gewichtige Finalmusik setzt Gaudibert sein Oboenkonzert. Es ist dies eine spannungsreiche, den Hörer immer wieder auf unerwartete Fährten lockende Virtuosenmusik, deren längerer zweiter Teil sich zum ersten verhält wie eine Art Double, das Rückschau hält und doch auch Wesentliches hinzuzufügen weiss.

Klaus Schweizer

Existentielles in naiver Darstellung

Jost Meier: «*Ascona. Tre brani per orchestra*» (1989); «*Musique pour trombone et orchestre*» (1986); *Trio pour clarinette, violoncelle et piano* (1965); «*Lamentations*» für Streichquartett (1988); *Variations pour violon seul* (1981)

Orchestergesellschaft Biel, Leitung: Jost Meier; Michel Bequet, Posaune; Leroy-Trio; Carmina-Quartett; Hansheinz Schneeberger, Violine Grammont CTS-P 42-2

Man darf sich Jost Meier wohl als jemanden vorstellen, dessen Vita von Musik förmlich durchdrungen sein muss. Ist es nicht die eigene Musik, die ihn als Komponisten oder Dirigenten in eigener Sache umtreibt, so ist es die Musik aus Geschichte und Gegenwart, die ihn als Einstudierenden bzw. Konzertierenden am Dirigierpult oder als Mentor bei der Dirigentenausbildung beschäftigt. Sich bei der eigenen schöpferischen Arbeit des Ansturms von Vor-Gedachtem, Bereits-Formuliertem oder Anderswo-Exemplifiziertem erwehren zu können: müsste nicht dies hauptsächlichste Problem eines solchermassen verdoppelten Musikertums sein? Auf die fünf insgesamt über 70 Aufführungsminuten beanspruchenden Orchester-, Kammermusik- und Solowerke des neuen Grammont-CD-Porträts lässt sich der teils schmälernde, teils ehrende Terminus „Kapellmeistermusik“ jeden-

falls nicht ohne weiteres anwenden. Meier bringt im Booklet zum Ausdruck, dass existentielle Ängste ihn zum Schreiben zwingen: die Sorge ums Überhörtwerden der Schwachen, Lebensängste von Randgruppen, ökologische Korruption. Problematisch dürfte eher schon sein, dass Meiers Partituren sich stilistisch und gestalterisch in auffälliger Weise einengen und auf das sogenannte Schulmässig-Traditionelle zurückziehen. Das erweiterte Vokabular, wie es unter Komponisten der letzten Jahre und Jahrzehnte verfügbar wurde und zu phantasievoller individueller Weitergestaltung anregte, bleibt fast ungenutzt. Mit anderen Worten: Der Dirigent Jost Meier, wie er sich etwa in manchen kühnen Programmen der „Basel Sinfonietta“ darstellte, weiss weit mehr als der Komponist gleichen Namens. Dies wäre kaum Anlass zu gesteigerter Nachdenklichkeit, vermeinte man aus Meiers teilweise doch recht kritisch und anklagend intendierter Musik (z.B. Orchestersuite *Ascona*, Satz 2: *Il povero robinetto*) nicht als ungeschriebene Maxime herauszuhören, dass nur die älteren, weitherum eingebürgerten Gestaltungsmittel wirklicher Ausdruckstiefe fähig seien und also zur Darstellung elementarer Emotionen und Affekte besser taugten. Das Vereinfachte, wohl ganz bewusst Gemässigte und Fassliche ist eben nicht immer zugleich das Eindringliche, Aufrüttelnde. Wenn Meier in besagter Orchesterstudie das Versiegen eines natürlichen Wasserrinnals als Folge industriell geforderter Grossspeicher mit anrührender Anschaulichkeit in anfänglich ostinate, bald aber gestörte und schliesslich kläglich zum Stillstand kommende Klangbewegung überträgt, so klingt eher harmlos, fast schon naiv, was einem bitterernsten gedanklichen Ansatz entspringt. Das Spielerisch-Konzertante (*Musique...*), das Dialogisch-Gelockerte (*Trio*) fällt Meier offenbar leichter. Hier kommt es zur Entfaltung elastischer Bewegungsläufe, zur Ausprägung charakteristischer Lineaturen und Rhythmusformeln. Ein wenig bleibt zu bedauern, dass dieses Jost Meier-Klangporträt ohne ein Beispiel jenes Schaffensbereiches auskommen muss, dem mehr und mehr das Interesse des Komponisten gilt, d.h. der Oper.

Klaus Schweizer

Drastische Parodie

Erwin Schulhoff: *Streichquartette Nr. 1 und Nr. 2; 5 Stücke für Streichquartett Petersen Quartett Capriccio CD 10 463*

Da Schulhoffs etwas klobige, undurchbrochene, leicht eingängige Musik keinerlei Verständnisschwierigkeiten zu bereiten scheint, möchte man die überraschende Aufmerksamkeit, die seine Musik gegenwärtig in allen Zirkeln des

Musiklebens gewinnt, mit ihrer Rezeption vergleichen. Schulhoff wurde in den zwanziger Jahren vor allem als Komponist im Umkreis der Donaueschinger Kammermusikaufführungen bzw. der IGNM-Feste bekannt. Kein Geringerer als Paul Hindemith setzte 1924 in Donaueschingen die Uraufführung des Streichsextetts, 1926 diejenige des Concertinos für Flöte, Bratsche und Kontrabass (die beiden ersten Sätze) durch, an deren Aufführungen er sich als Bratscher sogar selbst beteiligte. 1924 hatte Schulhoff übrigens seine III. Klaviersonate und seine 5 Stücke für Streichquartett dem Donaueschinger Programmausschuss mit Heinrich Burkard, Josef Haas und Paul Hindemith vorgelegt, der erstaunlich skeptisch urteilte. Burkard schrieb über die genannten Stücke: «Sonate enttäuschend schwach. Manieriert, Quartettstücke besser, aber ob geeignet für ein Musikfest?»; der rührend altmodische Haas meinte: «O heilige Kammermusik, wo bist du hingeraten? Nur sehr bedingungsweise empfohlen»; und Hindemith notierte: «2. kommt in Salzburg dran. 1. Vom Komponist sich selber auf den Leib geschrieben und nur einigermaßen erträglich, wenn er das Stück spielt – dann ist es aber immer noch kein musikalisches Ereignis.» Solche Urteile decken wohl das Spektrum von Meinungen über seine Musik in den zwanziger Jahren ab: Man spielte und förderte sie, ohne sich über ihren Wert allzusehr zu täuschen. Einen wirklich nachhaltigen, durchschlagenden Erfolg hat Schulhoff nicht erzielt.

In der Zeit der Weltwirtschaftskrise nach dem New Yorker Börsencrash kehrte Schulhoff in seine tschechoslowakische Heimat zurück, solidarisierte sich mit der Arbeiterklasse und arbeitete aktiv in der kommunistischen Partei mit. Fraglich bleibt, ob die Partei seine einschlägigen musikalischen Aktivitäten überhaupt schätzte; jedenfalls wurde sein Hauptwerk der dreissiger Jahre, *Das Kommunistische Manifest* für Soli, Kinderchor, gemischten Chor und Militärorchester, zu seinen Lebzeiten niemals aufgeführt. Allerdings ist über seine Aktivitäten in jenen Jahren bislang noch nichts zuverlässig bekannt geworden. Im April 1941 nahm er die sowjetische Staatsbürgerschaft an; wenige Monate später wurde er verhaftet und von den Nazis in ein Internierungslager bei Wülzburg verschleppt. Dort starb er am 18. August 1942 unterernährt und im Zustand völliger Erschöpfung an einer Hals- und Lungentuberkulose.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte eine Beschäftigung mit seiner Musik nur sehr zögerlich ein. Einspielungen seines Doppelkonzertes für Flöte, Klavier und Orchester, des Konzertes für Streichquartett und Blasorchester oder des «Kommunistischen Manifestes», welche in den siebziger Jahren die tschechoslowakischen Labels «Panton» bzw. «Supraphon» vorlegten, blieben ohne jede Resonanz. 1977 glaubte Miroslav K. Černý in einem Plattentext

zur Einspielung des «Kommunistischen Manifestes» mit folgenden Überlegungen für Schulhoff werben zu müssen: «Der Name Erwin Schulhoffs hat wohl heute nicht mehr jenen Klang, dessen er sich in der europäischen Musikwelt der zwanziger Jahre, ja noch vor dem I. Weltkrieg, erfreute. Die Ursache ist einfach. Der Komponist, der damals auf den Konzertpodien des bürgerlichen Europas Triumphe feierte, ist auf die andere Seite der Barrikade übergegangen. Die offizielle bürgerliche Öffentlichkeit, die noch heute auf dem größten Teil der Erde das Musikleben beherrscht, erträgt zwar, dass der Künstler sie sogar zum besten halte, sie erträgt auch, dass er sie durch provozierende und revolutionär sich gebärdende Gesten reize. Sie verzeiht jedoch nicht jenem, der seine Stimme in den Dienst der wirklichen Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung stellt, in den Dienst der Klasse, welche diese Änderung anstrebt und in die Tat umsetzt. Ein solcher Künstler wird abgeschrie-ben und zum Schweigen gebracht. Und das ist eben Schulhoffs Fall.» Indessen fragt sich, warum Schulhoffs «Stimme» auch in den kommunistisch regierten Ländern nicht vernommen wurde. Hört man seine Vertonung des «Kommunistischen Manifestes», so fällt die Antwort nicht schwer: Das ist eine monumentale, doktrinäre, rechthaberische, unerbittliche Musik mit der Lebensfreude eines Totentanzes, die nichts «Subjektives», «Persönliches» duldet.

Allerdings bekommt nun in der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit der Musik Schulhoffs, die massgeblich Gidon Kremer mit seinen Konzerten in Lockenhaus seit 1986 initiiert hat und die auch von einem ohnmächtigen Gefühl der Wiedergutmachung getragen wird, dieses «Nicht-Gelungene» einen anderen Sinn; man fasst es weitgehend als Parodie – und sei es die Parodie einer Parodie – auf. Demnach wiederholt man ein Deutungsmuster, das bereits die Einschätzung der Musik Schostakowitschs nachhaltig verändert hat. In den hier eingespielten 5 Stücken für Streichquartett etwa bietet Schulhoff ganz im Sinne des notorischen Neoklassizismus der mittleren zwanziger Jahre eine Parodie «bedeutungsvoller» Quartettmusik durch eine Suite von Tanzsätzen. Doch verfäht solche Parodie weniger raffiniert als drastisch, so dass sie entweder als allzu plakativ und vordergründig, oder aber als Parodie solcher Parodie wirken mag. Dieser Sachverhalt ist offenbar nur willkürlich zu entscheiden und mag erklären helfen, dass Schulhoffs Musik weite Kreise zu erreichen beginnt: Das Drastische lässt sich «vordergründig» und «hintergründig» zugleich auffassen.

Zus hervorragende Petersen Quartett will vor allem Musik machen und bietet eine hinreissend vitale Einspielung der Werke. Es meidet die kühl-spielerische, distanzierende Eleganz und spielt voller Impetus; es vereindeutigt den Ausdruck, nimmt vielleicht auch der Musik ihre Ambivalenz, entschädigt aber mit

einer instrumentalen Substanz, die gewissermassen das Körperliche des Musikmachens spürbar werden lässt.

Giselher Schubert

Virtuose Wurstigkeit

Heiner Goebbels: «La Jalousie», Geräusche aus einem Roman; «Red Run», nine songs for eleven instruments; «Herakles 2» für fünf Blechbläser, Schlagzeug und Sampler; «Befreiung», konzertante Szene für Sprecher und Ensemble nach einem Text von Rainald Goetz Christoph Anders, Sprecher; Ensemble Modern, Ltg. Peter Rundel ECM New Series 1483 437 997-2

Goebbels ist eines der eher raren Exempel von Komponisten angewandter Musik, die sich auch als eigenständige Konzertmusik behaupten kann. *Red Run* (1988) ist die nur «etwas» (und damit zu wenig) gekürzte Version einer Ballettmusik für die Frankfurter Compagnie von William Forsythe. – In *Herakles 2* für fünf Blechbläser, Schlagzeug und Sampler (1992) versucht Goebbels, ineins mit einer eher schattenhaften Umsetzung des Gehalts von Heiner Müllers Text aus *Zement*, dessen Struktur und Syntax musikalisch nachzubilden und kommt dabei zu Resultaten, die besser sind als die Vorlage.

Der Hang von Goebbels postmodern-modischen, im Feuilleton gefragten Texten und Autoren scheint ansonsten freilich insgesamt den Aktions- und Entwicklungsraum seiner Musik eher einzuschränken und (virtuose) Wurstigkeit zu fördern, die sich als besonders radikal verstehen mag. *Befreiung, Konzertante Szene für Sprecher und Ensemble nach einem Text von Rainald Goetz* (1988) entstand als Auftrag zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution, wobei Goebbels, wie er sagt, «lange gezögert» hat, «weil mit dem abgedroschenen Revolutionsvokabular eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Geschichte ... unmöglich schien». Ob freilich Goetzens dreindreschendes, undifferenziertes Gekreisch, aus dem Goebbels «Stammheimer» und «Heidegger» konfrontiert, dazu besser taugt, scheint ziemlich zweifelhaft. Unaufhörlich, pausenlos wird in stammelnder, neonlicht-expressionistischer Syntax (mit expressiver, durchaus differenzierter Musikbegleitung) gebrüllt, u.a. «Geschichte/Hitler, Fortschritt, das ist das Problem»: o ja, gewiss doch; und «Der befreite Mensch – ein einziges Gefasel»: bei und von Goetz; «Dummheit», «alles Dreck»: ganz recht.

Goebbels *La Jalousie* (1991) nach Robbe-Grillet *Nouveau Roman*, der schon damals ziemlich alt aussah, überträgt schliesslich sogar die für Hörspielmusik charakteristische Mischung von Realton und Montage von Formeln und Topoi, von mimetisch-illustrativen und bloss irgendwie stimmungshaft-hinter-