

nis (das «Eisler-Handbuch») sowie die Richtlinien für eine auf zehn Schriften- und 35 Notenbände projektierte Gesamtausgabe.

Erschienen sind von den Schriften bisher fünf Bände (es fehlen die Poetik-Schriften, die *Faustus*-Materialien und drei Bände mit Briefen) und von den Noten nur vier Bände (Notowicz: *Neue deutsche Volkslieder, Chansons, Kinder- und Jugendlieder*; Grabs: *Lieder für eine Singstimme und Klavier; Kammerkantaten*; Klemm: *Orchestersuiten Nr. 5 und 6*). Nicht erschienen sind (wegen der in der DDR allgemein üblichen Polit-Querelen) Grabs' Eisler-Biographie (!) sowie das von ihm zur Edition vorbereitete «ultralinke» Hauptwerk *Die Massnahme*. Grabs' Nachfolger, Eberhardt Klemm (seit 1985), stellte dann noch einen Klaviermusik-Band für den Druck bereit, der bis heute ebenfalls nicht publiziert wurde.

Klemm starb im April 1991. Zu seinem Nachfolger bestellte Stephanie Eisler den Musikwissenschaftler Albrecht Dümmling. Dieser konnte die Stelle jedoch nicht antreten: Die Forschungsabteilung der Akademie der Künste zu Berlin (Ost) wurde aufgelöst und sollte in eine «Stiftung Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert» integriert werden. Obwohl in Bonn und Berlin die Gelder zur Verfügung gestellt wurden, scheiterte der Plan zu dieser Stiftung 1992 überraschend am Widerstand von Walter Jens, dem Präsidenten der Akademie der Künste Berlin (West), und dem «Argument», dass die Forschung eine Aufgabe der Universitäten sei. Das bedeutete das Aus für die Forschungsabteilung der Ost-Akademie und rund 30, vom Wissenschaftsrat positiv evaluierte Wissenschaftler – Experten auf ihren Gebieten, die dann anderweitig Stellen annehmen mussten und heute voneinander isoliert tätig sind. In seiner Eigenschaft als Präsident der vereinten Akademie der Künste Berlin-Brandenburg fungiert Jens nun auch als Präsident einer neu formierten «Stiftung Archiv». Diese ist der Akademie der Künste angegliedert und wird aus Mitteln des Bundes sowie der Länder Berlin und Brandenburg finanziert. Die zahlreichen Archivare der Ost-Akademie sowie die wenigen Archivare der West-Akademie wurden übernommen. Zur «Stiftung Archiv» gehören u.a. die Nachlässe von Boris Blacher, Paul Dessau, Bernd Alois Zimmermann sowie die von Heinrich Mann, Anna Seghers, Peter Weiss, Arnold Zweig – und eben das Eisler-Archiv aus fotokopierten Notenmaterialien, Druckschriften etc. Eislers Nachlass im engeren Sinn, die Autographen in Berlin, ist mittlerweile vom Land Berlin mit einer siebenstelligen (!) Summe aus Lotto-Mitteln für die «Stiftung Archiv» erworben worden.

Auf der Strecke blieben bei diesen Vorgängen nicht nur das Eisler-Archiv als relativ unabhängige Einrichtung, sondern auch die Fortführung der Eisler-Gesamtausgabe. Es wäre ein Irrtum zu glauben, dass die zehnbändi-

ge Sammlung «Lieder und Kantaten» (bei Breitkopf & Härtel, Leipzig) sowie die Einzelausgaben (beim Deutschen Verlag für Musik, Leipzig – jetzt: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) Eislers Œuvre hinreichend dokumentierten. Die Ausgabe der «Lieder und Kantaten» ist mit Ausschnitten aus dem Vokalwerk noch zu Eislers Lebzeiten bewusst als vorläufige Beispielsammlung angelegt worden. Es fehlen darin zum Teil die Nachweise, aus welchen Werken die einzelnen Lieder und Kantatensätze herausgelöst wurden. Statt Ignazio Silone, der in der DDR als «Renegat» galt, erscheint in den Kammerkantaten Brecht als Textautor u.a.m. Sogar die Klaviermusik-Editionen sind nicht ohne Irrtümer und Fehler. Nicht ediert sind – über *Die Massnahme* hinaus – zahlreiche Bühnenwerke wie *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, die Fragmente der seinerzeit offiziös vereitelten *Faustus*-Oper, die *Deutsche Sinfonie* u.v.m. Die Fortführung der einmal begonnenen kritischen Eisler-Gesamtausgabe erscheint dringlich. Zur Zeit hat es jedoch den Anschein, als sei Eisler wieder einmal zum Opfer geworden.

Walter-Wolfgang Sparrer

Bequeme Schräglagen

Zürich/Bern/Basel: «17 moments musicaux für drei Spieler» von Mischa Käser

Vielleicht habe ich mich für einmal zu seriös auf diese Uraufführung vorbereitet, die hintereinander in den Städten Zürich (am 14. Januar 1994 im Theaterhaus Gessnerallee), Bern (am 15. Januar in der Kunsthalle) und Basel (am 17. Januar in der Musikakademie) unter dem Haupttitel *Musik in der Schräglage* stattfand. Ich liess mir nämlich vom Komponisten die Partitur zuschicken, um sie vor der Aufführung zu studieren. Nach deren Studium kam ich zum Schluss, dass es sich hier einer zu leicht macht: da werden zwar verschiedenste musikalische Stile und Traditionen verulkt, aber Käasers Verfahrensweisen erschienen mir zu simpel, weil häufig bloss mit einfachem Verrücken des Modells oder mit dessen unerwarteter «Instrumentierung» gearbeitet wird. In *buenos aires 32°* wird z.B. ein einfacher Tango mit den Reiss- und Knittergeräuschen einer etwas lebhaften Zeitungslektüre komponiert. Im *elementaren Trio* imitiert Käser jenes in der Musik der siebziger und achtziger Jahre oft zelebrierte Komponieren an der Grenze des Verstummens, wo kontinuierliche Bewegungen im dreifachen Pianissimo von aggressiven und unvorhersehbaren Sforzatos unterbrochen werden; Käser verulkt diese Disposition, indem er die leisen Bewegungen mit in ein Wasserbecken rieselnden Kieselsteinen, die Sforzatos aber mit dem peinlich genau notierten

Aufspringen eines Regenschirms «instrumentiert».

Diese – vom musikalischen Kabarett her schon reichlich bekannten – Effekte kamen mir beim Partiturstudium abgenutzt vor. Ich wollte also – diesen Teil der Kritik hatte ich im Kopf schon fast geschrieben – Mischa Käser, den ich bisher als höchst feinsinnigen Komponisten schätzte, zu etwas mehr Seriosität ermahnen...

...während der Uraufführung habe ich mich dann aber zum Teil halb totgelacht, und zwar gerade bei jenen Stellen, die mir beim Partiturstudium als fragwürdig erschienen sind...

...am Anfang: ein grosser Tisch in der Mitte der Bühne, übersät mit Utensilien wie Gläsern, Zündhölzchen, Scherben, alten Tassen, Zeitungen, ein paar Musikinstrumenten und zerknitterten Noten; neben und unter dem Tisch ist ein Chaos von Instrumentenkoffern, Wascherbecken und Kübeln unbestimmten Inhalts, – kurz: eine wohlinszenierte Unordnung.

Wer bei solchem Anblick einen eher laschen Auftritt der Interpreten erwartete, wurde enttäuscht; der Auftritt ist nämlich das *ouverture* genannte Eröffnungsstück dieser abendfüllenden Komposition: Jeder der drei Spieler trägt Objekte mit oder auf sich, die beim Gehen ein Geräusch bilden (z.B. eine Tasche mit Flaschen oder einen Schlüsselbund); unabhängig voneinander durchqueren nun die Musiker – teils geschäftig, teils langsam-lässig – mehrmals den Bühnenraum, jeder in einer andern Form rhythmischen Schreitens. Das Thema ist exponiert: öffentlicher Platz, Strassen- und Einkaufssituation, Alltag. Und mit Alltag geht es dann auch weiter; das zeigt schon die Besetzungsliste: *bierflaschen, blockflöten, bürolampe, darabuka, fiedel, gitarre, gläser, holz, instrumente ad lib., kamm, kerzen, melodica, metronom, münzen, orgelpfeifen, papier, psalter, schirm, schnapsgläser, schreibutensilien, steine, stimme, talking drum, tassen, tip-ex, tonband, weinglas, würfel, zeitung*. Nach der *ouverture* setzen sich die Spieler (Urs Hänggeli, Mischa Käser und Conrad Steinmann – alle drei hervorragende Interpreten gerade für dieses Genre von Musik) an den «reichgedeckten» Tisch und beginnen diesen Utensilien ein klangliches Leben zu entlocken.

Aber es entsteht jetzt keine gemütliche Wohngemeinschaftsrunde, vielmehr werden diese Stücke mit starrer Mimik und mit einem unbeteiligt-ernsten *Buster Keaton*-Blick umgesetzt. Leider hielt bei der Zürcher Uraufführung nur Mischa Käser diese mimische Starre bis zum Schluss ziemlich konsequent durch, was auch noch bei Patzern zu äusserst komischen Wirkungen führte, etwa dann, wenn mitten in der Geschäftigkeit anderer Aktionen eine Kerze angezündet und in starrem Rhythmus wieder ausgeblasen werden muss; als Käser nun in der Hitze des Gefechtes neben der Kerze vorbeiblies, erzielte er damit unfreiwillig einen einmaligen Gag.

In den *17 moments musicaux* befreit Käser den Alltag mit Alltag vom Alltag; Glasscherben veredelt er mit einfachsten, scheinbar naheliegenden Verfahrensweisen zu *cymbales antiques*, und Sfr. 3.20 werden zum thematischen Material einer Art Variationensatz.

Man möchte meinen, dass bei einem dermassen dadaistischen Ausgangsmaterial alles möglich ist und jeder Unterbruch oder Zusatz denkbar sind. Käser hatte solche Zusätze ausdrücklich vorgesehen, nämlich einerseits ferngesteuerte und bewegliche Objekte von Valentin Altorfer und andererseits einen *mann von draussen* (dargestellt vom Schauspieler Urs Bihler). Das den Alltag verfremdende Musizieren sollte von etwas «Fremdem» unterbrochen werden.

Mit Fremdem unter Fremdem ist es so eine Sache – für mich jedenfalls gingen diese Unterbrechungen daneben. Und zwar deshalb, weil hier mit Mitteln gearbeitet wurde, die Käser als Komponist gerade überwindet. Altorfers mit Luftkompression oder elektromagnetischen Feldern betriebene Objekte sind gutes Kunsthandwerk, mit denen man zwar tolle Gags machen kann (z.B. einen Plastikhandschuh bis zum Verplatzen aufblasen), die aber Käasers Ästhetik diametral entgegengesetzt sind: während Käser mit Alltag arbeitet und als Komponist zum Mittel der Bastellei greift, um Dinge zum Klingen und Schwingen zu bringen, die von den eigentlichen Konzertinstrumenten gar nicht eingefangen werden können, lässt einen Altorfer mit seinen superb funktionierenden Halbautomaten das Gebastelte gerade vergessen. Altorfers einziges Objekt, das sich bruchlos in Käasers Konzept einfügt, ist denn auch ein unpräzises Sperrholzmännchen, das sich mit Luftdruck langsam vom Boden erhebt, um sich vor dem Publikum zu verneigen, dann aber von der Luftpumpe unerbittlich weitergestossen wird, bis es in einem autodestruktiven Akt – mit dem nur Sperrholz eigenen, «billigen» Scheppern – vornüberfällt.

Noch schwieriger gestaltete sich in der Zürcher Uraufführung die Intrusion eines Schauspielers, der Texte des angeblich schizophrenen niederösterreichischen Schriftstellers Ernst Herbeck vortrug.

Das «Verrückte» dieser Texte wurde in Zürich – im wahren Sinne des Wortes – verblasen, weil Käser den ganzen Vortrag mit langen Tönen von Orgelpfeifen begleiten liess. Es tauchte das alte Paradox des Melodrams auf: wenn die Musik sich bescheiden gibt und den gesprochenen Text in seinem Eigenwert nicht antasten will, zerstört sie ihn gerade: die Musik vereinfacht den Textgehalt; dessen Leerstellen – die semantischen und strukturellen «Pausen» – werden mit einfachen Klängen zugefüllt. Das geplante «Fremde» dieser Intrusion vermittelte sich auf diese Weise in Zürich nicht, vielmehr wurde das «Verrückte» von Herbecks Gedichten im Kontext von Käasers

«verrückter» Musik zum einfachen Lyrikvortrag neutralisiert.

Trotz aller Freude am Spassigen und Verqueren dieser abendfüllenden Kammermusik wirkten auf mich doch jene Partien am stärksten, wo «richtige» Musik erklang, z.B. die mikrotonalen Verfärbungen von «*vermindert*», die «primitive» und quasi auf das *St-Martial*-Stadium zurückgedrehte Mehrstimmigkeit im *lied* und vor allem die *grosse fuge in G*, in der eine strenge Fugenform bis zur Unkenntlichkeit perforiert ist.

So steht denn am Schluss meines Berichtes nicht die geplante Ermahnung zu mehr Seriosität, sondern bloss die Hoffnung, dass Mischa Käser ob der dadaistisch-theatralischen Kunst, die er so virtuos beherrscht, seine Begabung auf der «seriösen» Seite, seinen Klangsinne, seinen Erfindungsreichtum im harmonischen Bereich und sein Gespür für spannungsvolle Phrasierungen im Kleinen und Grossen nicht ganz vernachlässigen möge.

Roman Brotbeck

Cassandre schizo

Paris: création de «*Cassandre*» de Michael Jarrell

La dissociation, la coupure sont au centre de l'esthétique de Michael Jarrell. Prophétique donc, voire pléonastique celle-ci, en quelque sorte, annonçait *Cassandre*, son «monodrame¹», d'après l'œuvre homonyme de l'écrivain de l'ex-R.D.A., Christa Wolf (traduite dans un français limpide et concis).

Pour nous en convaincre, ces mots du compositeur: «La musique est pour moi une interaction entre deux éléments: le matériel acoustique et l'idée

spirituelle. Elle est à la fois un moyen d'expression et un artisanat nécessitant un travail quotidien. Le matériel acoustique impose une préparation, un ordonnancement, ainsi que des choix pour être porteur de l'idée spirituelle.» Ecoutez maintenant la *Cassandre* de Christa Wolf: «Pour les Grecs, il n'y a que la vérité ou le mensonge, le juste ou le faux, la vie ou la mort. Ce qui est écrasé entre leurs notions tranchantes, c'est l'autre élément, le troisième terme, vivant et souriant.»

Certes, voici longtemps que Jarrell voulait écrire un opéra. Toujours aux aguets de ce qui pourrait secouer son imaginaire, le distordre, le faire crapahuter (sans cesse il se «pose des pièges», lors de son travail), *Cassandre* ne pouvait le laisser indifférent, elle qui se dresse alors que Troie est tombée. Captive d'Agamemnon, elle attend, devant les portes de Mycènes, que les gardes de Clytemnestre viennent la chercher. Marthe Keller, comédienne et interprète (elle insiste sur le mot), ni récitante ni chanteuse, incarnait parfaitement la prophétesse (*Cassandre*, en effet, refusa d'imiter sa mère Hécube ou ses sœurs en se confinant aux tâches du foyer). Condamnée dès lors par Apollon à prédire l'avenir sans jamais se tromper – ah! l'épouvantable tourment d'une «petite voix sifflante, au bout de son registre qui chasse le sang de [ses] veines» –, personne ne la croit. Et tout le monde est gêné. Car ce n'est pas le crime qui dresse les horreurs, ce n'est pas le forfait qui perturbe l'unanimité rageuse des gens prétendument sensés, mais celui ou celle qui l'annonce. Et *Cassandre*, on va la tuer après qu'elle aura raconté, habitée par l'imminence de la mort, dans un décor dépouillé (un grand drap blanc, encendré, puis sanglant, à rhizomes), la dernière heure de sa vie. Parce que *Cassandre* infecte le train-train quotidien, parce que *Cassandre* heurte les pensées assises²

Marthe Keller (récitante de «*Cassandre*») en répétition avec Peter Konwitschny, le metteur en scène © Marie-Noëlle Robert

