

die durchhaltekräftigen Protagonisten Kurt Westi und Jane Eagle, die sehr ausdrucksstarke Gabriele Schreckenbach als «La Morte» sowie einen hervorragenden «Schattenchor» nicht genügend Differenzierungen auf, um eine gewisse schwüle Gleichförmigkeit zu vermeiden. Vom gewohnten feurig-kritischen Einfallreichtum des Komponisten ist hier nicht so viel zu spüren; die Leitmotivik unentwegter chromatischer Rauschzustände debussystischer Sirenenklänge und orientalisierender modaler Themen werden voll ausgereizt. Schwer-süßes Parfum verströmt die flöten- und harfengleisende Instrumentation. Schulhoffs «Markenzeichen», die Einbeziehung des Jazz, ist hier auf zweimaliges Aufspielen einer Tanzkapelle reduziert, deren Wirkung allerdings geradezu blasphemisch ist. Die «Flammen» müssten noch entzündet werden: durch eine musikalische Darbietung der herberen Farben und der klarer entwickelten Polyphonie, in einer szenischen Realisation, die in originären Bildern das expressionistische Potential entfaltet.

Isabel Herzfeld

Weitgefasstes Thema Interpretation

Darmstadt: 48. Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung

Musik gehört zu den darzustellenden Künsten; während die Realisation von Bildender Kunst und Literatur stillschweigend und «offensichtlich» im Auge des Betrachters sich zu vollziehen scheint, lässt sich Musik für den Laien, den Ungeübten und Uneingeweihten nicht wahrnehmen, ohne dass der Notentext in Klang überführt wird. Hier kommt Interpretation im engsten und weitesten Sinne ins Spiel, eröffnen sich «Spielräume» verschiedenartiger Gestaltungsansätze. «Texttreue», «Werktreue», «authentische Aufführungspraxis», «Interpretationsfreiheit» sind dabei die Begriffsmarken, die den Schauplatz musikwissenschaftlicher Fehden abstecken.

So griff die diesjährige Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt mit dem Motto «Musik und Interpretation» ein existentielles und zugleich – weitgefasst und beinahe diffus präsentiert – banales Thema auf. Da wurden spezielle Interpretationsprobleme der Neuen Musik neben der Bedeutung von Beethovens Metronomangaben verhandelt; die semantische Dimension der Klavierwerke Hanns Eislers kam ebenso zur Sprache wie eher formale Kriterien für «Theorie und Praxis der Schallplattenkritik». Dagegen befassten sich die Referate des von Hermann Danuser und Siegfried Mauser geleiteten musikwissenschaftlichen Kongresses weitgehend mit Auführungskriterien für die Musik nach

1945. «Bindung und Freiheit» nannte Ulrich Mosch (Basel) als Eckpfeiler des Interpretationsprozesses, löste mit seinem Anspruch auf nicht-mechanistische Wiedergabe des vorgegebenen Notentextes auch serieller Musik bald Kontroversen aus. Lässt sich der alte Interpretationsbegriff, die Erschliessung semantischer Schichten aus dem Musikverständnis des jeweiligen Komponisten heraus, für Stockhausen oder Boulez retten? Steht nun, frei nach Gustav Mahler, das Beste an der Musik nicht in den Noten oder, gerade umgekehrt, ausschliesslich dort? Für historische und phänomenale Distanz, die keine bruchlose Übernahme traditioneller Terminologie erlaube, plädierte Siegfried Mauser; dagegen ist laut Hermann Danuser – Schönberg als Bearbeiter sei Kronzeuge – Neue Musik in dialektischer Verschränkung mit der Tradition verbunden, in Anlehnung an Hans-Georg Gadamer nur mit einem hermeneutischen Ansatz in ihrem Reichtum an Bedeutungen adäquat erfassbar. Die Strukturbetonung Neuer Musik erlasse nicht die Notwendigkeit ihrer Deutung. Dass es sich bei solcherart individueller Sinnfindung nicht um Willkür handeln muss, verdeutlichte Hans Zender, als Komponist und Dirigent von Rang gewissermassen Autorität vom «anderen Ufer» der Praxis: Nur durch Anwendung kompositorischer Prinzipien wird der Interpret seiner Verantwortung als Mitschöpfer der Klanggestalt des Notentextes gerecht.

Bei allen faszinierenden Einzelheiten und lebhaften Diskussionen kam hier doch nichts wirklich Neues zur Sprache. Die Forderung, die «Leerstellen» einer Partitur produktiv zu füllen, die Individualität eines Autors zu verstehen und gleichzeitig den geistigen Hintergrund zu erfassen oder historisch Begriffenes auf die eigene Epoche zu beziehen, ist eine allerdings oft vergessene Binsenweisheit. Kaum Neues auch vom kompositorischen Nachwuchs an deutschen Hochschulen; die Forumskonzerte liessen wenig Risikofreude und Profil-Lust erkennen, geschweige denn neue Entwürfe oder Visionen. Klavierstücke der Koreanerin Munkyoung Park überzeugten durch Klangsinne und raffinierte rhythmische Strukturen; ihrer Landsmännin Eun-Jung Kong gelang mit «Hak-Chum» (Der Tanz des Kranichs) für Blockflöten und Stimme ein originelles Werk, dessen Inhalt sich auch in choreographisch gefasste Kommunikation zwischen den Spielerinnen umsetzte. Unter den jungen Interpretinnen brillierte die 19jährige Mezzosopranistin Charlotte Heinke mit «Stripsody» von Cathy Berberian. Was die wissenschaftliche Diskussion nur anzudeuten vermochte, zeigte sich schlagend in Konzerten und Seminaren: Gerade der Interpret als Komponist gibt heute neuartige Impulse aus der intimen Kenntnis seines Instruments heraus, in unstillbarem Forscherdrang nach immer neuen Klangmöglichkeiten, der sich auch auf Strukturelemente und

Kommunikationsprozesse kreativ überträgt. In der Performance «By, for and against John Cage» erkundete das New Yorker «Stimmwunder» David Moss mit virtuosen Kapriolen das Klangspektrum und riss die Grenzen zwischen Musiksprachen und Genres, Komposition und Improvisation ein. Dem Wortsinne bestürzend adäquate Strukturen entwickelt Heinz Holliger in seinen Hölderlin-Vertonungen aus der Kenntnis des menschlichen Atems, wenn er die Sänger mit geschlossenem Mund artikulieren lässt oder ihnen schlicht das Luftholen verbietet. Hans Zender vermittelte seine Bearbeitung von Schuberts «Winterreise» als in neue Klänge transformierte «Postposition», die Hanspeter Padrutt aus psychoanalytischer Sicht ergänzte: «Die Winterreise» ist für ihn, als «Werk, das immer mehr weiss als sein Autor», Zeichen des «epochalen Winters» der neuzeitlichen Gesellschaft.

Der Verfall westlicher Kultur, der hier angesprochen wird, weit über musikimmanente Deutungsversuche hinaus, ist auch Thema des Streichquartetts «Un vieux souvenir» von Michael Gielen. Selbst erfahrener Interpret Neuer Musik, führt er ebenso Kommunikationsstörungen zwischen den Spielern wie die Auflösung zwanghaft starrer musikalischer Topoi vor. Das Euler-Quartett aus Basel faszinierte mit dichtem und klangbewusstem Spiel nicht weniger als zuvor in Beethovens Grosser Fuge. Wie sehr Interpretation Analyse zu sein hat, konnte Walter Levin in seinem scharfsinnigen Seminar gerade bei diesem Werk verdeutlichen. Davon abgesehen erfüllte das Eröffnungskonzert die Thematik wohl am schlüssigsten: Die von Manfred Peters geleitete Arbeitsgemeinschaft Neue Musik am Staatlichen Leininger-Gymnasium Grünstadt verwirklichte u.a. lustvoll-konsequent Mathias Spahlingers «vorschläge – konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten».

Isabel Herzfeld

Schwierige Annäherung zweier Kulturen

Basel: Klaus Hubers «Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens»

Viel Schindluder wird unter dem Begriff «Weltmusik» getrieben; was als Beschäftigung mit aussereuropäischer Musik ausgegeben wird, entpuppt sich oft schnell als konturenloses Allerwelts-gemisch, als Einebnung des Charakteristischen und Individuellen vor allem des Fremden und als dessen Ausbeutung zur klanglichen Reizoptimierung, also letztlich als Fortsetzung der Kolonialisierung mit anderen Mitteln, nämlich denen der Musik (siehe dazu den Beitrag von P.N. Wilson in dieser Nummer, S. 4ff.). Klaus Huber – dafür steht sein ganzes Leben und Schaffen ein – ist vor solch üblem Tun gefeit, wenn er in seinem neuen Werk «Die Erde bewegt sich

auf den Hörnern eines Ochsens» sich arabischem Denken und arabischer Kunstmusik öffnet. Ihm geht es um einen echten, differenzierten und rücksichtsvollen Dialog zwischen gleichberechtigten Musikkulturen und um eine Begegnung in gegenseitiger Achtung: «Seine Absicht war, in Erinnerung an verschüttete historische Gemeinsamkeiten von europäischer und arabischer Musiktradition Berührungsfelder zwischen beiden Kulturen zu schaffen: eine (Wieder-)Begegnung, die (...) weitab von jedem Folklorismus – im Innern des musikalischen Materials und im Bewusstsein der aktuellen Auseinandersetzung zwischen Islam und Europa – zustandekommen soll. (...) Von der Gattung her ist es ein Entwurf für eine neue Art von politischer Musik, deren humanes Engagement nicht an den Grenzen des eigenen Kulturkreises haltmacht.» (Max Nyffeler)

Das Werk, das seine Uraufführung an den diesjährigen «Wittener Tagen für Kammermusik» erfuhr, ohne sich allerdings in den Bahnen traditioneller Kammermusik zu bewegen, ist konzipiert als eine Assemblage für ein vierköpfiges arabisches Musikensemble einerseits und für zwei europäisch orientierte Instrumentalisten andererseits, die sich beide zudem in einer dritten Dimension, im Klangraum eines sechsspürigen Tonbandes, zu entfalten versuchen, auf dem elektronisch verarbeitete Geräuschmaterialien und Aufnahmen des improvisierenden arabischen Ensembles, ein Koranvers sowie von den Sprechenden selbst ausgewählte Passagen aus einer Rede (1992) des iranischen Dichters Mahmud Dulatabandi im originalen Persisch und in arabischer, französischer und deutscher Übersetzung montiert sind. Dulatabandi reflektiert darin über die ausweglose Lage seines Landes und dessen Künstler, die immer mehr zum Verstummen gezwungen werden: «Der Schriftsteller des Südens ist nicht nur ein Sammler und undeutlicher Redner, sondern er ist oft stumm und verbirgt sich hinter seinem Schweigen. Also verkündet er mit tausend Stimmen des Schweigens: ich bin stumm.» Dulatabandis Text entnahm Huber auch den Titel seines Werkes: «Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmen eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach.» Diese Ambivalenz: die Gefährdung der Balance und den drohenden Absturz der Erde wie den Wunsch nach ihrem Gleichgewicht, versucht Huber in seiner komplexen Verflechtung von Musik und Text, von Instrumenten, Gesang und Rezitation, von Live- und gespeicherten Klängen, von arabischem und europäischem Musikdenken nun eben zum Vorschein, zum angesprochenen Hören zu bringen.

Mit dem intensiven Studium von arabischen Musiktheorien, -praktiken, Tonssystemen und Metren setzt Huber seine Beschäftigung mit Mikrintervallik in den letzten Jahren und seine Loslösung

vom europäischen diatonisch-chromatisch-enharmonischen temperierten System konsequent fort. Die Musiker des faszinierenden arabischen Ensembles «Al Kindi» – benannt nach dem arabischen Musiktheoretiker und -philosophen (801–873) – belässt er deshalb im arabischen Idiom: arabischen Modi, Metren und Rhythmen, und in arabischer Musizierpraxis: improvisatorischen Freiräumen – nämlich Sheik Hamza Chakour im Sufi-Gesang, Julien Jalal Weiss auf dem Qanun (arabische Zither), Ziad Kadi Amin auf der Nay (arabische Längsflöte) und Abdel Shams Eddin auf der Riqq/Mazhar (Schellentamburin/Rahmentrommel). Europäisch indes sind die bewusste sowie in Schrift und Tonband fixierte Konstruktion des Ganzen, die genaue Planung vor allem der Zeitabläufe, die Herstellung der elektronischen Schicht (die ihrerseits im Kleinen bereits ein Amalgam von arabischer Musik und persischem Text einerseits und europäischer Verarbeitung andererseits darstellt) und der auskomponierte Einsatz der beiden europäisch Musizierenden, Marie-Thérèse Girardi und Jean Sulem, deren Instrumente, Gitarre und Viola, scheinbar europäisch sind, ihren Ursprung aber wie vieles andere unserer Zivilisation im arabischen Raum haben. Huber ermöglicht also in bewundernswerter Vielschichtigkeit, in grossen und kleinen Zusammenhängen die Begegnung der beiden Kulturen; sein Werk wird zu einem Fanal der Besinnung auf die immensen Anregungen und Beeinflussungen der Araber, die uns ihre Eigenleistungen ebenso vermittelten wie das Erbe der Antike und das Wissen asiatischer Hochkulturen. (Was arabische Kultur, Technologie und Toleranz – sic! – 700 Jahre ermöglichten und dann europäische Ignoranz, Arroganz und Barbarei mit verheerenden Folgen bis in die Gegenwart zerstörten, ist z. B. in Andalusien zu studieren!)

Einleuchtend, dass dieses Werk im Rahmen des Festivals 94 «Zwischen Afrika und Asien» am 12. Juni in Basel seine schweizerische Erstaufführung erfuhr; gut, dass der veranstaltende Verein sich nicht nivellierend «Weltmusik in Basel», sondern «Musik der Welt in Basel» nennt (noch besser wäre «Musiken» oder «Musikkulturen der Welt»). Die tatsächliche Wirkung der bislang konzeptionell beschriebenen und von da her bestechenden Huberschen Akkulturation war für mich anregend und zwiespältig zugleich. Einerseits fördert sie die Entdeckung ernst genommener authentischer arabischer Kunstmusik mit ihrer Klangrede, Poesie, Ruhe und Sinnlichkeit; andererseits hindert deren Einbettung in eine starre, zunehmend vorhersehbare Gliederung (elf Sequenzen à 3'20") und in die etwas vernebelnde, mystifizierende Tonbandschicht, die insgesamt zu Hintergrundmusik tendiert, letztlich eine volle Entfaltung. Bei allen feinen Interaktionen zwischen den drei Schichten rieb sich die arabische improvisatorische Intuition an der europäischen fixierten und einengenden

Ästhetisierung. (Eine vielsagende, wenn auch unprofessionelle Beobachtung: Im Publikum sass etwa acht Araber beieinander. Während sie später allesamt dem rein arabischen Teil des Konzertes gebannt zuhörten, reagierten sie mit Unverständnis auf Hubers Komposition, die doch der gleichen arabischen Kunstmusik viel Raum gewährt, und verliessen bald bis auf zwei den Konzertort.) Viola und Gitarre selbst als europäisch festgelegte Stimmen traten hier weniger dazwischen, haben sie kompositorisch doch wenig Kontur und Eigengewicht. Was so paradox erscheint, mag Absicht des Autors als Zurechtrücken der historischen Wahrheit, als punktuell ausgleichende Gerechtigkeit sein; Dialog und Austausch zwischen den beiden Kulturen kommen aber damit nicht gütig zum Tragen, können es in der Materialsphäre vielleicht trotz aller Kompositionskunst auch überhaupt nicht. Ein Rezensent schrieb, dass Hubers Versuch eines Brückenschlags alsbald Resultate zeitigte: «Als 'Al Kindi' sich im zweiten Programm der Matinee ausschliesslich arabischer Kunstmusik widmete, traf deren Botschaft gewiss auf sensiblere, tolerantere Ohren.» Das mag ideell stimmen, und dafür gebührt dem unermüdlichen und tief empfundenen humanen Engagement Hubers Dank; musikalisch gesehen könnte man etwas böswillig aber auch behaupten, dass im zweiten Teil die sensiblen Ohren sich voll und ganz auf die ungestört und pur vorgetragene arabische Musik konzentrieren konnten!

Toni Haefeli

Anstelle einer Konzertkritik

Basel: Neue Werke von Bettina Skrzypczak und Gérard Zinsstag

Zum ersten: eine Veranstalterschelte
Es gibt gewisse minimale Rahmenbedingungen, die ein Konzertveranstalter beachten muss und die eigentlich bei einer so renommierten Organisation wie der IGNM-Sektion Basel eine Selbstverständlichkeit sein sollten. Das beginnt mit der Wahl des Konzertortes. Schon der erste Blick in die Partitur von Zinsstags *Diffractions* (ich nehme mal an, dass bei einem Auftragswerk der *Musikkreditkommission Basel-Stadt* die Beschaffung dieser Partitur kein unüberwindliches Hindernis darstellte!) zeigt, dass es sich bei diesem Werk nicht um ein traditionelles Paukengedröhne aus dem Bauch handelt, sondern um ein rein kammermusikalisches, auf äusserst klare Zeichnung hin konzipiertes Werk. Ein zweiter Blick in die Besetzung dieses Schlagzeugstückes hätte die Veranstalter darüber aufgeklärt, dass sich Zinsstag auf Instrumente beschränkte, die fast keine Resonanz aufweisen. Als müsste man diese defektöse Besetzung mit dem Veranstaltungsort wettmachen, plazierte die IGNM dieses Konzert in