

Basel: Robert Suters Neufassung von «*Marcia funebre*»

Mit Werken Ferruccio Busonis, Wladimir Vogel's und Robert Suters konzipierten Rudolf Kelterborn und Heinz Holliger das 5. Konzert des *Basler Musik Forums* am 16. März 1995 ausgesprochen perspektivenreich: Einerseits zogen sie eine Lehrer-Schüler-Linie, studierte Vogel doch bei Busoni und arbeitete Suter, kurz, aber nachhaltig, mit Vogel (und übrigens, noch kürzer, mit Walther Geiser, einem weiteren Busoni-Schüler). Andererseits spielen in den drei ausgewählten Kompositionen Kontrapunktisches, Marschmässiges, Ostinates, Rhythmisches und Dunkles eine wesentliche Rolle. Ausgerechnet Busoni fiel in dieser Konstellation etwas ab: Seine *Zwei Studien zu «Doktor Faust»* mit den Sätzen «Sarabande» und «Cortège» sind trotz dramatischem Impetus und symphonischer Gestaltung in die Jahre gekommen und machen heute einen recht betulichen Eindruck; dazu trugen wohl auch das Basler Sinfonie-Orchester und sein Dirigent Ronald Zollman bei, die das Werk als Einspielstück missbrauchten und ziemlich lustlos und unpräzise herunterspielten. «*Ritmica ostinata*» und «*Ritmica funebre*» aus den *Vier Etüden für Orchester* sind da von ganz anderem Zuschnitt und wurden von den Interpreten (dementsprechend?) viel sorgfältiger angegangen. Was Vogel auf dem Unter- oder Hintergrund einer fesselnd ausgeformten, aber nie dominierenden Rhythmusschicht an kompositorischer Phantasie, Dispositionsvermögen, kontrapunktischer Kunst und variativem Reichtum in allen Parametern einschliesslich und besonders der Klangfarben einbringt, ist von ungebrochen elektrisierender und beeindruckender Wirkung.

Im Zentrum des Abends stand die Uraufführung der 1994 entstandenen Neufassung von Suters *Marcia funebre*. Die Premiere 1982 in Zürich litt sowohl unter den Unzulänglichkeiten früherer elektronischer Möglichkeiten, die der Komponist in diesem Werk erstmals einsetzte, wie auch unter der Inkompetenz des damaligen Dirigenten, der das Tempo nicht halten konnte und so in Konflikt mit dem Zuspieldonband kam. Suter gestaltete deshalb vor allem den elektronischen Bereich seiner Komposition neu: Von einem bestimmten Punkt des ersten Teils an kommt zuerst der Synthesizer als zusätzliches Instrument zum Orchester. Diese Stimme ist notiert; sie kann aber durch den Interpret (bei der Uraufführung Suter selbst) improvisatorisch bereichert werden. Wenn der akustische Klangkörper verstummt, setzt ab Tonband und Lautsprecher eine Musik ein, die sich aus dem rückläufig angeordneten Material der Orchesterschicht ableitet und vor der Aufführung von Mitarbeitern des *Elektronischen Studios der Musik-Akademie*

Basel hergestellt und fixiert wurde. Dazu kommt als drittes elektronisches Element eine Synthesizerimprovisation über live gespeicherte Samples aus dem ersten Teil.

Suters Werk «für grosses Orchester, drei Sopranstimmen (Vokalisieren) und elektronische Klänge» ist – Voraussetzung für gute Musik – mehrdimensional. Beim ersten Hören könnte es als Demontage des Orchesters verstanden werden, dessen konventioneller Apparat nach einer ans Chaotische grenzenden Peripetie mit Hilfe der beschriebenen Elektronik in charakteristische Ensembles überführt wird. Suters primär kammermusikalisches Denken prägt all seine Orchesterwerke und wird hier gleichsam thematisiert. Er scheint damit auch das zu musikalisieren, was Roland Moser in *Bilderflucht* vorführt – dass nämlich die Orchester nur überleben werden, wenn sich innerhalb des Kollektivs die Individuen in kleineren und grösseren Gruppierungen artikulieren können. Der Titel des Werks lässt eine andere Deutung zu: den Versuch einer Paraphrase über Beethovens *Eroica*, zumindest über deren zweiter Satz. Und tatsächlich wurde bei der Uraufführung 1982 Suters knapp halbstündige Komposition bewusst neben Beethovens Dritte gestellt. Damit trägt Suter eine Ambivalenz aus: Einerseits sind ihm Beethovens Botschaften zu vordergründig formuliert, andererseits greift er auf dessen «*Marcia funebre*» gerade wegen ihrer semantischen und gestischen Unverwechselbarkeit zurück und braucht sie als «allgemeingültiges Modell» für ein unerbittliches Vorwärtsschreiten. Keine Musik über Musik also, sondern nur ein deutliches Zitat im ersten Teil, auf das ebenso hingeleitet wie von ihm weggeführt wird. Ich frage mich, ob die Allusion so ohrenfällig sein muss und durch den blossen Titel nicht hätte etwas verrätselt werden können, sehe das Zitat aber auch als versteckte Kritik an Modellen und Ritualen und damit als notwendig.

Einen dritten Zugang eröffnet Suter selbst: «Am Beginn meiner Arbeit an *Marcia funebre* stand eine sozusagen programmatische Idee, inspiriert durch eine Zeile aus einem frühen Gedicht Bert Brechts: «Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!» Nicht zum ersten Mal «verstösst» damit Suter, der doch eigentlich davon ausgeht, «dass Musik eine Ton-sprache ist, deren Grammatik und Syntax in der völligen Autonomie eben dieser Sprache begründet liegt» (1967), gegen das sich selbst auferlegte Bilder-verbot. Es ist kein Zufall, dass Suter für solche programmatischen Gelüste meistens den jungen Brecht der *Hauspostille* (1919–26) beizieht – neben der *Marcia funebre* in der *Ballade von des Cortez Leuten* (1960), in «...Aber auch lobet den Himmel» (1976) und «*Lasst Euch nicht verführen!*» (1992) –, da er zu dessen provokativem, kritischem, undogmatischem, gar chaotischem Wesen jener Zeit eine grosse Seelenverwandtschaft spürt. Die programma-

tische Idee wird aber nicht platt umgesetzt, sondern «mit den Mitteln abstrakter Tonsprache» in drei Stationen als «Entwicklung» (Orchester, Beethovenzitat), «Übergang» (Elektronik) und «Nachher» (Ensembles) gestaltet. Der Titel des Werks – typisch für Suters Schalk – nennt also nur einen Aspekt des Ganzen. Das Bild des «Nachher» ist dabei «für mich weder ein beängstigendes, noch ruft es gar apokalyptische Vorstellungen hervor. Vielmehr vermittelt es mir die Vision eines grossen Aufgehenkönnens, einer endlichen Entkrampfung, eines dereinst möglichen Zustandes globaler Stille. Ein durch und durch friedliches Bild.» Diese Stille ist so schön, dass Suter kaum aufhören kann; das ist verständlich, führt aber rein formal zur Empfindung von zwei Schlüssen. Dass ebenfalls am Ende die ins anrührende Klanggewebe eingeflochtenen Vokalisieren mit den deutlich vernehmbaren Stichworten «Liebe – Friede – Stille» semantisiert werden, gibt der sonst so vielschichtigen Komposition eine unnötige Redundanz und Eindimensionalität. Und die elektronische Ebene erreicht trotz der Überarbeitung nicht ganz die Qualität und den Reichtum der übrigen Teile.

Solche Einwände zählen indes wenig angesichts eines faszinierenden Werks, in dem sich «absolute Musik», Kritik des Orchesters, musikalischer Topoi und der Geschichte sowie die Vision eines Freidenkers über das «Andere» ingenios verschränken. Die «globale Stille» – und darin liegt eine letzte Pointe – präsentiert sich höchst beredt und in komplexer Faktur: Auf den chaotischen Zusammenbruch folgt strengste Kontrapunktik mit vielfältigen Dreifachkanons von je drei Sopranistinnen (wunderbar gesungen von Jacqueline Forster, Roswitha Müller und Sylvia Nopper), Flöten, Trompeten, Gitarren und Harfen. Alle Mitwirkenden, nicht zuletzt das Orchester, das im dritten Teil praktisch zur Untätigkeit verdammt ist, setzten sich mit erstaunlichem Engagement und Können für Suters Komposition ein.

Toni Haefeli

Marcia funebre wird am 22.6.95 um 22 Uhr 40 auf DRS-2 ausgestrahlt.

Musik und **T**echnik

Darmstadt: 49. Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung

«Musik und Technik» ist eigentlich schon immer ein unauflöslicher Zusammenhang gewesen, denn stets ging es auch um den materiellen Fortschritt der Klangerzeugung, die Entwicklung neuer Instrumente und Spieltechniken. Doch heute, im «elektrischen Zeitalter», scheint eine neue Qualität erreicht zu sein: Die Emanzipation des Geräusches seit den futuristischen Provokationen, die Reproduzierbarkeit von Klän-