

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 Tonsprache ist, deren Grammatik und Syntax in der völligen Autonomie eben dieser Sprache begründet liegt» (1967), gegen das sich selbst auferlegte Bilderverbot. 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-

gen durch Schallplatte und Tonband, Schnitt- und Montagetechniken, elektronische Klangerzeugung und schliesslich die digitale Computersteuerung haben sich gravierend auf die musikalische Produktion und ihren Kern, das Komponieren, ausgewirkt. Die diesjährige Frühjahrstagung des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung versuchte unter dem Motto «Musik und Technik» eine kritische Bestandsaufnahme der Vielfalt «elektroakustischer» Musik vorzunehmen. Ihr schwacher Besuch liess aber vermuten, dass diese immer noch als Randerscheinung, als esoterischer Bereich der ohnehin esoterischen Neuen Musik, wahrgenommen wird. Ein Problembewusstsein für die zunehmende Computerisierung, die sich den Komponisten quasi als «neue Kulturtechnik» aufzwingt, scheint wenig entwickelt zu sein.

Für Rudolf Frisius, Leiter des zentralen Seminars «Fünfundzwanzig Jahre Lautsprechermusik», ist das Zeitalter der Geräuschmusik angebrochen. Nicht nur die fixierte Tonhöhe (lediglich ein Sonderfall in der Gesamtheit aller möglichen Schwingungen), sondern auch die illusionäre Darbietung durch Interpreten sei überholt. Doch was in Darmstadt an zahlreichen Lautsprecherkonzerten zu hören war, krankte gerade an der fehlenden Aktion, welche die Quelle des Klangs, seine Hervorbringung durch Mensch und Instrument, erkennen lässt. Eine diffuse, nicht zu verortende Nivelierung ist die Folge. Dies gilt vor allem für neuere Kompositionen, die allzu stark durch Synthesizer-Klangfarben vereinheitlicht werden: Was *Invisible Irène* von Jean-Claude Risset an geheimnisvollen Gongklängen und Meeresrauschen, Blubberlauten und kreischenden Glissandi, echten Gesangslinien und verfremdeten Flüstertönen zu bieten hat, könnte auch aus Ake Parmeruds *les objets obscurs* oder François Bayles *La fleur future* stammen. Trotz sensibler Übergänge und harter Kontrastschnitte wirken diese Klänge im Grunde verbraucht, durch Hörspiel und Popmusik in ihrem Assoziationspielraum einschlägig besetzt. In *Lune noire* von Patrick Ascione etwa – Teilnehmer des Wettbewerbs «Prix International Noroit» – tragen die Dreiklangswellen langgezogener Streicher-Sphärenklänge den Hörer direkt in eine ausgebleichte Neoromantik.

Was hier noch allzu viele Reste an Unverwechselbarkeit enthält, erledigt der Sampler: Nicht nur in der Popmusik steht die digitale Einspeisungsmöglichkeit jeglichen Klangs in den Computer dafür, dass technisch immer mehr, ökonomisch immer weniger möglich wird: In Techno und HipHop – dies veranschaulichten Ansgar Jerrentrup und Diedrich Diedrichsen in ihren Seminaren – lässt sich so der «sound» teurer Stars verbreiten, ohne dafür bezahlen zu müssen. Und mit relativ einfacher Klangsubstanz ist unglaubliche Vielschichtigkeit erreichbar: So beeindruckte die Jazz-Formation APARIS

mit Markus Stockhausen, Trompete, seinem Bruder Simon an Keyboards, Sampler und Sopransaxophon sowie dem Schlagzeuger Jo Thönes im Abschlusskonzert mit atemverschlagender Virtuosität, aus deren Hyper-Komplexität die Wahrnehmung dann doch immer gleiche rhythmische Muster und Farben herausfilterte.

Dass sich hier weitreichende ästhetische Implikationen abzeichnen, über die neue Technik als «neues Instrument» hinaus, verdeutlichte besonders der Vortrag von Klaus Schöning, Leiter des «Studio Akustische Kunst» im Westdeutschen Rundfunk Köln. Nicht nur, dass durch die einfache Verfügbarkeit der computerisierten Musikproduktion – eher für freaks und Fummler als für Musiker – die Gräben zwischen U- und E-Musik auf zweifelhafte Weise zugeschüttet werden. Den Kunstcharakter im Sinne persönlicher Erfindung und Gestaltung stellt auch die Vision länderumspannender «Ohrbrücken» in Frage, wie sie etwa Bill Fontana zwischen Köln und San Francisco installierte. Als Koordinator und Bearbeiter gesampelter und per Satellit zusammengeführter Umweltgeräusche beider Städte erscheint er eher als «sound designer» denn als Komponist. Dass in algorithmisch strukturierter Musik die Originalität im technisch-mathematischen System liegt, stellte Helga de la Motte ebenso heraus wie Gottfried Michael Koenig, für den sich die programmierte musikalische Tätigkeit nicht in Klängen, sondern in deren theoretischen Voraussetzungen abspielt – als eine Art Konzeptkunst.

Häufig hält das Klangergebnis solchem Aufwand nicht stand, und der Mensch verwindet hinter, wenn nicht in der Maschine. Klarenz Barlows Vortrag über *Haiku* für Bariton und Computer machte dies sinnfällig, ebenso im ironisch-kritischen Text über Selbstläufer-Systeme wie in penetranter musikalischer Öde.

Mauricio Kagel definierte Kunst als Eingriff in die Natur überall vorgefundener Klänge. Insofern erhält auch die auf der Tagung postulierte Prozesshaftigkeit der elektronischen Musik, ihr Rekurreren auf dem «Vorgefundenen» statt «Erfundenen», Gestaltcharakter durch die kompositorische Idee. Die Spielräume für solcherart «Kunst» werden allerdings enger, die überlappenden Ränder zur Nicht-Kunst als verfügbar aufbereitetes Spiel mit Alltäglichem breiter. Den Kunstcharakter revolutionären Identitäts- und Veränderungswillens demonstrierten nachhaltig Werke der «musique concrète», die Pierre Schaeffers *Etude pathétique* für gerollte und geworfene Konservendosen (1948) und Pierre Henrys *La Ville* – erregender soundtrack zu Walter Ruttmanns Stummfilm «Berlin, Sinfonie der Grosstadt» – umgrenzten. «Was ich brauche, ist eine Schere, ein Tambourin und eine Stimme» – dieser Ausspruch Henrys trifft auch auf die frühe Elektronik zu, deren erzwungene Reduktion auf minimale technische Möglichkeiten

Phantasie gerade herausforderte. Und so triumphierten die Altmeister: Mauricio Kagel mit mehreren Klang- und Realitätsebenen schichtenden Hörstücken, Iannis Xenakis mit sinnlichen, oft scharfkantig-aggressiven Elektronikwerken (*Diamorphoses*), Karlheinz Stockhausen nicht nur mit dem Klassiker *Gesang der Jünglinge*, sondern mehr noch als überragende Figur in Darmstadt präsent mit der hymnisch-rhetorischen *Pietà* aus DIENSTAG und dem ironisch theatralischen *Nasenflügelanzug* aus SAMSTAG aus LICHT. Doch da konnte er sich neben der Live-Elektronik auch auf zwei kreative und ausstrahlungskräftige Interpreten verlassen: Markus Stockhausen (Flügelhorn) und Andreas Böttger am Schlagzeug.

Isabel Herzfeld

Die andere «Weltmusik» ?

Basel, Bern, Zürich: «Taktlos» 95

Die Absicht der drei veranstaltenden Kollektive, à suivre Basel, IMPRO Bern und Fabrikjazz Zürich, bestand beim diesjährigen «Taktlos»-Festival darin, die modernsten elektronischen Technologien ins Zentrum der jeweils drei Konzerttage zu stellen. Im Prospekt zur Veranstaltung von Ende März/Anfang April wurde gar vom Entstehen einer anderen «Weltmusik» gesprochen.

Letzteres ist aber doch eher fraglich. Vorausgesetzt wird dabei nämlich die Existenz einer «Weltmusik» – und wofür diese Etikette mittlerweile alles herhalten muss, ist hinlänglich bekannt. Der soziale, historische, kulturelle und politische Background von Musikern und Musikerinnen kann nie verleugnet werden, und es entsteht deshalb bestenfalls irgendein «Konglomerat».

Doch der Umgang mit Sampling, Scratching und anderen Möglichkeiten des Computer-Zeitalters hat in der Tat das Programm des Festivals wesentlich geprägt. Trotzdem wäre eine etwas risikoreichere Verwendung dieser Materialien über weite Strecken wünschenswert gewesen (entsprechende Ansätze waren noch am ehesten spürbar beim Aktionismus des Duos Otomo Yoshihide & Yamatsuka Eye). Etwas gar bedächtig und brav ist da und dort – im Rahmen von stark durchkomponierten und strukturierten Werken – etwa mittels Sampling operiert worden (eine weitgehend überzeugende Umsetzung präsentierten allerdings Zeena Parkins und ihre Gruppe mit der Komposition «Isabelle E.»). Schon aufgrund der Tatsache, dass insbesondere das Sampling und das Scratching in der Populärmusik – zu denken ist an HipHop und Rap oder exemplarisch an die jazzige Formation «US 3» – auf interessante Weise rezipiert worden sind, können befruchtende Wechselwirkungen mit diesen Erscheinungsformen entstehen. Für einmal also wird das Geschehen nicht von einer einseitigen Vereinnahmung (und Ver-