

Fusions-Konzert Jazz integrieren. Ein Kunstmaler (Franz Bucher) für die Gestaltung des «Bulletins» ist gefunden, neue, spezielle Räumlichkeiten sind angepeilt, ein Podiumsgespräch ist geplant, und der Trägerverein ist im Wachsen.

Peter Bitterli

Auf der Flucht aus der Komponistenrolle

Bern: «Chacones» pour orchestre et piano concertant von Giuseppe G. Englert (UA)

Genf: Concert for Piano and Orchestra von John Cage

Wer auch nur ansatzweise ein Klavierkonzert erwartete, wurde von Giuseppe G. Englerts Werk (UA am 11. Mai 1995 im Casino Bern) bitter enttäuscht: kein virtuoses Protzen des Solisten, kein dialektischer Diskurs zwischen Solist und Orchester, nichts Sprachähnliches, keine Entwicklungen, keine Höhepunkte, keine rhythmische Motorik, keine leitenden Motive, keine Anspielungen auf die Tradition des Klavierkonzertes. Stattdessen: ein langsames Fliesen, unterschiedlich dicht und schnell, manchmal choralartig feierlich, manchmal etwas erregter, eine strahlende und mit kräftigen Farben ausgestattete Klangwelt, zuweilen unterbrochen von fünfzehn Solostreichern. Der Pianist Christoph Keller spielt ähnliche Klänge wie das Orchester (Berner Symphonieorchester), scheint aber beim Spiel den Dirigenten Mario Venzago kaum zu beachten. Und das Ganze dauert fast vierzig Minuten.

Wer sich nicht nach kurzer Zeit auf dieses Kontinuum einer ständig variierten Ähnlichkeit einzustellen wusste, hatte in Bern zu leiden. Dieses Umstellen fiel deshalb nicht leicht, weil Englerts Klangwelt «affirmative» Komponenten eigen sind, welche Entwicklung, Vorbereitung, Lösung und Feierliches konnotieren: zahlreiche Oktaven im Orchestersatz, einfache und gut phrasierte Melodien, breit ausgelegte Akkorde, ganz generell ein ruhiger und ausgeglichener Orchestersatz, strahlende Bläserpartien. All dies weckt Erwartungen, die erstens nie eingelöst und zweitens ständig vom denkbar unpianistischen Klavierpart enttäuscht werden. So findet man als Hörer keinen Eingang in das Werk. Mit einer Art Rocky Mountains-Gefühl steht man vor den labyrinthischen Zerklüftungen, deren Monumentalität den Hörer und seine nichtigen Alltagsorgen gewissermassen ausschliesst.

Hauptgrund für diese Wirkung ist der eigentliche Autor der Komposition: ein Computer. Giuseppe Englert gehört zu jenen Pionieren der Computermusik, die sich nicht davor fürchten, dieser Maschine zu viele Entscheide zu überlassen. Englerts ausdrückliches Ziel besteht darin, den Kompositionsprozess in so hohem Masse zu automatisieren,

dass er selbst als Autor und kreierendes Subjekt aus dem Spiel bleibt. So sind denn bei den *Chacones* für Klavier und Orchester einzig die Dynamik und gewisse grossformale Konstellationen nicht mit einem Algorithmus vom Computer bestimmt worden. Nur vier-einhalb Minuten brauchte der Computer, um das mehr als halbstündige Werk zu komponieren; fast zehn Jahre lang arbeitete Englert aber am Programm, das diesen Kompositionsautomaten ermöglichte.

Als musikalisches Ausgangsmaterial wählte Englert jene intervallisch verschiedenen Dreiklänge, die sich innerhalb einer Oktave bilden lassen; er verzichtete dabei auf jene Dreiklänge, die zwei gleiche Teilintervalle aufweisen (z.B. zwei grosse Sekunden oder zwei grosse Terzen). Damit blieben vierzehn radikal verschiedene Dreiklänge übrig. Innerhalb des einfachen Dreiklangmaterials erreichte Englert auf diese Weise bereits beim musikalischen Grundmaterial die grösstmögliche Differenz und Unähnlichkeit zwischen den Klängen. Jeder dieser vierzehn Dreiklänge wurde mit ebenso einfachen wie strengen Transformationen zu weitgesetzten Fünfzehnklingen erweitert, die sich in fünf Lagenregister aufteilen. Diese Lagenregister werden im Verlauf der Komposition wie ein Dichteparameter verwendet, weil nicht immer alle Register erklingen.

Mit diesen vierzehn Fünfzehnklingen, die notwendigerweise viele der erwähnten und von Englert durchaus erwünschten Oktavverdoppelungen aufweisen, sonst aber wie ein atonales Material wirken, ist das ganze Werk komponiert. Sie werden zu Beginn der Komposition mit plakativer Deutlichkeit vom Orchester intoniert; der Hörer wird damit ins Kompositionsprinzip direkt eingeführt. Diese vierzehn Klänge werden nun in 56 verschiedenen Variationen durchgespielt, wobei die Reihenfolge jedesmal ein wenig variiert wird. Das Klavier spielt ebenfalls ausschliesslich diese vierzehn Klänge, allerdings in der umgekehrten Reihenfolge, quasi von hinten nach vorne.

Die rhythmische Koordination zwischen Solist und Orchester ist frei und beschränkt sich auf einige «Treffpunkte»; das Tempo darf vom Pianisten und vom Dirigenten innerhalb eines breiten Spektrums stark modifiziert werden. Englert verspricht sich davon gleichsam automatisch eine hohe rhythmische Komplexität und Polyphonie, die bei einer genauen Koordination zwischen Klavier und Orchester nur mit zahlreichen Proben erreichbar wäre. Auch der Orchesterpart ist ziemlich einfach gehalten, damit das Werk in den heute leider üblichen kurzen Probezeiten erarbeitet werden kann. Obgleich also vor allem pragmatische Überlegungen zu diesem Vorgehen geführt haben, zieht sich Englert hier von neuem als bestimmender und selektionierender Autor zurück.

Interessant war für mich, dass diese Distanz, die Englert zu seiner Musik

aufbaut, so als wäre sie etwas ihm Fremdes und Fernes, bei der Uraufführung direkt wahrnehmbar und erlebbar wurde. Fragen, was denn wohl die Botschaft dieses Werkes sein möchte oder was diese Musik uns sagen wollte, erwiesen sich angesichts ihrer zeremoniellen Gelassenheit und Strenge sehr rasch als unadäquat, ja überflüssig.

1958 hat John Cage in seinem Klavierkonzert eine ähnliche Entautorisierung des Komponisten versucht, indem der Solist sich aus unterschiedlichsten Notationen sein eigenes Werk erst einmal zusammenstellen muss. Der Dirigent dirigiert, ohne dass sein Taktschlagen irgendwie befolgt werden sollte, und die Orchestermusiker, deren Anzahl frei ist, spielen nur kurze akzentuierte Ereignisse. Das Werk sollte vor der Aufführung ausdrücklich nie zusammen geprobt werden. In Genf wurde es vom Pianisten Pierre Sublet (er sprang für den verhinderten Claude Helffer ein) und dem Ensemble Contrechamps (am 29. Mai in der Salle Patino) gespielt. Sublet entschied sich nicht für eine der spektakulären und radikalen Versionen wie z.B. jene überwältigende von Jürg Wytenbach, der gleichsam ein ganzes Klavier ausweitete; er vermied alle Gags und suchte mit vielen von Cage nahegelegten Überlagerungen verschiedener Stellen nach musikalischer Polyphonie und Vielschichtigkeit. Mit meist zurückhaltenden Mitteln liess sich Sublet auf die zum Teil wilden Notationen von Cage ernsthaft ein, und er spann einen konsequenten musikalischen Faden. Seine Interpretation akzentuierte anstelle der dadaistischen Aspekte Cages Auseinandersetzung mit der Zen-Tradition und die dort geübte Zurückstellung persönlicher Idiosynkrasien. Leider hatten fast alle Musiker des «Orchesters» eine Version erarbeitet, die jener des Solisten konträr war. Die Freiheit, die ihnen Cage überliess, um sich selbst als Autor nicht vorzudrängen, benutzten sie zur Rekonstruktion des Autors Cage: Da wurden alle Klischees zelebriert und viele müde Gags zitiert, die man mit Cage seit vierzig Jahren halt so in Verbindung bringt. Lustig-Sein und vor allem Witzig-Sein ist ein Métier wie jedes andere auch; wer darin ungeübt ist, sollte es lieber bleiben lassen. Besonders krass wurde dieses Cage-Missverständnis, als die Musiker des «Orchesters» wie improvisierende Musiker in Interaktion mit dem Pianisten traten und sein musikalisches Material zu imitieren begannen. Wenn Cage je etwas vermeiden wollte, dann solches motivisches Treppenhausgeschwätz zwischen den Interpreten!

Gegen derartige Verballhornung hat Giuseppe G. Englert bei seinem Rückzug aus der Komponistenrolle sehr viel mehr Sicherungen eingebaut, – auch wenn viele Interpreten eine nicht von einer Seele, sondern von einer Maschine komponierte und notabene auch geschriebene Partitur kaum so ernst und wörtlich nehmen mögen, wie dies Christoph Keller und Mario Venzago taten.

Roman Brotbeck