

Bedrohliche Inspiration

Zürich: *Tage für Neue Musik* (6.–9. November 1997)

Unendlich ist die Welt der Töne, uferlos ihre Möglichkeiten, schwer fällt es dem Komponisten, daraus diejenigen auszuwählen, die schliesslich ein gültiges Werk abgeben sollen. Verfallen angesichts solchen Verbindlichkeitsmangels die einen in euphorische Schaffenswut, so geraten andere in Skrupel und exzessive Selbstreflexion. Die *Tage für Neue Musik Zürich* und ihr künstlerischer Leiter Walter Feldmann favorisieren bekanntlich eher letztere. Das grosse «N» in ihrem Namen nehmen sie ernst, und so stand auch 1997 eine Musik im Zentrum der acht Konzerte in Konservatorium, Tonhalle und Gessnerallee, deren ästhetische Motivation in jenen Zeiten wurzelt, als die Neue Musik noch neu war und das «Neue» als primäre und oberste Qualitätsgarantie sich vor allem im technischen Äusseren zu zeigen hatte. Immerhin: Mit Adriana Hölszkys *Jagt die Wölfe zurück*, mit Bettina Skrzypczaks *Fantasie über polnische Landschaften*, mit Gérard Zinsstags an Bartók orientiertem 2^o *Quatuor* oder mit einer Matinee des Schweizerischen Zentrums für Computermusik (mit spannenden Live-Elektronik-Uraufführungen von Gerald Bennett und Bruno Spoerri) waren auch einige Beispiele beherzteren Schaffens vertreten.

Im Zentrum aber stand mit Klaus K. Hübler (*1956) ein Komponist, dem die Skepsis gegenüber ungezügelter Inspiration auch gleich Programm ist. «Eine ganz falsche Idee, die seit jüngster Zeit im Umlauf ist, ist die Übereinstimmung zwischen Inspiration, Erforschung des Unbewussten und Befreiung; (...) Nun, diese Inspiration, die darin besteht, blind jedem Impuls nachzugeben, ist in Wirklichkeit eine Sklaverei. Der Klassiker, der unter Beachtung einer gewissen Anzahl von Regeln, die er beherrscht, seine Tragödie schreibt, ist freier als der Dichter, der das schreibt, was ihm durch den Kopf schießt und damit Sklave anderer Regeln ist, die ihm nicht bekannt sind.» Dieser Text von Raymond Queneau ertönt in Hüblers 2. Streichtrio *Queneau und ich* von 1997, dem ersten Werk nach einer achtjährigen krankheitsbedingten Schaffenspause. Er erklingt ab Band, dazu

gibt es wenige verlorene Streichertöne. Schliesslich brechen auch diese ab zugunsten von blossen Morsezeichen: klangfreie geregelte Signale jenseits jeder bedrohlichen, unbewusst wuchernden Erfindung. Eine ästhetische Position ex negativo wird hier praktisch eins mit dem Werk; die Konsequenz sind die Morsezeichen, die nun weder Musik noch Erfindung sein wollen. Die Konsequenz ist eine letzte, das Stück ein Endpunkt eines Kunstverständnisses, das in Varianten auch Hüblers frühere Werke prägt. Dass die vermeintlich voraussetzungslose Verfügbarkeit der Töne, wie sie der Serialismus annehme, zu hinterfragen sei, war ihm jedenfalls schon länger klar. Eine Folge solcher Einsicht war die Entwicklung einer eigenen Art «Aktionsnotation», die nicht nur festhält, was klingt, sondern auch Griffe, Gesten, Klappen- oder Bogebewegungen, Atmungsweisen etc., die unter Umständen gar keine Töne produzieren. Das geschieht für jedes Instrument einzeln auf mehreren Notensystemen, meist in komplexester Rhythmik, und stellt die Interpretierenden natürlich vor gewaltige Probleme. Deren Bewältigung provozierte verdienten Virtuosenlohn: Der Oboist Matthias Arter in *Grave e sfrenato*, das Ensemble Recherche in den beiden Streichtrios, die Solistin Sylvie Lacroix im Flötenkonzert *Epiphyt* und vor allem das Quatuor Diotima im 3. Streichquartett brillierten mit exzellenten Leistungen. Das Misstrauen gegen die Inspiration, die absichtsvoll gewählte konstruktive Zwangsjacke des voraus Festgelegten, an deren Widerstand sich seine «dialektische Phantasie» reiben kann, die Materialkritik: – gar so neu ist das alles ja nicht. Hüblers Werk bildet wohl kaum die Wurzel einer künftigen «Stil»-Entwicklung (dass seine Notationsweise in einigen Jahrzehnten vielleicht ganz selbstverständlich sein werde, wie in einem Podiumsgespräch unter Walter Feldmanns Leitung vermutet wurde, ist eine Überschätzung seiner Ausstrahlungskraft). Eher sitzt Hübler auf einer äussersten, präventösen Verästelung eines Gesträuchs, dessen tragende Zweige die Determinationen des Serialismus, die Materialbefragung Lachenmanns oder der Erfindungskerker seines Lehrers und Geistesverwandten Ferneyhough bilden. In ihren klingenden Erscheinungsformen aber wirkten die in Zürich aufgeführten Werke immerhin eigenständig und jedes für sich individuell. Neben dem enigmatischen Queneau-Trio nimmt sich das 1. Streichtrio *Konzertparaphrase* (1980/81) geradezu geduldig explizierend aus. Es formt Material aus einem Paganini-Capriccio seriell um und wirkt durchaus spannungsreich und sprechend. Ganz anders das hektische, energisch aufgeladene 3. Streichquartett *Dialektische Phantasie* (1982–84). In seiner Inkongruenz von Spielaktion und Tönen hat

es etwas Grotesk-Ironisches, als ob sich hier ein Quartett vergeblich bemühe, Substantielles, Klingendes festzuhalten. *Epiphyt* (1987/88) für Flöte und 22 Instrumente wiederum lässt sich Zeit, den nicht allzu wandelbaren Querflötenton während 14 Episoden in einem Konstrukt vorgeschriebener Klangerzeugungsarten auszubreiten und einem Orchestersatz gegenüberzusetzen, der mit seinen Signalen der Grossen Trommel immerhin Semantisches anzudeuten scheint.

Hüblers Werk ist vielleicht nicht stilbildend, manieristisch scheint aber höchstens sein Denken «vor» der klingenden Gestalt. Bei anderen Komponisten dieser *Tage für Neue Musik* dagegen äusserte sich Manierismus pur. Daniel Hugo Sprintz etwa lagert in *Tanto más que encontrar* für Streichquartett, Klavier und Schlagzeug unabhängige «Schichten» übereinander, zwischen denen prompt «dialektische Beziehungen» entstehen, welche dann freilich sehr blutarm und beliebig wirken. Ähnliches gilt für Brice Pauses 2. Streichquartett oder auch Wolfram Schurigs *Gespinst* für Bassklarinette und Ensemble.

Während diese Komponisten wie Hübler am Elementaren des Musikmachens herumtüteln, war aber auch dem selbstgewissen schöpferischen Zugriff auf aussermusikalisch Ideelles zu begegnen. *Le Temps restitué* für Sopran, Chor und Orchester ist eine Frucht von Jean Barraqué (1928–79) nicht vollendeter Idee, Hermann Brochs Roman *Der Tod des Vergil* integral zu vertonen. Das Klangforum Wien unter Peter Rundel, das Vokalensemble Nova und Christine Whittlesey brachten das Stück zu einer verdienstvollen Aufführung. Eine Orientierung über dessen Verlauf, in der es um die Angst des Künstlers vor dem Tod geht, war freilich auch mit Textheft kaum möglich. Das lag nicht nur an den dynamischen Missverhältnissen zwischen Chor und Orchester, sondern vorab an Barraqués Tonsprache, die einigermassen gleichförmig und träge wechselnde Brocken von (lautem) Klang und Stille voranwält und zuletzt eher eine pauschale Wirkung von Kraft denn Erkenntnis durch detailliertes Verständnis erzeugt. Auch in *Chant après chant* für sechs Schlagzeuger, Stimme und Klavier und schon gar in der 40minütigen Klaviersonate vermittelt sich vor allem die prometheische Gestik eines Künstlers, der im Serialismus sein expressives Mittel erkannt hat, die Welt zu erfassen. Barraqué hat seinen Platz in der Musikgeschichte, dort mag er auch bleiben. Kommentiert wurde der von Tomas Bächli exemplarisch bezwungene Klaviersonaten-Koloss durch Giuseppe G. Englerts überzeugend feinsinniges *Inter Balbulos* (Unter Stottern), das eine leise Parodie auf Barraqués Klangdiskontinuität erkennen lässt.

Von Lachenmann über Ferneyhough zu Hübler und Barraqué – die Wahl der Schwerpunkte für die *Tage für Neue Musik* schritt in den letzten Jahren folgerichtig voran: im Sinne einer zunehmend gesteigerten hybriden Ästhetik des Kalküls, bei gleichzeitiger Abnahme der Fähigkeit, vitale Faszination auszulösen. Ein Wendepunkt ist nun wohl erreicht und eine Öffnung zu überlegen. Und vielleicht wäre gar eine künftige Programmierung zu bedenken, die die Chance hätte, über die üblichen paar Dutzend Journalisten, Freunde, Angehörige und (wenige) Komponistenkollegen hinaus noch zusätzlich etwas von zeitgenössischer Musik ansprechbares Publikum zu gewinnen.

Michael Eidenbenz

Pereiras Leiden oder: Lob der Provinz

Opern in Zürich, Basel und Luzern

Er denke nicht daran, sich Jahr für Jahr quälen zu lassen und nicht zu schlafen, «erklärt Pereira» (um Antonio Tabucchi's Romantitel zu zitieren) im *Tages-Anzeiger* vom 5. Dezember 1997. Der umhätsschelte Intendant des Zürcher Opernhaus, der alles, was er bislang forderte, auch bekam, findet es nun plötzlich «unverschämt, wie dieses Theater finanziell ausgestattet ist», und klagt mit rüden Worten und in zweifelhaftem Deutsch, «dass dieses verdammte Theater so untersubventioniert ist, dass es eine Gemeinheit ist. Ich schwöre Ihnen: Ich bin mir scheissegal bei dieser Diskussion, und wenn ich draufgehe. Ich bin jederzeit bereit zu gehen, ich habe überhaupt kein Problem.» Er rühmt sich, dass er in seiner fünfjährigen Intendanz die Kartenerlöse von 13 auf 31 Millionen und die Sponsorenbeiträge von weniger als einer Million auf 6,5 Millionen Franken gesteigert habe. Mit einer aberwitzigen Logik nennt er solche Ergebnisse «Sparen». Jetzt sei aber die Schmerzgrenze erreicht, und er brauche 4,5 Millionen Franken mehr an kantonalen Subventionen, um – und jetzt wird er vollends grössenwahnsinnig – mit «vergleichbaren Bühnen etwa in Berlin oder München» (Hervorhebung TH), also Millionenstädten, einigermassen mithalten zu können. Indes: «What about Pereira?» (T. S. Eliot), oder anders gefragt: Was bot uns eigentlich Sonnyboy Pereira in seiner bisherigen Direktionszeit als Gegenwert für die schamlosen und unsozialen Eintrittspreise (im März 1998 sind z. B. 14 Vorstellungen der Stufen IV–VI vorgesehen, in denen die alles andere als optimalen Plätze der drittbesten Kategorie immer noch zwischen 152 und 184 Franken kosten); was berechtigt ihn, noch mehr Geld vom Staat zu fordern? Die Bilanz ist mehr als zwiespältig: Auf

der Habenseite gibt es ein oft exzellent aufspielendes Orchester, wobei der Grundstein für dessen Qualität bereits in der Ära vor Pereira gelegt wurde; einen Zuwachs an interessanten Dirigenten wie Chailly, von Dohnányi und Gardiner; alle Inszenierungen der Berghaus und die eine oder andere von Flimm, Lehnhoff oder Schmid; einige aufregende junge Sängerinnen und Sänger, wie Davislim, Friedli, Kallisch, Magnuson und Widmer, oder Stars, die ihr Geld wert sind, wie Bartoli, Kasarova, Lipovšek, Mei, Salminen, Shicoff und Seiffert. Auf der anderen Seite aber langweilen Dirigenten wie Inbal und Frühbeck de Burgos Orchester und Publikum; nach dem Tod von Berghaus fehlen in Zürich alle kritischen RegisseurInnen der Gegenwart (immerhin sind für diese Saison Langhoff und Pountney angekündigt), dafür darf immer wieder Asagaroff, der «künstlerische Betriebsdirektor», inszenieren, der noch nie durch eine originelle Idee aufgefallen ist und eben wieder mit Bühnenbildner Ferretti im Bunde Verdi's *Ernani* entstellt hat; die im besagten TA-Interview von Pereira gepriesenen «erstklassigen Künstler», die angeblich das Publikum in Scharen ins Opernhaus locken, entpuppen sich häufig als abgetakelte Stars, die in Zürich ihre Rente vergolden können (z. B. Carreras, Fisichella, Freni, Jones, Prey, Silja, Zampieri und Zancanaro) und zudem – Silja einmal ausgenommen – auch in ihren vokalen Glanzzeiten keinerlei mimische Fähigkeiten hatten; endlich darf der unsägliche Kurt Pahlen als «Einführung» getarnte, in Wahrheit aber von Klischees strotzende nichtssagende Plaudereien abhalten. Als Tiefpunkt hörten wir eben *Tristan und Isolde*, bei dem sogar ein sensibler Regisseur wie Düggelin vor dem schauspielerischen Unvermögen der Protagonisten kapituliert und sich in einige beliebige Arrangements flüchtete (warum hat ein so hervorragender Mann den Auftrag nicht zurückgegeben?). Hätte es nicht das Orchester Wagners in jedem Moment ausgedrückt, hätte man in keinem Augenblick gemerkt, dass es sich hier um eine Liebesgeschichte handelt, geschweige denn um die leidenschaftlichste und tragischste der Weltliteratur. Einem gewissen Herrn Siukola als Tristan geht alles, aber auch wirklich alles ab, was einen halbwegs professionellen Sänger auszeichnet, ausser dass er vier Stunden ohne Ermüdungserscheinungen brüllen kann, wenn auch fast immer zu tief und rhythmisch ungenau. Pereira entblödete sich indes nicht, im hauseigenen «Magazin» von ihm zu behaupten, er sei «einer der führenden Heldenentöre unserer Zeit». Immerhin hellten Orchester, Bühnenbild (Bauer) sowie Salminen als König Marke und Kallisch als Brangäne den trostlosen Gesamteindruck etwas auf.

Zwar hat Pereira während seiner bisherigen Intendanz viele unbekannte Werke programmiert, dabei aber, weil er sich nur von seinem eigenen Geschmack leiten lässt, auch viel Ramsch zu Tage gefördert. Experimentelles Musiktheater oder neue Oper fanden bislang nicht statt, denn niemand will wohl ernstlich Henzes *Prinz von Homburg*, Willis *Schlafes Bruder* oder U. Zimmermanns *Weisse Rose* als solche(s) bezeichnen. Schauen wir dagegen nach Basel, wo mit einem Bruchteil von Pereiras Budget (das sich auf eine höhere Summe beläuft als die Theater von Basel, Bern und Luzern für ihren Opern- und Ballettbereich zusammen zur Verfügung haben) allein in der laufenden Saison mit Kagels *Aus Deutschland* (Regie Wernicke) und *Der mündliche Verrat*, Madernas *Satyrikon* (Regie wiederum Wernicke), Marthalers / Viebrocks / Hennebergers Opernprojekt *The Unanswered Question* (siehe Kritik in diesem Heft S. 30), Schlömers Tanztheaterversion von Martins *Cornet* sowie anderen, kleineren Werken aus dem 20. Jahrhundert Anregungen bar jeder Konvention geboten werden oder Regisseure wie Engel (*Turandot*) und Wieler (*Entführung aus dem Serail*) inszenieren. Im nächsten Jahr steht die Schweizer Erstaufführung der wichtigsten Oper der letzten fünfzig Jahre, B. A. Zimmermanns *Die Soldaten*, an. Mehr als achtzig Franken kostet aber selbst der teuerste Platz hier nie, und schlechte Plätze gibt es ohnehin nicht. Oder gehen wir noch etwas weiter, nach Stuttgart, einer sicher eher als München mit Zürich vergleichbaren Bühne, wo für maximal hundert Franken pro Platz Inszenierungen gesehen werden können, die, seit Klaus Zehlelein Operndirektor ist, fast allesamt von innovativen und aufklärerischen RegisseurInnen stammen (z. B. Berghaus, Brieger, Kušej, Levant, Mussbach, Nel, Neuenfels und Wieler) und die im musikalischen Bereich locker mit Zürich mithalten. Und wenn es denn München sein muss: Unter den fünf Opernneuproduktionen dieser Spielzeit sind drei nach 1945 entstandene Werke, eines davon in Uraufführung; inszeniert werden sie von Wernicke. Ausser Berghaus haben alle eben genannten Regisseure von Stuttgart und München noch nie in Zürich gearbeitet, wohl aber ein schöner Teil davon in Basel (Berghaus, Haussmann, Konwitschny, Nel, Wernicke und, bald, Kušej).

Wenn wir in der Nähe bleiben und nach Luzern, der scheinbar tiefsten Provinz, fahren, so müssen wir bald einmal unsere Vorurteile in die Reuss werfen: Von drei neu einstudierten Opern, die ich in den letzten Jahren sowohl in Zürich wie in Luzern gesehen habe, war der Luzerner *Fidelio* (Regie: Auvray / Bühnenbild: Arnould; Premiere September 1995) nicht musikalisch, aber inszenatorisch dem Zürcher (Flimm/Glitten-