

Im direkten Kontakt mit Musikschaffenden

Harald Kaufmann: «Von innen und aussen». *Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*, hrsg. v. Werner Grünzweig und Gottfried Krieger
Volke Verlag, Hofheim 1993, 335 S.

Mit «Von innen und aussen» liegt eine vielseitige und informative Zusammenstellung von Materialien aus Kaufmanns Feder vor. Sie ergänzt die bereits erschienenen Sammelbände «Spurlinien» (1969) und «Fingerübungen» (1970). Endlich, über 20 Jahre nach dem Tod Kaufmanns, nahmen sich die beiden aus Graz stammenden Musikwissenschaftler Werner Grünzweig und Gottfried Krieger des reichen, aber verstreuten und teilweise noch unveröffentlichten Schatzes an Texten Kaufmanns und insbesondere seines Briefwechsels an. Der Austausch mit Ligeti, mit dem Kaufmann über viele Jahre hin intensiven freundschaftlichen Kontakt hatte, ist hier hervorzuheben. Aufschlussreich ist auch der etwa zwei Jahre dauernde Briefwechsel mit Adorno, der anlässlich der ersten «Grazer Akademie» 1967 begann. Durch die Briefe bestätigt sich das, was sich in Kaufmanns Texten bereits manifestiert: das starke Eingebundensein seiner theoretisch-reflektierenden Arbeit in den direkten Kontakt mit Musikschaffenden, seine kooperative Art zu diskutieren und sein Interesse an interdisziplinärem Austausch. «Selten habe ich bei einem Menschen geistige Integrität und strategische Begabung so glücklich verbunden gefunden wie bei Ihnen [...]» (S. 274, Adorno am 31.10.67) Nicht zuletzt verweist auch der assoziative und damit an die beiden zuvor erschienenen Sammelbände anknüpfende Titel «Von innen und aussen» auf Kaufmanns «Eingebundensein» etwa zwischen Theorie und Praxis oder musikalischer Analyse und Öffentlichkeitsarbeit, kurzum auf seine Sorge um ernsthafte Forschung und ihre gesellschaftliche Vermittlung.

Die vorliegende Sammlung enthält neben den Briefen, die etwa ein Drittel des Raumes einnehmen, auch Aufsätze sowie Kritiken, Programmheftbeiträge und drei Gespräche mit Kodaly, Frank Martin und Wellesz. Die Themenkomplexe der vorherigen Sammlungen werden fortgeführt. Mit einem der fünf Texte zu Ligetis Musik «Endspiel der Kammermusik» (1970) bestimmt Kaufmann treffend ihren historischen Ort: «Die Massstäbe des Urteilens sind neu zu überdenken; dies gerade deshalb, weil Ligetis Quartett keineswegs geschichtslos zu nennen ist [...] Der permanente Reiz, dass sich das Stück konsequent jener technischen und formalen Mittel bedient, die durch die angestrebte Inhaltslosigkeit der komponierten Musik ebenso konsequent negiert werden, ergibt einen fruchtbaren Widerspruch für die Wertungsästhetik.» (S. 120f.) Interessant sind auch die beiden 1956 bzw. 59 entstandenen Texte über Wagner, von denen der erste «Der Re-

bell und die Gesellschaft» ein überraschend positives Bild Wagners zeichnet, als «Beitrag zur thematischen Psychologie»: «Der Rebell und die Gesellschaft. Um diese Fragestellung kreist das ganze Wunderwerk Wagners. Sie wird nie eindeutig erledigt, weil dem einen die Liebe, dem anderen die Pflicht gehört.» (S. 21) Der zweite Text «Zwischen Kommune und Teutonismus» ergänzt die Darstellung: «Da Wagners theoretische Schriften von Wagnerianern und Antiwagnerianern nicht im Original gelesen werden, spannt sich ein Netz von Exegesen über die politische Meinung des vielseitig gefragten Mannes. Hauptmerkmale solcher Konstruktionen sind Simplifizierung und Verschweigung.» (S. 29). Mit der Kritik eines Konzerts von «John Coltrane mit seinem Quartett auf dem Grazer Jazzpodium» (30.11.62) wird nicht nur wie mit anderen hier abgedruckten Kritiken gezeigt, welches Niveau in diesem Genre möglich ist, sondern auch, dass Kaufmann den Bereich des Jazz in der Musik ernst nahm und nicht dem Dünkel vieler «Kunstmusikfreunde» erlag. «Aus Wien, wo die Musikalische Jugend Coltrane einen Tag vor Graz vorstellte, dringt Geschimpfe über diesen Weg des Jazz in unsere abgeschiedenen Gebirgstäler. Die geistige Hauptstadt ist wieder einmal *up to date*, dass es mit Coltrane doch nicht so grossartig ist... Gottlob, dass wir rechtzeitig belehrt wurden. Wir wären blamiert gewesen, hätten wir einbekannt, dass es uns gefallen hat.» (S. 152). Dank sorgfältiger Recherchen, an denen die Herausgeber die Leser im hinteren Teil des Buches, der treffend mit «Commentarii» betitelt ist, erfreulich ausgiebig teilnehmen lassen, können sie auf die grosse Zahl solcher Jazzkritiken aus der Feder Kaufmanns verweisen. Diese stammen ebenso wie die Texte zu Wagner aus der frühen Phase seiner publizistischen Tätigkeit. Gottfried Krieger verweist in seiner Einleitung «Erleben-Analysieren-Kritisieren» zu Recht auf die vielen sinnvollen Projekte Kaufmanns für das «Institut für Wertungsforschung», die unter der Ägide des Nachfolgers Otto Kolleritsch leider bis heute nicht weitergeführt wurden, wie etwa Debussy und «Debussyismus» (dazu in diesem Band drei erstmals veröffentlichte Studien). Die Aufmachung des Buches ist, wie immer im Wolke Verlag, sehr einnehmend, und fällt durch den schönen, wenn auch nicht strapazierfähigen Einband mit einem den Beginn des Autographs von Ligetis zweitem Streichquartett verfremdenden Druck von Linda Schwarz auf. «Von innen und aussen» macht neugierig auf mehr. Grünzweig und Krieger bereiten auch schon die Herausgabe eines weiteren Buches mit dem Titel «Geist aus dem Ghetto» vor: Kaufmanns bislang unveröffentlichtes umfassendes Manuskript zur jüdischen Kultur der Donaumonarchie, entstanden 1953 bis 1961 als wohl erste Nachkriegsstudie zu diesem Themenkomplex.

Simone Heilgendorff

Disques Schallplatten

Plastisch und differenziert

Othmar Schoeck: «Venus», *Oper in 3 Akten* (Libretto: Armin Rüeger)
Frieder Lang, James O'Neal, Lucia Popp, Hedwig Fassbender, Boje Skovhus, Zsuzska Alfödi, Konstantin Beier, David Otto, Kammerchor Heidelberg, Knabenkantorei Basel, Philharmonische Werkstatt Schweiz, Ltg. Mario Venzago
MGB Musikszene Schweiz CD 6112

Heutzutage kommt man nicht mehr aus dem Staunen heraus. Arafat und Rabin geben einander die Hand, die Schweizer Nati kommt an die Weltmeisterschaft, und mit der vorliegenden *Venus*-CD erhält das Werk Othmar Schoecks eine grossartige Förderung, ohne dass irgendein Engländer daran beteiligt wäre. Denn bis vor kurzem schienen sich Schoeck und die Schweizer Fussballmannschaft immer mehr zu gleichen: Es passierte nämlich wenig ohne einen angelsächsischen Tritt in den helvetischen Hintern. Der in Thalwil wohnende Dirigent Howard Griffiths ist in letzter Zeit fast zum Roy Hodgson der Schoeck-Szene geworden, hat er doch mit dem English Chamber Orchestra eine hervorragende CD-Aufnahme von Schoecks Violinkonzert und der Serenade op. 1 gemacht; dazu kommen seine zahlreichen Aufführungen Schoeckscher Werke in und ausserhalb der Schweiz. Die von Hans Jecklin initiierte Gesamtaufnahme der Klavierlieder Schoecks hat natürlich auch den statuarischen Engländer in der künstlerischen Leitung; auf den Vorschlag des gleichen Engländers will Jecklin demnächst eine CD mit Schoeck selber am Klavier veröffentlichen (nachdem die Schoeck-Gesellschaft sich jahrelang geweigert hatte, sich für ein solches Projekt einzusetzen). In Grossbritannien wird Schoecks Musik immer mehr gespielt und gesungen, insbesondere setzt sich die BBC dafür ein. Klavierlieder sind alle paar Wochen im Radio zu hören, grössere Werke werden in gewissen Abständen ab Platte gespielt, und im Frühjahr 1986 hat die BBC sogar eine hauseigene Studioaufnahme der Oper *Massimilla Doni* gemacht. Das einzige gescheite Buch über Schoecks Œuvre ist selbstverständlich auch von einem Engländer (Derrick Puffett).¹ Es entbehrt nicht der Ironie, dass Objektivität und Wissenschaftlichkeit in der heutigen Schweizer Schoeck-Forschung nur bei den Arbeiten zweier enger Verwandter des Komponisten zu finden sind, nämlich bei Elisabeth und Georg Schoeck. (Wie schade, dass nicht jeder bedeutende Komponist eine solche Familie hat!)

Ist Mario Venzago wirklich Schweizer? Ich tendiere eher zur Meinung, entweder sei er ein als Helvetier getarnter Angelsachse, oder englisches Blut fliesse dank eines uns unbekanntem Urgrossvaters in seinen Adern. Denn seine Aufnahme von Schoecks *Venus* ist alles andere als die Alibiübung eines schweizerischen Mitbürgers, sondern vielmehr eines der wichtigsten Schoeck-Ereignisse der vergangenen Jahre. Unter Venzagos Leitung spielt das Orchester der Philharmonischen Werkstatt Schweiz mit einer Plastizität und Differenziertheit, die ich kaum für erreichbar gehalten hätte. Schoecks erster Biograph Hans Corrodi sagte einmal, die *Elegie* betreffend, Schoeck habe instrumentiert wie er Klavier spielte. Von seiner Musikalität, wenn auch nicht von seiner Technik her, gehört Schoeck gewiss zu den bedeutendsten Liedbegleitern unseres Jahrhunderts. Wer die allzu wenigen greifbaren Aufnahmen seines Klavierspiels kennt, wird sich allerdings fragen, wie ein Sinfonieorchester jemals dessen Durchsichtigkeit und subtile Schattierungen erreichen könnte. Und gerade dies ist Venzago in einem bewundernswerten Masse gelungen. Manchmal deckt das Orchester zu sehr die Singstimmen; ab und zu stören Nebengeräusche (wie ein zu lautes Umblättern vor Ziffer 21 im dritten Akt). Und die Solofrauenstimmen, die das Venus-Motiv zweimal gegen den Schluss der Oper wortlos singen, haben offenbar nicht genügend geprobt (das erste Mal singt der zweite Sopran viel zu tief; das zweite Mal klingt's besser). Wenn die Damen weit aus der Ferne gesungen hätten, wie Schoeck verlangt, statt neben dem Mikrophon, wäre die Unreinheit vielleicht nicht so auffällig gewesen. Schliesslich stellen sie den «fernen Klang» dar, der Horace an die Venus-Statue zieht. Und doch: Zu tadeln ist hier im Grunde unfair, denn solche Kleinigkeiten fallen nur auf wegen des sonst hohen Niveaus dieser Aufnahme.

Die Stimme der leider früh verstorbenen Lucia Popp hat hier ihre jugendliche Frische nicht verloren. Als Simone bringt sie Farbe in eine Rolle, die vom dramatischen Ablauf her im Grunde eher farblos ist. Der vorzügliche Bariton Boje Skovhus als Raimond, der väterliche Freund des Helden Horace, ist eine Idealbesetzung. Obwohl seine Rolle fast zwei Oktaven umfasst, bemerkt man bei ihm kaum eine Spur von Anstrengung. Frieder Lang bringt die absurd-dämonische Seite des alten Baron de Zarandelle ausgezeichnet zur Geltung. Zsuzsa Alföldi als die soubrettenhafte Lucile sowie Hedwig Fassbender als Mme de Lauriens singen beide zwar sehr schön, nur klingt Frau Fassbender oft etwas zu sehr wie eine jugendliche Sopranistin statt wie die reife Altistin, welche die Rolle verlangt. Der Haken bei dieser Aufnahme liegt leider beim Amerikaner James O'Neal als Horace. Er gilt zur Zeit als die grosse Heldentenor-Entdeckung, besitzt offenbar auch die nötige Höhe für diese

Rolle. Von Anfang an aber klingt seine Stimme müde. Man könnte meinen, er hätte die Rolle vor der Aufnahme mehrmals innert weniger Tage singen müssen – und so soll es tatsächlich auch gewesen sein. O'Neals Leistung ist aber auch nicht zu unterschätzen, denn er hat das Unmögliche versucht, und es ist ihm einfach nicht alles gelungen. Dass die Tessitura des Horace auf jeden Fall kaum zu bewältigen ist, soll nicht unerwähnt bleiben. Das Thema der Oper ist allerdings das Streben nach dem unerreichbar Schönen, also wäre es vielleicht gar nicht im Sinne des Werkes, würde man im Schlussmonolog des Helden keine Anstrengung spüren. Der damalige Startenor Curt Taucher aus Dresden, der 1922 anlässlich der Zürcher Uraufführung den Horace verkörperte, schwor nachher, er würde jedem Tenor in Deutschland davon abraten, diese unmögliche Rolle zu singen. Benötigt wird für den Horace entweder ein hoher Heldentenor mit einem starken lyrischen Einschlag, oder ein lyrischer Tenor mit starkem dramatischem Einschlag. In Kürze: Sie wäre eventuell eine Rolle für Mario del Monaco oder für den jungen René Kollo gewesen. Und sogar diese würden müde klingen, hätten sie den Horace unter den gleichen Bedingungen aufnehmen müssen wie O'Neal.

Beim Anhören dieser *Venus*-Aufnahme werden viele staunen, dass es um 1920 in der Schweiz einen Komponisten gab, der die spätromantische Harmonik genauso beherrschte wie Strauss oder Schreker, und der vorzüglich instrumentierte (wenn Schoeck auch nie das kompositorische Niveau eines Richard Strauss erreichen konnte, so ist er ihm in gewissen Werken in der Instrumentationskunst durchwegs ebenbürtig). Jene Hörer, die mit Schoecks Musik schon gut vertraut sind, werden umso mehr über die *Venus* staunen, denn diese ist stilistisch wesentlich anders als die Musik, die Schoeck vor- und nachher komponierte. Eine Vorahnung der *Elegie* von 1921–22 ist bei gewissen melodischen Wendungen zu hören, während man hier und da die Nähe des beinahe atonalen *Penthesilea*-Stils von 1923–25 bemerkt. Ab dem zweiten Akt der *Venus* stellt man eine deutliche stilistische Entwicklung weg von der fast naiv wirkenden Tonalität des ersten Aktes fest. Aber der Mangel an stilistischer Einheit wird durch einen üppigen Reichtum an Einfällen – melodisch, harmonisch und rhythmisch – mehr als ausgeglichen. Für mich sind die musikalischen Höhepunkte die grosse Des-Dur-Arie des Horace im zweiten Akt; die Sturmmusik, die als Zwischenspiel zwischen den beiden letzten Akten dient; und vor allem die Verwendung von Bitonalität in der Ballmusik des zweiten Aktes, wo das Venus-Motiv wieder als «ferner Klang» hinter der Szene ertönt. Eine ähnlich dissonante Musik hat sicher vorher kein anderer Schweizer Komponist geschrieben. Das CD-Booklet wurde von Claudio Danuser fachmännisch und sorgfältig

betreut (zu bedauern ist jedoch, dass die auf dem Cover abgebildete Frauenplastik nirgendwo Erwähnung findet: Sie ist das von Josef Bisa geschaffene Schoeck-Denkmal in Brunnen). Mario Venzago hat hier auch seine eigenen Gedanken zur *Venus* zu Papier gebracht. Schade ist nur, dass er Schoecks Librettisten Armin Rüeger zum «Amateurdichter» herabsetzt. Gewisse Unbeholfenheiten im Text der *Venus* sind nicht zu leugnen, wüsste man aber nicht vom eigentlichen Beruf Rüegers (er war Apotheker in Bischofszell), dann würde man wahrscheinlich eher die Qualitäten seines Librettos erkennen. Bedenkt man, dass Rüeger beim Dichten des *Venus*-Textes unter einem ähnlich schlimmen Zeitdruck stand wie James O'Neal bei dieser Aufnahme, so ist das Libretto eine grosse Leistung. Rüeger hat Schoeck immer genau das geliefert, was Schoeck wollte – und darin lag seine Schwäche, denn er hat stets Schoecks musikalische Begabung viel höher eingeschätzt als seinen eigenen Theatersinn. Nur den Text zum Schlussmonolog liess Schoeck seinen Librettisten in aller Ruhe schreiben – und zwar nur, weil die Musik schon im voraus komponiert worden war. Dass Rüeger diese schwierige Pflicht ausgezeichnet erfüllte, macht deutlich, dass er einiges begabter war, als seine Kritiker je zugeben mochten. Rüegers Libretto zu *Massimilla Doni* ist von hohem Niveau, und wer den Text seiner komischen Oper *Don Ranudo* liest, wird sich ehrlich amüsieren.

Um dem Hörer grössere Teile von Rüegers Text zu ersparen, hat Venzago fast alle gesprochenen Stellen weggelassen. Diese sind jedoch nicht nur in Schoecks Gesamtwerk geschichtlich höchst interessant (in der *Penthesilea* spielt das gesprochene Wort eine noch wichtigere Rolle), sondern sind ein integraler Teil von Schoecks Konzeption dieser Oper. Dramatisch sind sie von grosser Bedeutung, wie z.B. der letzte, nur gesprochene Auftritt von Simone am Schluss der Oper. Das plötzliche Fortissimo im Orchester im siebtlezten Takt ist eine direkte Reaktion auf Simones Schrei «Tot!» – aber dieser fehlt gerade, und damit wird eine jener Stellen entschärft, wo Schoeck seine Nähe zum Expressionismus am deutlichsten zeigt. Derrick Puffett hat schon darauf hingewiesen, dass dieser Schrei stark an Schreker denken lässt.² Die letzte Szene der *Venus* erinnert überhaupt an den *Fernen Klang*, eine Oper, die Schoeck höchstwahrscheinlich im Klavierauszug gut studiert hat.

Venzagos Behauptung, Schoeck hätte eine Zusammenarbeit mit Hofmannsthal abgelehnt, trifft nicht zu. Ein gemeinsamer Freund versuchte mindestens einmal eine Kollaboration zwischen beiden zustande zu bringen, aber vergebens, da der Dichter offenbar nicht mitmachen wollte. Und die Rolle, die Schoecks Geliebte Mary de Senger bei der Entstehung der *Venus* und der *Elegie* spielte, war völlig anders – und viel interessanter –, als Venzago und

Claudio Danuser meinen. Sie konnten allerdings aufgrund der heutigen Literatur nichts anderes wissen, denn dafür muss man auf meine Schoeck-Biographie warten, die im Frühling 1994 endlich erscheinen soll...

Nach dieser *Venus*-Aufnahme zu urteilen, hat Schoeck in Mario Venzago einen erstarrten Interpreten gefunden. Zu hoffen ist, dass er sich bald an *Don Ranudo* oder – noch wichtiger – an den Liederzyklus *Elegie* wagt (die beste bisherige Aufnahme der *Elegie*, von Niklaus Tüller unter der Leitung von Rätö Tschupp gesungen, schlummert seit Jahren in den Archiven von Radio DRS und erscheint vermutlich nie im Handel).

Als sich vor einem Jahr das Cheltenham Festival in England den Werken von Schweizer Komponisten widmete, witzelte ein Rezensent, dies sei für ein Musikfest wohl die esoterischste Art, Selbstmord zu begehen – und erging sich dann in Lobeshymnen über Schoecks *Sommernacht*. Es sind noch viele ungeahnte Schätze in Schoecks *Œuvre* zu entdecken. Trotz allem angelsächsischen Stolz meinerseits wäre es aber schön, wenn man nicht immer auf einen Engländer warten müsste, um dies festzustellen.

Chris Walton

- 1 Derrick Puffett, *The Song Cycles of Othmar Schoeck*, Verlag Paul Haupt, Bern 1982
- 2 Derrick Puffett, *Schoecks Opern: Ein Beitrag zur Frage der Gattung...* in *Schweizer Theaterjahrbuch* Nr. 45, Bonstetten 1983, S. 52

Eigene Hörrouen

Eric Gaudibert: «*Feuillages*»; «*Songes, Bruissements*»; «*Albumblätter*»; «*Concerto pour hautbois*»

Ensemble du Centre international de percussion; Trio Musiviva; Aurèle Nicolet, Flöte; Omar Zoboli, Oboe; Orchestre des rencontres musicales Lausanne; Olivier Cuendet, Leitung Perspective Records, CH-2046 Fontaines, PER 9302

Gegen Ende der fünfziger Jahre befasste sich Pierre Boulez mit Mallarmés Projekt eines mobil strukturierten Buches, konzipierte unter gewaltigen intellektuellen Anstrengungen seine (bis heute Fragment gebliebene) Dritte Klaviersonate und setzte damit den alle Brücken hinter sich abbrechenden Aleatorikern seine weitsichtigeren Vorstellung eines gelenkten Zufalles entgegen. Bald beruhigten sich die Fronten wieder. Zurück blieb aber die nützliche Erfahrung, zyklische Formpläne nicht um jeden Preis festzuschreiben, sondern von Fall zu Fall Wahlmöglichkeiten einzuplanen und dem Interpreten Leit-systeme möglicher Spielrouten aufzudecken. Nun aber gebietet auch jeder stolze Besitzer eines CD-Gerätes über die komfortable Möglichkeit, eigene Hörrouen zu verfolgen, sei dies nun

vom Komponisten vorgeplant oder nicht. Bahn frei also für eine Art CD-spezifischer Aleatorik in Neuauflage? Eric Gaudibert geht einen Schritt in diese Richtung, wenn er auf seiner Einstunden-CD fest Geformtes und offen Gereihtes phantasievoll kombiniert und seine Hörer zur partiellen Strukturierung dieser reizvollen Musikstunde einlädt. Eine Serie von acht äusserst konzisen Sätzen für Perkussionstrio (*Feuillages*) kann vorschlagsweise in drei Teilserien eine Art Refrainfunktion übernehmen oder auch per Gerätetaste zu einem ungeteilten Ganzen gefügt werden. Die Episodenfolge *Songes, bruissements*, eine auf äusserste Wechselhaftigkeit und Klangschärfe angelegte Musik für Klaviertrio, ist von vornherein als Geschlossenes gedacht. Schumannsche Titel tragen die *Albumblätter*, sechs knappe Flötensoli, die ihre zyklischen Plätze beliebig austauschen dürfen, sofern sie nur «unter sich» bleiben. Als gewichtige Finalmusik setzt Gaudibert sein Oboenkonzert. Es ist dies eine spannungsreiche, den Hörer immer wieder auf unerwartete Fährten lockende Virtuosenmusik, deren längerer zweiter Teil sich zum ersten verhält wie eine Art Double, das Rückschau hält und doch auch Wesentliches hinzuzufügen weiss.

Klaus Schweizer

Existentielles in naiver Darstellung

Jost Meier: «*Ascona. Tre brani per orchestra*» (1989); «*Musique pour trombone et orchestre*» (1986); *Trio pour clarinette, violoncelle et piano* (1965); «*Lamentations*» für Streichquartett (1988); *Variations pour violon seul* (1981)

Orchestergesellschaft Biel, Leitung: Jost Meier; Michel Bequet, Posaune; Leroy-Trio; Carmina-Quartett; Hansheinz Schneeberger, Violine Grammont CTS-P 42-2

Man darf sich Jost Meier wohl als jemanden vorstellen, dessen Vita von Musik förmlich durchdrungen sein muss. Ist es nicht die eigene Musik, die ihn als Komponisten oder Dirigenten in eigener Sache umtreibt, so ist es die Musik aus Geschichte und Gegenwart, die ihn als Einstudierenden bzw. Konzertierenden am Dirigierpult oder als Mentor bei der Dirigentenausbildung beschäftigt. Sich bei der eigenen schöpferischen Arbeit des Ansturms von Vor-Gedachtem, Bereits-Formuliertem oder Anderswo-Exemplifiziertem erwehren zu können: müsste nicht dies hauptsächliche Problem eines solchermassen verdoppelten Musikertums sein? Auf die fünf insgesamt über 70 Aufführungsminuten beanspruchenden Orchester-, Kammermusik- und Solowerke des neuen Grammont-CD-Porträts lässt sich der teils schmälernde, teils ehrende Terminus „Kapellmeistermusik“ jeden-

falls nicht ohne weiteres anwenden. Meier bringt im Booklet zum Ausdruck, dass existentielle Ängste ihn zum Schreiben zwingen: die Sorge ums Überhörtwerden der Schwachen, Lebensängste von Randgruppen, ökologische Korruption. Problematisch dürfte eher schon sein, dass Meiers Partituren sich stilistisch und gestalterisch in auffälliger Weise einengen und auf das sogenannte Schulmässig-Traditionelle zurückziehen. Das erweiterte Vokabular, wie es unter Komponisten der letzten Jahre und Jahrzehnte verfügbar wurde und zu phantasievoller individueller Weitergestaltung anregte, bleibt fast ungenutzt. Mit anderen Worten: Der Dirigent Jost Meier, wie er sich etwa in manchen kühnen Programmen der „Basel Sinfonietta“ darstellte, weiss weit mehr als der Komponist gleichen Namens. Dies wäre kaum Anlass zu gesteigerter Nachdenklichkeit, vermeinte man aus Meiers teilweise doch recht kritisch und anklagend intendierter Musik (z.B. Orchestersuite *Ascona*, Satz 2: *Il povero robinetto*) nicht als ungeschriebene Maxime herauszuhören, dass nur die älteren, weitherum eingebürgerten Gestaltungsmittel wirklicher Ausdruckstiefe fähig seien und also zur Darstellung elementarer Emotionen und Affekte besser taugten. Das Vereinfachte, wohl ganz bewusst Gemässigte und Fassliche ist eben nicht immer zugleich das Eindringliche, Aufrüttelnde. Wenn Meier in besagter Orchesterstudie das Versiegen eines natürlichen Wasserrinnals als Folge industriell geforderter Grossspeicher mit anrührender Anschaulichkeit in anfänglich ostinate, bald aber gestörte und schliesslich kläglich zum Stillstand kommende Klangbewegung überträgt, so klingt eher harmlos, fast schon naiv, was einem bitterernsten gedanklichen Ansatz entspringt. Das Spielerisch-Konzertante (*Musique...*), das Dialogisch-Gelockerte (*Trio*) fällt Meier offenbar leichter. Hier kommt es zur Entfaltung elastischer Bewegungsläufe, zur Ausprägung charakteristischer Lineaturen und Rhythmusformeln. Ein wenig bleibt zu bedauern, dass dieses Jost Meier-Klangporträt ohne ein Beispiel jenes Schaffensbereiches auskommen muss, dem mehr und mehr das Interesse des Komponisten gilt, d.h. der Oper.

Klaus Schweizer

Drastische Parodie

Erwin Schulhoff: *Streichquartette Nr. 1 und Nr. 2; 5 Stücke für Streichquartett Petersen Quartett Capriccio CD 10 463*

Da Schulhoffs etwas klobige, undurchbrochene, leicht eingängige Musik keinerlei Verständnisschwierigkeiten zu bereiten scheint, möchte man die überraschende Aufmerksamkeit, die seine Musik gegenwärtig in allen Zirkeln des