

suffisant pour que l'on s'aperçoive de la nécessité de faire résonner la langue selon ses ressorts originaux, afin que le texte musical retrouve sa « justesse ». Une autre caractéristique de cette diction restituée est l'ouverture de certaines voyelles qui, de nos jours, sont beaucoup plus nasalisées dans la prononciation courante : le début de la « Seconda Pars » présente un jeu d'onomatopées et cris de guerre riche en sonorités « en » et « an » (fan, lan, estandart, avant, gens) ; or la diction ouverte<sup>5</sup> de ces voyelles justifie bien mieux les tenues longues de ce passage, en même temps qu'elle le rend bien plus éclatant. En réalité, on découvre à travers la partition une progression graduelle vers une autre série de voyelles ouvertes, non nasalisées (jusqu'à la « Victoire au noble roy François », qui se prononçait avec un « è » comme celui de « def-faitz »), et les sons de consonnes de plus en plus franches et dures (par exemple : des sonorités « mouillées » par les « r » roulés et les « l » comme « frere-le-le-lan-fan », on passe à « pa-ti-pa-toc, pon, pon »).

L'événement aux Thermes de Cluny aura été pour nous de la même portée que l'épisode vécu par Pantagruel en « haulte mer ». Le feu des bougies entourant la scène, seule source d'éclairage, a d'autant plus contribué à ce moment magique où l'on a vu et entendu le dégel de « parolles » : « *Et y veids des parolles bien pisquantes, des parolles sanglantes, les quelles le pillot nous disoit quelques fois retourner on lieu duquel estoient proferées, mais c'estoit la gorge coupée, des parolles horrificques, et aultres assez mal plaisantes à veoir. Les quelles ensemblement fondues, ouysmes, hin, hin, hin, hin, his, ticque, torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, tracc, tracc, trr, trr, trr, trrr, trrrrrr, on, on, on, on, ououououon, goth, magoth, et ne scay quels aultres mots barbares, et disoyt que c'estoient vocables du hourt et hanissement des chevaulx à l'heure qu'on choque. Puy en ouysmez d'aultres grosses, et rendoient son en degelant, les unes comme de tabours, et fifres, les aultres comme de clerons et trompettes.* »<sup>6</sup>

Il est seulement regrettable que le présentateur de l'émission *Les Imaginaires* de France Musique, consacrée, le 22 octobre, à *Rabelais et la Musique* (à laquelle l'ensemble *A sei voci* et Eugène Green avaient accepté de participer) n'ait rien entendu à cela : pris par un zèle didactique – énumérer les instruments musicaux évoqués par Rabelais, afin d'y trouver des analogies anecdotiques susceptibles de sombrer dans une vulgarité douteuse –, il a laissé passer inaperçu l'instrument de musique principal pour Rabelais : les « parolles »!

Rosângela Pereira

1. Discographie récente : Josquin Desprez, *Messe et Motets à la Vierge* ; Charles d'Herfer, *Requiem : Messe de Funérailles des*

*Ducs de Lorraine* (avec Eugène Green) ; Allegri, *Miserere* (version traditionnelle et version baroque), *Messe, Motets*.

2. Textes déclamés par Eugène Green : de C. Marot : « A François Rabelais » ; de François Rabelais : « Comment Pantagruel raconte une pitoyable histoire touchant le trespas des Heroes » (Quart-Livre, XXVIII), « Comment estoient reiglés les Thelemites a leur maniere de vivre » (Gargantua, LVII), « Du deuil que mena Gargantua de la mort de sa femme Badebec » (Pantagruel, III), « Comment Gargantua mangea en sallade six pelerins » (Gargantua, XXXVIII), « Comment Pantagruel feist un tour à la dame parisienne qui ne fut point à son avantage » (Pantagruel, XXII), « Comment en haute mer Pantagruel ouyt diverses parolles degelées, et comment, entre les parolles gelées, Pantagruel trouva des motz de gueule » (Quart-Livre, LV-LVI).
3. Sandrin, Hayne, Delphinot, Certon et Janequin.
4. Edition Salabert, mesures 1 à 85
5. L'expression « ouverture » n'est pas tout à fait correcte : il s'agit de voyelles orales, dans lesquelles la nasalisation se fait en deux temps.
6. François Rabelais, *Le Quart Livre*. Chapitre LVI, Flammarion (1993) Paris.

## Kulturvermischung nach Art des 19. Jahrhunderts

Zürich: Kagel-Saison der «Musikakzente»

Zürich hat ein neues Festival, das sich *Musikakzente* nennt und zu einem grossen Teil von einem Ensemble namens *Collegium Novum* bestritten wird. Doch die Macher verteilen sich auf verschiedene vorwiegend öffentlich-rechtliche Institutionen und scheinen gemeinsam einer einheitlichen gesellschaftlich relevanten Musikkultur nachzutruern, wie es sie zur Zeit der Monopolmedien noch zu geben schien. Lebende E-Musik-Komponisten der älteren Generation, die berühmt sind, aber im normalen Konzertbetrieb keine rechte Plattform haben, sollen im Rahmen des Festivals porträtiert werden.

Mauricio Kagel, um den sich die Veranstaltungen der laufenden Saison drehen, beklagte in seinen eröffnenden Worten arglos die Inflation der Festivals, die dadurch entstehe, dass das Publikum da «mehr Kultur» für sein Geld zu bekommen glaube. Vielleicht ist das Festival wirklich die zeitgemässere Form der Musikvermittlung; durch wesentlich verbessertes Marketing gegenüber dem letztjährigen Probelauf ist in dieser Saison nun zu jeder Veranstaltung im ersten Zyklus Ende 94 (der zweite Teil findet im März 95 statt) ansehnlich viel Publikum gekommen.

Kagel ist kein Komponist, der eine «eigene Tonsprache» entwickelt hätte; das war für ihn nicht im Vordergrund, und damit war er in den 50er Jahren zukunftsweisend. Wenn er traditionell Musik komponiert, so klingt das – überspitzt gesagt – ähnlich wie Mahler, während das Notenbild so aussieht wie bei Stockhausen; Kagels Abwehr jeglicher Dogmatik in der Musik erforderte

damals einigen Mut. Er ist ein Komponist, der seine Werke gerne kommentiert, doch so, dass der Kommentar oft Musik ist und die Musik Kommentar. Früher zumindest wehrte er sich gegen eine Festlegung auf das rein Musikalische, indem er Bilder auch ohne Ton, oder Texte nach musikalischen Prinzipien komponierte. Sein experimenteller Umgang mit elektronischen Medien, die nicht bloss dienend dokumentieren, sondern selbst Musikinstrument oder Teil des gestalterischen Materials sind, ist heute wie damals zum Staunen. Man glaubte um 1960 noch in einer gewissen Euphorie – wie Walter Benjamin zur Stummfilmzeit – an enorme Potentiale zur kreativen Selbstverwirklichung, die hier bereitlägen, doch man hatte die Rechnung ohne die «normalen» Medienkonsumenten gemacht.

Beim Zürcher Festival haben wir nun allerdings unversehens einen Kagel, der ein «richtiger» Komponist zumeist auch wohlklingender Musik sein will. Das szenische Element ist hier höchstens Beiwerk, das Experimentelle stark zurückgebunden. Dieser Eindruck mag gewiss auch durch äusserliche Beschränkungen, etwa die Nichtbeteiligung der Zürcher Theater, entstanden sein; er ist insofern nicht günstig, als da oft das Wesentliche fehlt, das Kagels Originalität ausmacht. Beim Integrieren extremer Effekte wie Sirene oder Trillerpfeife in relativ traditionelle Musik findet er immer einen Weg, dies nicht platt erscheinen zu lassen; wo solche Brüche aber nicht stattfinden, wird die Zeit bald lang. Reinmusikalische Kagel-Kompositionen sind oft über weite Strecken nach einem recht konventionell gehandhabten Prinzip der variierten Wiederholung gefertigt. In dieser Art gibt es Melodiöseres bei Mahler, Groteskeres bei Strawinsky, Lustigeres bei Prokofjew. Für mich vermittelt sich diese Musik eher als klingende Weltanschauung; überhaupt ist da sehr viel, zu viel in Besitz genommene «Welt» drin. Die *Verstümmelten Nachrichten für Bariton und Instrumente*, 1988-91 entstanden und beim ersten Zürcher Konzert von Roland Hermann und dem Collegium Novum unter Kagels Leitung gegeben, sind vertonte Zeitungsberichte, die in der Zeit um Kagels Geburt am 24. 12. 1931 erschienen sind. Scurril zusammengestellte Ereignisse, die Kagel mit sich und seiner Biographie in Zusammenhang bringt: etwa der Brief eines argentinischen Emigranten in Deutschland, eine Zigarettenwerbung im Naziblatt, aus Palästina funkferngesteuerte Weihnachtsglocken in Nordamerika. Kagels Musik, die erzählerische Techniken der beiden letzten Jahrhunderte vom Lied über die Oper bis zur Filmmusik verwendet, mal den Text trotzig überillustriert, mal sich ihm ganz verweigert, scheint hier über sich selbst zu sagen, dass sie so viel und so wenig Logik habe und haben wolle wie die Weltgeschichte.

In den *Stücken der Windrose* für Salonorchester, die er seit 1988 komponiert und von denen im selben Konzert vier

vorgetragen wurden, nimmt Kagel auf eine Exotismustradition Bezug, die sich in den Salonmusikensembles besonders ausgeprägt hat: Im Bestreben, die grosse weite Welt ins Kaffeehaus zu bringen, spielten die Salonorchester – vom Ende des 19. Jahrhunderts bis etwa zum Zweiten Weltkrieg in grosser Zahl – zum wesentlichen Teil Tänze und Charakterstücke mit fremdländischem Kolorit: spanische, russische, italienische, nordische, ägyptische Skizzen, Szenen, Suiten, Impressionen zuhauf. Kagel bezieht sich auf diese Tradition, indem er sie auf Himmelsrichtungen abstrahiert und sich damit grundsätzlich fragt, wie man Geographie zu Musik, Raum zu Zeit machen kann. Jedes der Stücke ist einer Himmelsrichtung gewidmet, eine grössere oder kleinere Strecke auf der Landkarte wird zurückgelegt und am Ende jeweils «in stummer Betrachtung» ein Zielpunkt anvisiert, was auch von den ausführenden Instrumentalisten gefordert wird. *Südoosten* geht von Kuba aus durch ganz Afrika, *Südwesten* gar von Mexiko bis Neuseeland, und mit Hilfe exotischer Schlagzeuginstrumente will Kagel Bruchstücke der Musik aller durchschrittenen Regionen vermitteln, wie auf einer Weltreise mit dem Jet, bei der man überall gerade noch Zeit hat, ein Foto zu machen. Davon abgesehen, dass auf mich die Musik umso eintöniger wirkt, je schneller die Reise geht, ist mir bei dem Konzept gar nicht wohl, denn Kagel ist es merkwürdig ernst mit seiner touristischen Annäherung an die Musik der Weltbevölkerung.

Um den mutmasslichen Grund zu finden, kommt man nicht umhin, in die europäische Geschichte hineinzutauschen: Die oberflächliche Exotik der Salonmusik war in gewisser Hinsicht absichtlich und hat einen politischen Hintergrund. Alle Staaten und Völker durften in ihr, als der Nationalismus Mode war, etwas Typisches haben, etwas Besonderes sein, aber das sollte besser Maskerade bleiben. So akzeptierte eine bestimmte gesellschaftliche Schicht für sich in Spanien das spanische Kolorit von Bizets *Carmen*, in Ungarn das nationalspezifische Temperament der Brahmschen Ungarischen Tänze, in der Schweiz das Heroisch-Pastorale von Rossinis *Guillaume Tell*, in Ägypten die orientalisierenden Ballette in Verdis *Aida*. Diese gesellschaftliche Schicht bestand aus Leuten, die «dazugehören» wollten, wenn sie nach Paris, Berlin oder London fuhren, und es gerne sahen, wenn das, was sie von der Welt unterscheiden sollte, sie nicht im Provinziellen verwurzelte, sondern nur eine hübsche folkloristische Besonderheit war. Die Kulturpflege im Sowjetreich hat, letztlich erfolglos, versucht, dieses Modell zu kopieren. Der musikalische Kosmopolitismus, den Kagel hier heraufbeschwört, hängt mit dem Selbstgefühl eines Bürgertums zusammen, das Mitteleuropa als sein geistiges Zentrum betrachtete.

Kagels biographische Voraussetzung ist Schönbergs Lebensgefühl im Exil:

Die deutschsprachigen Juden waren im 19. Jahrhundert ein wesentlicher Teil der deutschen Kultur. Etwas typisch Jüdisches an Heine, Mendelssohn oder Meyerbeer gibt es nicht; sie waren Europäer, die hauptsächlich Deutsch sprachen. Das europäische Bürgertum definierte sich gerade dadurch, dass Standesgrenzen, Religion, ethnische Unterschiede und lokale Traditionen keine Trennung mehr bedeuten sollten. Im Wiener Zentralfriedhof gibt es keine Mauern zwischen Religionen und Konfessionen; damit kam ein Ideal zum Ausdruck. Schönberg, der sich in einer Linie mit Bach, Beethoven und Brahms sah, was ja in mancher Hinsicht zutrifft, und der deutschnationalen Ideen zunächst gar nicht abgeneigt war, konnte den Schock nicht überwinden, dass die Nationalsozialisten so weit kommen konnten, den Ton fast im ganzen deutschen Sprachgebiet anzugeben, das «Deutsche» absurd einschränkend zu definieren und gerade ihn auszuschliessen.

Kagel hat sich das alles wieder angeeignet. Das ist die Grundstimmung seines Zürcher Zyklus<sup>7</sup>, wie sie sich mir vermittelt, und vielleicht sein Lebensgefühl überhaupt. Stockhausen kann in Talkshows gleichsam «en famille» als rührender Junge erscheinen, dem Mutti so lange von seiner Begabung vorgeschwärmt hat, bis er alles, vielleicht ganz selbstlos, nur ihr zuliebe, geglaubt hat. Kagel ist dagegen ein Kämpfer vom anderen Kontinent, der sich seine innere Heimat zurückerobern musste. Im Exil halten sich Traditionen hartnäckiger – wenn Kagel in Europa hätte aufwachsen können, wäre er nicht so stockeuropäisch geworden. Er ist aus der argentinischen Emigration zurückgekehrt, in die seine Eltern, die kein Deutsch mehr sprechen wollten, getrieben wurden, und ein gefeierter deutscher Komponist geworden. Das hat er erreicht, und seither zieht er sich träumend in den Schoss des letzten Jahrhunderts zurück. Kagel kann für sich einfordern, Europäer zu sein – das will ihm niemand streitig machen; aber er kann von der Welt nicht fordern, sich den Massstäben eines vergangenen Europäertums zu fügen.

So wie sich Kagel in seinem ersten Zürcher Konzert Geschichte und Geographie im Sinne eines einstigen Weltbürgertums aneignete, so führte er im zweiten eine weitgehend vergangene gesellschaftliche Entzweiung der europäischen Musik in die Musik der ungebildeten Kleinbürger, die Blasmusik, und der gebildeten Grossbürger, das Streichquartett, symbolisch zusammen: Vorbereitet von einem Kommentator spielte das Berliner Petersen-Quartett im kleinen Tonhallsaal berühmte Quartette um den Grundton C wie «Kagel» von Schubert, Haydn und Beethoven, ab und zu unterbrochen von einer Blasmusikformation des Collegium Novum, die im Gang und nachher im Foyer Kagels *Märsche um den Sieg zu verfehlen*, aber auch Beethovens bekannten *Türkischen Marsch* zum besten gab;

einmal spielte auch das Quartett zwischendurch einen Kagel-Marsch, um seinerseits die Blasmusik zu unterbrechen. Verglichen zum Beispiel mit Kagels szenischem *Streichquartett* von 1965 war diese Interaktion doch seltsam zimperlich, ängstlich darauf bedacht, weder das eine noch das andere zu zerstören. Da insgesamt nicht viel Musik von Kagel zu hören war und die Märsche gewiss keine grossartigen Kompositionen sind, ist anzunehmen, dass die kommentierende Funktion der Musik auch hier im Vordergrund steht. Alle vorgetragenen Komponisten haben sowohl Streichquartette wie Märsche geschrieben, und dass Haydns Hymne auf den österreichischen Kaiser, bei der die Kagel-Blasmusik zum erstenmal einsetzte, zum Deutschlandlied und damit vom Streichquartettsatz zum Repertoirestück von Blaskapellen werden konnte, war nur möglich, weil das deutschsprachige Bürgertum eine gewisse gemeinsame Basis hatte, die Kagel heute noch als seine Basis versteht und die er sich in dieser eher behutsamen Gegenüberstellung symbolisch aneignet.

Kagel wehrt sich gegen die Relativierung und Eingrenzung seiner Ideale auf das Bürgertum des 19. Jahrhunderts, doch die «europäische Kultur», der er so verbissen nachhängt, ist kein ewiger Standard für die Welt, sondern wie alle Kulturen geschichts- und gesellschaftsabhängig. Das gilt gerade für die Musik: Die ungeteilte Aufmerksamkeit der Hörer, die in der E-Musik vom späten Beethoven bis heute «gefordert» wird, erklärt sich aus der Tatsache, dass der Adel zumeist nicht aufmerksam hinhörte und die Bürger zeigen wollten, dass sie es besser konnten. Um «Respekt» vor der Musik, wie ihn Kagel verlangt, geht es gar nicht; auch vor dem 18. Jahrhundert ist gute Musik gemacht worden, und wer wollte, hat auch ohne Forderungen genau zugehört. Das kollektive genaue Hinhören war eine gesellschaftliche Errungenschaft und hat seither einen kulturellen Wert. Ähnlich verhält es sich mit anderen «europäischen» Kulturen: Der Geniekult hat seine Begründung in dem bürgerlichen Ideal, dass sich gesellschaftliche Vorrangstellungen nicht wie bisher durch ständische Herkunft, sondern durch Begabung und Bemühen ergeben sollten. Der Kult, der in der E-Musik um die Notenschrift gemacht wird, hat seinen Ursprung in der Alphabetisierung der breiten Bevölkerung als Errungenschaft des bürgerlichen Bildungswesens: Das Erlernen der Notenschrift feiert diese Errungenschaft symbolisch auf einer höheren, das heisst zweckfreien und sprachübergreifenden Ebene. So sehr wir uns heute umschauen, gibt es aber keinen Adel mehr, gegen den wir uns mit unserer Begabung und unseren Fähigkeiten zum genauen Hinhören und Notenlesen profilieren könnten. Die meisten gesellschaftlichen Voraussetzungen unserer E-Musik-Tradition gelten nicht einmal mehr in Europa. Wir pflegen sie den-

noch weiter, weil Tradition etwas Schönes und der Mensch ein Gewohnheitstier ist, aber wir können von niemandem verlangen, gleich zu handeln. Nicht einmal vom hiesigen Medienkonsumenten, der in einer ganz anderen Umgebung lebt als der Bürger im 19. Jahrhundert, und schon gar nicht von aussereuropäischen Gesellschaften, die den grössten Teil der Welt ausmachen und ganz andere Geschichten hinter sich haben als wir.

In einem weiteren Konzert im Zürcher Kunsthaus war Kagels rund viertelstündiges, halbszenisches Stück *Match* von 1965 für zwei Cellisten und einen Schlagzeuger zu hören und zu sehen. *Match* ist als eine Art sportlicher Wettkampf auf Instrumenten gestaltet, in dem der Schlagzeuger als Schiedsrichter fungiert. Das Stück wurde eingeraht von Mahler-Liedern, einem Schostakowitsch-Streichquartett und *Folk Songs* von Berio. Die von Armin Brunner angeregte Zusammenstellung wurde mit zeitgenössischen Tageschau-Ausschnitten ergänzt. Die Bilderchronik von einst zeigte deutlich, was uns von jener Zeit trennt: Es war dies eine Epoche der sogenannten «grossen Persönlichkeiten», von Mao, de Gaulle, Johnson, Churchill, Adenauer. Das waren Autoritäten, die man entweder geliebt oder gehasst hat. Heute leiden Staatsoberhäupter dagegen, glaubt man der Berichterstattung, generell unter permanentem Autoritätsverlust, das ist mit Clinton und Jelzin so, mit Major und Kohl und sogar dem schweizerischen Bundesrat. Ähnlich steht das mit den Komponisten. Der Genius des Schöpfers, der genauestens schriftlich festlegt, was er in einer denkwürdigen Nacht geträumt hat (so soll es ja, in vollendeter Erfüllung des Klischees, bei *Match* gewesen sein) und von den Ausführenden das Letzte fordert, um diese Vision zu verwirklichen, scheint uns heute viel entbehrlicher als in den 60er Jahren. Genialische Autoritäten sind nicht mehr so gefragt. Insofern ist das Konzept der *Musikakzente*, das sich so stark auf einzelne Komponisten ausrichtet, überholt – aber das ist wahrscheinlich ein Problem der Generation der Initiatoren, die ihre Jugendträume verwirklicht sehen wollen. Bei *Match* ist man heute sogar geneigt, sich zu fragen, ob ein Komponist da überhaupt nötig ist, ob aus der Verwirklichung eines Improvisationskonzepts mit ähnlichem Grundgedanken, von originellen Musikern gemeinsam ein bisschen vorgeplant, nicht ein wesentlich direkterer und frischerer Eindruck hervorgehen könnte als mit einem so aufwendig notierten und nachgestellten Traum. Kagels weiterhin thematisierte *Exotica* von 1972 stehen gewissermassen in einer Linie mit den Salonorchesterstücken; insofern war der erste Teil des Zürcher Zyklus' recht geschlossen. In *Exotica* spielen Musiker nur rhythmisch festgelegtes auf freigewählten aussereuropäischen Instrumenten, ohne sie spieltechnisch zu beherrschen, und singen dazu ohne Text Notiertes

in «aussereuropäischer» Manier; die Dynamik ist minuziös vorgeschrieben. Die Instrumentalisten sollen sich dabei von festgefahrenen Gewohnheiten des Musikmachens lösen und wieder zum Singen als natürlichem musikalischen Ausdruck zurückfinden. Kagel versteht dieses Stück nach seinen Worten nicht primär, wie manche seiner Exegeten, als Satire auf den Kolonialismus – dazu nimmt er es viel zu ernst; er hat exotische Musik geschrieben wie der Deutsche Brahms Ungarische Tänze. Ernst Lichtenhahn als Musikethnologe glaubt in einer Interpretation der *Exotica* sogar



Mauricio Kagel

© W. Sträuli

«authentisch» aussereuropäische Klänge zu hören; dies die Situation im Kagel-Seminar an der Zürcher Uni. Meine Kritik, dass diese so charakteristische europäische pauschale Besitzergreifung von Aussereuropäischem eine Taktlosigkeit sei, lässt Kagel nicht gelten; vom Faschismus, auch vom Linksfaschismus, lasse er sich nichts verbieten, er strebe Kulturvermischung an.

Kulturvermischung ja, aber nicht als Kampf mit ungleichen Spiessen: Das Aussereuropäische ins Korsett der innereuropäischen Rivalitäten der sechziger Jahre um den wahren Fortschritt in der Musik zu zwingen und ihm dann zu erklären, dass es auf diese Weise befreit werde, weil man sich selbst damit befreie, das ist auch in dieser grotesken Form eine Ungeheuerlichkeit, wie sie sich nur der Schwache dem Mächtigen gegenüber erlauben dürfte. Da präsentiert sich Kagel, gewohnt, auf das Recht des Schwächeren zu pochen, nun unversehens selbst, aus der Kolonie zurückgekehrt, als der mächtige Europäer in seiner sprichwörtlichen Hybris.

Auf diese Art genialische Autorität kann man und darf man heute getrost verzichten. In den letzten 25 Jahren hat sich das Bewusstsein auch in Europa zum Glück ein wenig erweitert. Das ist der Ausgangspunkt für Pierre Favre, der, um eine Stellungnahme zu *Exotica* gebeten, auf seine Weise Kritik übt an

Kagel. Favre nähert sich «seinen» aussereuropäischen Instrumenten mit dem Respekt, den Kagel nur vor seiner eigenen Musik fordert. Diese Instrumente stammen ja alle aus kultischen Zusammenhängen, die wir nicht kennen, so wie die europäischen Instrumente aus – uns besser bekannten – kultischen Zusammenhängen stammen. Favre ordnet das exotische Instrumentarium nicht von vornherein den unseeligen europäischen «Parametern» unter, sondern lässt ihnen ihre Aura, «spricht» mit ihnen, und es entsteht dabei ein erstaunlicher Reichtum an Klängen. So ist Kulturvermischung akzeptabel: ohne Besitzergreifung, verstanden als neugieriges, gleichsam kindliches Interesse am Ungewohnten. Da hätte Kagel etwas lernen können. Aber die Grösse, zu dem ihm gewidmeten Konzert zu erscheinen, hat er doch nicht besessen.

Mathias Spohr

## Mehr als nur Hauskonzerte

Winterthur, Grützenstr. 14: Reihe «Musica riservata»

Die gute Stube, Instrumente, Gemälde an der Wand, Stühle – Platz für an die sechzig Personen. Man kennt sich zum Teil, begrüsst sich; andere sind zum ersten Mal da. Heinrich Keller heisst sie willkommen, gibt ein paar Informationen durch, und dann beginnt das Wichtigste: die Musik – mit ein paar Erläuterungen der Interpreten. Danach hat man Gelegenheit, sich noch bei einem Glas zu unterhalten, mit den Veranstaltern, mit den Musikern. Man gibt sich nicht reserviert bei der «Musica riservata» in Winterthur.

Es gibt also noch Hauskonzerte, wenn sie auch längst nicht mehr jene gewichtige Halböffentlichkeit repräsentieren wie einst im Pariser Salon. Die Idee zur «Musica riservata» entstand nach einer Tournee für den Tonkünstlerverein, erzählt Brigitta Steinbrecher: «Bei der Heimkehr nach einem Konzert mit etwa vierzig Zuhörern dachten wir uns, das könnten wir auch bei uns zu Hause machen. In unserer Stube haben sogar etwas mehr als vierzig Leute Platz.» Und ich schliesse daraus, dass hier auch Unzufriedenheit mit im Spiel war: Wenn das Publikum eh begrenzt ist, sind wir nicht auf die grossen Veranstalter angewiesen; das können wir bis zu einem gewissen Grad selber leisten. Der intime Rahmen gewährleistet vielleicht sogar, dass die Musik auf persönliche Art weitergegeben und aufgenommen wird.

Die Idee war gut. Das Publikum sprach darauf an: Anfangs kamen vor allem Nachbarn und Bekannte, die wiederum Leute aus ihrem Bekanntenkreis mitbrachten und den Geheimtip weitergaben. Je nach Anmeldung – man kann alle Anlässe einer Saison im voraus «buchen» – werden einzelne Konzerte sogar doppelt geführt.