

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.

Die Idee scheint nach zehn Saisons sich keineswegs überlebt oder die Stimmung sich gleichsam «verbraucht» zu haben. Als ich kürzlich ein Konzert der «Musica riservata» besuchte, merkte ich gleich, wie aufmerksam das Publikum der Musik folgte, obwohl es sich um kein «leichtes» Programm handelte. Die Oboistin Louise Pellerin, der Fagottist Sergio Azzolini und der Bratschist Christoph Schiller spielten zwar auch zwei von Bachs Triosonaten. Dazwischen erklangen aber Solostücke von Igor Strawinsky («Elegie»), Bernd Alois Zimmermann (Violasonate «... an den Gesang eines Engels») sowie von Isang Yun («Piri» für Oboe und «Monolog» für Fagott). Äusserst hilfreich war dabei, dass die drei Musiker die Musik kommentierten und teilweise auch von Begegnungen mit Komponisten berichten konnten. Ein intensiver Abend.

Der Erfolg hat dem Ehepaar Keller-Steinbrecher recht gegeben: Sie führen heuer ihre 11. Saison durch; viele der Konzerte sind jetzt schon ausgebucht, einige werden – wie früher schon – doppelt durchgeführt. Zeitgenössische Musik spielt dabei eine zentrale Rolle. Kaum ein Werk erklingt zweimal. Heinrich und Brigitta Keller-Steinbrecher, selber immer auf der Suche nach einem neuen Repertoire für ihre Instrumente Flöte bzw. Cembalo/Klavier, möchten nichts repetieren. Sie achten aber auch darauf, dass die Programme in sich Zusammenhang und Profil haben.

Im Januar präsentierte Urs Peter Schneider sein Programm «Depression»; ein anderer Abend (18. März) ist dem Komponisten Balz Trümpy gewidmet, wobei als Uraufführung die «Modalen Studien» für Violine solo erklingen. Grenzüberschreitungen sind in der «Musica riservata» nicht selten: Im ersten Konzert dieser Saison las Christian Uetz zwischen Werken für Flöte und Cembalo eigene Gedichte; das letzte Konzert am 8. April mit dem Titel «Nachtgedanken» konfrontiert Bachs Goldberg-Variationen mit Texten von Jürg Federspiel.

Jetzt haben Brigitta und Heinrich Keller-Steinbrecher für ihre vielfältige Tätigkeit als Musiker, Lehrer und Veranstalter eine weitere öffentliche Anerkennung erhalten, den Kunstpreis 1994 der Carl Heinrich Ernst-Kunststiftung. Roger Girod sagte in seiner Laudatio über die «Musica riservata»: «Die Aufhebung der Trennung von Lebensort und Schaffensort und die Verbindung von Programmen zu Ideen, welche Denkprozesse auszulösen geeignet sind, stehen im Zentrum dieser Konzertreihe der besonderen Art. Der Aufhebung der Vermarktung des Konzertbetriebs als Konsumgut entspricht konsequent auch die den Besuchern auferlegte Selbstverantwortung, die für die Konzerte den Preis bezahlen, den sie dem Gehörten selber zumessen. Der diesjährige Kunstpreis ist nicht zuletzt als Dank an Heinrich Keller und Brigitta Steinbrecher zu verstehen, die mit nicht nachlassender Energie ihre Musikbegeisterung immer wieder einer interessierten Zuhörer-

schaft mit musikalischen Aktionen, die sich vom gängigen Niveau abheben, weiterschicken.» In einem gewissen Sinn schenken sie nun auch die Preissumme gleich weiter, indem sie einen Kompositionswettbewerb für die Besetzung Flöte und Cembalo/Klavier ausschreiben.

Thomas Meyer

## **K**unst und **G**ewalt

*Hellerau: «Fest III» der Europäischen Werkstatt für Kunst und Kultur*

Der «genius loci» weht spürbar und berührt zwiespältig. Die Strassenbahn holpert durch Dresden, erreicht nach Waldgebieten und unkrautgelben Brachfeldern die «Gartenstadt Hellerau» – einstöckige, in langen Reihen zusammengeschmiegte Häuschen, Parkanlagen, Kleingärten. Ein wenig versteckt hinter eiserner Toreinfahrt liegt die Festspielanlage, ein streng funktionaler Bau mit hoch aufragendem Portikus, ebenso schlicht wie monumental, umgeben von flach sich hinstreckenden Seitengebäuden. Grau und reichlich abgeblättert ist das Ganze. Der rote Sowjetstern fiel bei Dacharbeiten einfach herunter. Auf dem weiten, leeren Vorplatz zieht Roman Signer auf einem mit einer tröpfelnden Farbtonne beladenen «italienischen Lastendreirad» grellblaue Raster. «Tret-Rad» heisst die «Farbperformance». «Kunst und Gewalt» ist das Motto des diesjährigen «Fest III» des Fördervereins für die «Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur» Hellerau e.V.

Gewalt wurde dem Ort mehrfach ange-tan, und mit Gewalt konfrontiert er, als Schauplatz genreübergreifender künstlerischer Aktionen, auch seine Besucher. Hier findet kein «Festival» des folgenlosen Konsums mundgerecht zugeschnittener «Klassik-light»-Häppchen statt, wie sie nach erfolgreicher Etablierung im hohen Norden nun auch die «neuen Bundesländer» gnadenlos überziehen. Vielmehr will die «Werkstatt», seit 1990 ein zunehmend internationaler Verband von Persönlichkeiten des kulturellen Lebens und von Anfang an programmatisch wie finanziell mit der Stiftung «Pro Helvetia» und deutschen Institutionen zusammenarbeitend, die Idee der jährlichen Schulfeste der «Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus» in Hellerau wiederbeleben. Deren Gründer, der Musikpädagoge Emile Jaques-Dalcroze und der Bühnenbildner Adolphe Appia, beide aus der Schweiz, strebten in der Verbindung von gemeinschaftlicher Feier und künstlerischer Darbietung die Aufhebung der Grenzen zwischen Publikum und Zuschauer, gewissermassen zwischen Kunst und Leben, an. Die Bildungsanstalt selbst war Teil des sozialreformerischen Projekts der Gartenstadt Hellerau, das in neuer, funktionaler Architektur die Zusammenfassung aller Lebensbereiche – Arbeit, Wohnen und

Kultur – ermöglichen sollte. Dazu gehörte auch eine ganzheitliche Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit durch die Erfahrung elementarer musikalischer Vorgänge und rhythmischer Bewegung. Neue Formen von Tanz und Theater waren die Folge. Hier wurden Mary Wigman und die Palucca ausgebildet. Die Einstudierung von Glucks «Orpheus und Eurydike» im Sommer 1913 zog über 5000 Besucher an; Upton Sinclair und Paul Claudel berichteten begeistert davon. Die Ereignisse bewegten sich in der sparsam-strengen Ausstattung eines mobilen Treppensystems, in einem 50 Meter langen, 16 Meter breiten und 12 Meter hohen Einheitsraum ohne die traditionelle Aufteilung in Zuschauerraum und Bühne, erleuchtet von Tausenden hinter Stoffbahnen installierten Glühbirnen. Die Massenregie Max Reinhardts, das biomechanische Revolutionstheater Meyerholds ist ohne die Hellerauer Inszenierungen nicht denkbar.

Der erste Weltkrieg beendete wie so vieles auch den Aufbruch in Hellerau, das Treffpunkt des geistigen Europa gewesen war – von Busoni bis zu Zweig, Corbusier bis Werfel, Kafka, Kokoschka und Strawinsky. Als «Lichtmythos» hatte Heinrich Tessenow 1911 das Haus erbaut, gedacht als eine klare, reine, saubere Stätte ritueller Kollektiv-erlebnisse, an welcher der «Rhythmus soziale Institution werden sollte». Mit Leichtigkeit traten die Nazis das Erbe solch ebenso verstiegener wie naiver Konzeptionen an. Das Hauptwerk des Lehrers von Albert Speer wurde ihnen zum «Prototypen nationalsozialistischer Baugesinnung, in dem der griechische Tempel endgültig eingedeutscht» sei. Der Umbau zur Kaserne fand 1937 statt. Die Emanzipation des menschlichen Körpers vollzog sich nun in militärischer Leibesertüchtigung. Die rote Armee nutzte die Anlage nach Kriegsende als Lazarett und liess sie bis zu ihrem Auszug 1992 vor sich hin verfallen.

«Fest III» integriert die Spuren dieser Geschichte, statt sie mit Sanierungsmassnahmen zu übertünchen. Bei allen Veranstaltungen spricht der Raum mit, steuert er die Wahrnehmung. Immer wieder gerät der «Kunstkonsument» in Situationen, die seine Stellungnahme, wenn nicht gar sein Eingreifen herausfordern. «Betreten verboten, Einsturzgefahr!» steht auf der Tür des rechten Seitenflügels, in dem sieben bildende Künstler «Einschritte» inszenieren. In den Raum gestellte Werkzeugmaschinen fordern zur Reparatur des aufgequollenen Parkettbodens auf. Ein Teekessel bläst vom Monitor aus Wasserdampf auf verlassene Kochstellen, der sich auf dem Fussboden als Mehlstaub niederschlägt. Wenn technische Installationen, etwa über Kreuz verkabelte Monitore, in einen Raum mit zerfetzten Tapeten und verrosteten Fensterkreuzen gestellt eine eigenartige Symbolik ausstrahlen, angereichert mit letzten, manchmal rührend-kitschigen Gestaltungsversuchen der abgezogenen Soldaten, dann sind Realität und Fik-