

gie» (Kap.: «Dirigent und Orchester») Adorno bedeutend schärfer, übrigens auch amüsanter exponiert. A propos exponiert: Das ist dies Büchlein nirgendwo. In keinem Satz. Zwar mufft die Message von den himmelschreienden Verhältnissen durch alle Zeilenzwischenräume. Doch man traut sich einfach nicht, Fraktur zu reden. Vielmehr läuft alles darauf hinaus, das Demokratenvolk zu missionieren, dass zur «höchsten Blüte» sich Musik von je unterm Mäzenatentum dezenten Magenknurrens und edler Anämie entfalte. Schliesslich heisst es «Freude, schöner Götterfunken» und nicht «Freude, schöner Kontoauszug»! Den Gefallen, *cash* zu scheffeln, wird die aufgeweckte Lesewelt dem Autor aber ganz gewiss nicht tun. Zumal sie mit Lektüretips, vom Feinsten, wohlversorgt ist.

Erika Deiss

Disques Schallplatten

Sprachlosigkeit als Opernthematik

Gerd Kühr: «*Stallerhof*», *Oper in 3 Akten* (Hubert Delamboye, Tenor; Dorothe Kimmich, Mezzosopran; Raphaela Weil, Sopran; Georg Paucker, Bariton; Sarah Barrett, Sopran; Marta Kosztolanyi, Sopran; Enikő Butkai, Mezzosopran; Ensemble 20. Jahrhundert; Dirigent: Gerd Kühr); *Concertare für einen Klarinettenisten und Orchester* (Paul Meyer, Klarinetten; ORF-Symphonieorchester; Dirigent: Ulf Schirmer); «*Mundo perdido*» für Kammerorchester (Klangforum Wien; Dirigent: Gerd Kühr)

Gesellschaft zur Förderung österreichischer Musik, 445 305-2 (2 CD)

Fürwahr, heutzutage hat's Österreich nicht leicht. Fragt man irgendeinen halbkultivierten Menschen ausserhalb des deutschsprachigen Raumes nach dem Namen eines bekannten Österreicher aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, so bekommt man mehrere Antworten: Sigmund Freud, Gustav Mahler, Arnold Schönberg usw. Fragt man jedoch nach einem Österreicher aus der Zeit nach 1945, dann erntet man bloss ein ahnungsloses Kopfschütteln. Hat man etwas weniger Glück, hört man höchstens: «Kurt Waldheim» (wer weiss, vielleicht heisst in wenigen Jahren die Antwort «Jörg Haider»?). Nicht zufrieden damit, dass die Mehrzahl der Begabtesten im Lande nach dem Anschluss 1938 ins Exil gingen, sorgt man heute sogar dafür, das kein neues Talent ins Land kommt: Man führt nun Gesetze ein, die die Grenzen vor allem gegen Drittweltler (sprich: gegen Nichtarier) so dicht wie möglich halten sollen. Aber da machen ja auch die Schweiz und

Deutschland wieder mit – wer könnte heute behaupten, die Geschichte wiederhole sich nicht?

Auch in der Musik ist die Glanzzeit Österreichs schon längst vorbei – die k.-k.-Zeit wie auch die der Schönbergianer. Die Werke eines Gottfried von Einem werden selten gespielt, während Friedrich Cerha (leider) weitgehend nur dank seiner Vervollständigung von Alban Bergs *Lulu* bekannt ist. Und doch ist nicht alles verloren. Offenbar um dies beweisen zu wollen, führt der Österreichische Musikrat eine CD-Reihe, die den vielversprechenden Titel *Österreichische Musik der Gegenwart* trägt. In dieser Reihe ist kürzlich ein Set von 2 CDs mit Werken des Komponisten Gerd Kühr erschienen. Einen besseren Beweis, dass in Österreich noch nicht alles verloren ist, hätte man sich kaum wünschen können. Kühr wurde 1952 in Kärnten geboren, studierte zuerst am dortigen Landeskonservatorium, nachher am Mozarteum, dann bei Hans Werner Henze in Köln. In Köln war er auch an der Oper drei Jahre lang Korrepetitor. Inzwischen war er auch Lehrbeauftragter in Graz (an der Musikhochschule und an der Uni) und Leiter von Komponierwerkstätten beim Jugendmusikfest in Deutschlandsberg. Seit 1992 ist er Gastprofessor am Salzburger Mozarteum. Soweit sein Lebenslauf; wer Genaueres wissen will, lese den Begleitessay zu dieser CD, welcher eine interessante Mischung aus Information und Präntation bildet. «Gerd Kühr ist Österreichs bestes Argument gegen die Postmoderne», beschwört uns dessen Verfasser Christoph Becher (zu meinem Erschrecken las ich beim ersten, flüchtigen Durchblättern dafür «Blocher»). Dass man genausogut eine durchaus postmoderne Haltung bei Kühr feststellen könnte, ist nicht zu leugnen, aber eine solche Übung wäre ebenso sinnlos. Wie sein Lehrer Henze ist Kühr viel mehr an der Musik interessiert als an dem, was stalinistische Darmstädter oder neokorngoldische Hollywoodianer vorschreiben möchten. Vielleicht ist dies ein Grund dafür, dass er bis jetzt in weiten Kreisen wenig bekannt geworden ist – und dies trotz äusserer Erfolge, um die ihn mancher beneiden würde. Die Oper *Stallerhof* nach Franz Xaver Kroetz, die man mit gutem Gewissen als Kührs Hauptwerk bezeichnen darf, komponierte er für die erste Münchner Biennale vom Jahr 1988, wo sie neben *Greek* von Mark Anthony Turnage preisgekrönt wurde. Zwar ist *Stallerhof* seither u.a. in Wiesbaden, Klagenfurt und Aachen gespielt worden, einmal sogar in Wien (wenn auch nur konzertant); an neuen Kompositionsaufträgen mangelt es Kühr auch nicht. Aber seine Musik ist trotzdem gewissermassen ein Insider-Tip geblieben. Der ebenso begabte Turnage war inzwischen Composer-in-Residence bei Simon Rattles City of Birmingham Symphony Orchestra, *Greek* wurde vom besten Opernensemble des Landes, nämlich von der *English National Opera*, aufgeführt, und für das gleiche Ensemble schreibt er nun eine

zweite Oper (wann wird wohl die Wiener Staatsoper *Stallerhof* aufführen?). Wie im Grunde Kühr ist auch Turnage genauso weit entfernt von einem bequemen Neoromantizismus wie von jenem Darmstadt-Esperanto, welches in Deutschland sowie in der Schweiz immer noch beliebt ist. Vielleicht wird man es dem Schreibenden verzeihen, wenn er behauptet, man sei halt in England (trotz Thatcher) immer noch toleranter gegenüber jenen, die nicht genau ins Schema passen.

Die Zürcher hatten schon vor vier Jahren Gelegenheit, Kührs Musik kennenzulernen, als ihm die Stadt Zürich einen Kompositionsauftrag im Rahmen ihres Mozartfests gab. Die darauf entstandene Kantate *Palimpsest* wurde vom vorzüglichen Chor der Kantonsschule Stadelhofen unter Walter Ochsenbein uraufgeführt; eine zweite Aufführung mit dem gleichen Ensemble fand ein Jahr später in Salzburg statt. Mit dieser lang erwarteten, aber erst jetzt erschienenen Doppel-CD werden nun weitere Kreise die Möglichkeit haben, Kührs Musik kennenzulernen (das bisher einzige auf CD erhältliche Werk Kührs ist das einsätzig *Für Streichquartett* aus dem Jahr 1980, 1993 beim österreichischen «Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik» erschienen, Bestellnummer GE 05).

Wie damals in Zürich deutlich wurde, besitzt Kühr ein beinahe übersensibles Ohr. Auch dort, wo grellste Dissonanz herrscht, erreicht er dank hervorragender Instrumentation einen Orchesterklang von überraschender Durchsichtigkeit und Schönheit. Es ist nicht einfach, auf den Grund von Kührs Individualität zu kommen. Der Anfang von *Stallerhof*, zum Beispiel, hätte nach jenem Rezept komponiert werden können, das einmal von Friedrich Goldmann auf ironische Art für junge Komponisten erstellt wurde: Man nehme einen einzelnen gehaltenen Ton und füge nach einigen Sekunden einen nebenan liegenden Ton hinzu; nach einigen weiteren Sekunden fügt man einen weiteren nebenan liegenden Ton hinzu usw. Solche Klischees der Moderne – Toncluster, kurze, expressionistische Bläserausbrüche usw. – sind bei Kühr genau so oft zu finden wie bei jedem Durchschnittskomponisten, der die *lingua franca* der Darmstädter Generation mehr oder weniger beherrscht. Und doch wirken sie bei Kühr nicht klischeehaft, sondern teils wie neu erfunden, teils wie Zitate aus der Erinnerung, aber Zitate, die durch das Gedächtnis eine Patina bekommen haben, welche das Zitierte auf merkwürdige Weise verfremdet. Es ist vielleicht bezeichnend, dass Kühr auf dieselbe Art mit der Tonalität umgehen kann. *Palimpsest* zum Beispiel enthält am Schluss ein direktes, unverkennbares Zitat aus dem Requiem Mozarts. Es ertönt jedoch, ohne dass das Werk ins Sentimentale gleitet, und auch ohne den Hörer aus der Klangatmosphäre des Werks zu reissen. In *Stallerhof* kommen in der vorletzten Szene sogar steirische Zitherklänge

vor. Auch diejenigen, die die zuckersternen Zither-Klänge beim blauweissen Sternenhimmel in Carl Orffs *Der Mond* lieben, werden zugeben müssen, dass hier der plakativ-sentimentale Beigeschmack fehlt. Es ist nämlich eine besondere Begabung Kührs, diverse Stilelemente in einem Werk zu vereinen, indem er sie alle der einen inneren Logik unterwirft. Böse angelsächsische Zungen würden von daher vielleicht Vergleiche mit Komponisten der Postmoderne ziehen (wie z.B. mit Robin Holloway); wenn Kühr aber hier überhaupt ein Vorbild hat, dann ist es vermutlich Alban Berg. In der Thematik von *Stallerhof* lässt Bergs *Wozzeck* deutlich grüssen, handelt es sich doch hier wie dort um eine passive, handlungsunfähige Figur aus einer unteren Gesellschaftsschicht, deren einziger Halt eine Liebesbeziehung «ohne den Segen der Kirche» ist, welche Beziehung aber durch äussere Umstände zugrunde geht.

Die schon erwähnte Zither-Szene in *Stallerhof* ist bezüglich des Vergleichs mit Berg besonders bemerkenswert. An diesem Punkt in *Stallerhof* (es ist die vorletzte Szene) ist das eigentliche Drama vorbei; das Ohr und der Verstand des Hörers (sowie die musikdramatische Tradition, in der Kühr steht) verlangen vom Komponisten einen musikalischen Kommentar zum schon Geschehenen bzw. ein musikdramatisches Zusammenfassen, wie es z.B. Berg in *Wozzeck* in Form eines sinfonischen Intermezzos für Orchester liefert. Darin will Berg nicht nur für sich selber und für sein Publikum sprechen, sondern auch für seine Figuren, mit denen er sich identifiziert, aber die selber unfähig sind, ihre Gefühle verbal auszudrücken. Kurz gesagt: Berg will uns vorschreiben, was und wie wir fühlen sollen. Musikalisch ist es vielleicht ein Höhepunkt, aber dramatisch ein Fehlschlag, das musikalische Äquivalent einer Schlagzeile in einer Boulevardzeitung (wie zum Beispiel meiner Liebesschlagzeile, vor fünf Jahren in der Münchner S-Bahn bei einem gegenübersitzenden Passagier erblickt: *Dackel Ludwig totgetreten: Grausam!* Wir wissen nämlich hier, um wen es geht – *Dackel Ludwig* –, was passiert ist – *totgetreten* –, und wie wir emotional zu reagieren haben – *Grausam!*). Kühr folgt dem Beispiel Bergs nicht. Wie schon oft bemerkt, ist die Unfähigkeit von Menschen miteinander zu reden, die wichtigste Thematik von *Stallerhof*. Es ist jedoch ein Zeichen der Grösse von Kührs dramatischer Begabung, dass er gerade hier darauf verzichtet, selber für sie zu reden – und zwar an einer Stelle, wo die Versuchung, dies zu tun, enorm gewesen sein muss. Stattdessen folgt hier die einzige Szene im ganzen Stück, wo überhaupt kein Versuch gemacht wird, mit jemandem zu kommunizieren. Die «Heldin» Beppi singt beim Beerenpflücken halberinnerte Fragmente von Kinderreimen vor sich hin (wie aus der Erinnerung klingt auch die F-Dur-Musik des begleitenden

steierischen Ensembles). Der Erfolg dieser Szene liegt im Paradox, dass die «Sprachlosigkeit», die das Werk dominiert, hier zugleich unterstrichen und entkräftet wird. Beppis eigene Sprachlosigkeit wird nun endlich von ihrer Mutter akzeptiert (deren letzte Worte, «lächelnd, ziemlich leise» gesprochen, sind sogar: «red ned»). Der Konflikt ist entschärft, und die Zukunft anbahnende Hoffnung, die in der vorigen Szene angedeutet wurde, wird gestärkt. Diese Szene – eine Erfindung Kührs, die es im Originalstück von Kroetz nicht gibt – hat also eine entscheidende Wirkung auf das ganze Stück.

Das Niveau der Aufführungen ist auf dieser CD sehr hoch (leider lässt die Aufmachung des Booklets zu wünschen übrig – schön wäre es, wenn u.a. auch Ort und Datum dieser Live-Aufnahmen angegeben wären). Kührs eigene Aufführungen hier lassen allerdings vermuten, dass der Komponist selber sein bester Interpret ist; die Transparenz und der Duktus vor allem der Aufführung von *Stallerhof* sind musterhaft. Es wäre sehr zu wünschen, Kühr bald auch als Dirigent fremder Werke im Konzertsaal oder auf CD zu hören. Vielleicht wagt es auch einmal ein Schweizer Theater, *Stallerhof* zu inszenieren? Tja, Wunder können ja passieren. Auf jeden Fall darf man auf Kührs zweite Oper gespannt sein, die noch vor Ende des Jahrzehnts fertig werden sollte. Vor weniger Zeit ist Kühr von der Edition Durand unter die Fittiche genommen worden. Dies ist ohne Zweifel für das Pariser Verlagshaus ein Glücksfall; hoffen wir nur, dass es ihm auch bewusst ist.

Chris Walton

Un musicien polyvalent

Michel Portal: « Musiques de cinémas déjouées avec des amis jazzmen » (« Histoire de vent », « Max mon amour » # 1, « Yeelen », « Droit de réponse », « Max mon amour » # 2, « Docteur Petiot », « Champ d'honneur », « Yvan Ivanovitch Kossiakov »)

Doudou N'Diaye Rose et ses tambours, Juan Jose Mosalini et son Grand Orchestre de Tango, Michel Benita (contrebasse), Mino Cinelu (percussions), Laurent Dehors (saxophones), Andy Emler (synthétiseur), Paolo Fresu (trompette), Richard Galliano (accordéon), Nguyen Le (synthétiseur, guitare), Rita Marcotulli (piano), Linley Marthe (basse électrique), François Moutin (contrebasse), Guillaume Orti (saxophones), Tony Rabeson (batterie), Aldo Romano (batterie), Ralph Towner (guitare)

Label Bleu/Harmonia Mundi LBLC 6574

La polyvalence de Michel Portal est bien connue. Esthétiquement, c'est un baroudeur qui passe du classique au contemporain, et du jazz au divertissement – pascalien, cela va sans dire, mais

encore mieux en le disant ! Une espèce d'ange intolérant (il y a toujours du fracas dans ses yeux) qui « emprunte du poivre à Coltrane, le sel à Mahler ». Quant à son « harem instrumental », comme il le nomme, il comprend différentes clarinettes, les saxophones, le bandonéon. Ce que l'on sait moins, c'est que Portal a composé quelque soixante-dix musiques de film (presque autant que Takemitsu, mais en plus varié). Est sorti récemment ce magnifique disque compact – qui se peut écouter sans voir le film y attachant.

Pourquoi « déjouées » ? Parce qu'il n'y a plus d'images, que les musiques de films sont des musiques perdues, explique Michel Portal, que nous sommes allé questionner. « J'ai voulu les faire revivre, ces mélodies, les réimproviser, les taquiner, jouer avec... Avec des musiciens de jazz, pas ceux qui attendent, dans la moite torpeur de leur imaginaire effrayé, le sol dièse ou le la bémol. Mon rêve, ma référence, c'est les trois notes à la cithare du *Troisième Homme* » (de Carol Reed, et l'obsédant thème de Harry Lime, composé et joué par Anton Karas). Portal se précipite, slalome autour de partitions jonchant le sol, évite des corps dressés de clarinettes, aborde le piano ; et me joue une bribe de la musique composée le matin même (sic !) pour un film. Il s'y est plongé, dans l'inconnu de ces nouvelles images, pour trouver de nouveaux rythmes, de nouvelles phrases, des soupirs à étouffer Chopin : « C'est très rapide. Dès la première image visionnée, je note des notes, ça me propulse, je fais plusieurs maquettes pour une même scène. Alors le metteur en scène, suivant son courage (*rires*), choisit ! J'ai écouté tellement de musiques, partout dans le monde. Alors, interprète, puis improvisateur, puis compositeur (c'est exactement comme cela que je me définirais), je peux délirer. Je suis très malin, vous savez, c'est même parce que je suis trop malin que j'essaie d'être honnête : je pourrais composer des tubes, pour des films à mirobolants budgets comme..., ne les citez pas, hein ? Mais une œuvre est une œuvre, une terreur est une terreur. Vous voulez deux cent vingt-sept percussions à la Varèse, une mélodie pygmée, un sax à la Cannonball [Adderley], un contrebas à la Bruch ? » On conçoit l'effroi du réalisateur qui est « ou classique ou jazz », rarement les deux. C'est pourtant grâce à cette « polysangualité » (il insiste sur la graphie) que Portal réussit à faire de cette marchandise pour consommateur qu'est de plus en plus le cinéma autre chose qu'un « spectacle pour l'œil assaisonné de musique » (Thomas Mann). Si, dans ces musiques, nous pouvons même voir « un enfant épouvanter la nuit », c'est parce que Michel Portal est toujours tenaillé par l'envie de « faire des choses à fleur de peau et casse-gueule ». « Tant de choses me hantent », conclut-il avec un léger sourire. Comme s'il chassait un prochain fantôme.

Jean-Noël von der Weid