

Violenter l'instrument

L'homme qui, il y a presque soixante ans, reçut de son père son premier bandonéon, avec la recommandation d'en jouer comme personne, assis maintenant dans un immense fauteuil, repense à cette caisse de métal et de nacre remplie d'air, et dit : « Avant tout, le tango ne fonctionne pas, à mon avis, sans bandonéon. Je n'approuve pas le tango avec un saxophone en soliste. Le bandonéon est l'instrument par excellence du tango. Quelquefois, en concert, je raconte sa curieuse histoire : le bandonéon est né dans une église ; des églises européennes, il est passé aux bordels de Buenos Aires, de là dans les cafés, et aujourd'hui il est entré dans les salles de concert. C'est dire qu'il a fait le tour complet. Pour moi, personnellement – pour un autre musicien, ça sera tel instrument différent –, ce n'est pas la moitié de moi-même, c'est quatre-vingt-dix-neuf pour cent de moi-même. Pour un musicien, l'instrument importe plus qu'une femme, qu'un enfant. On aime son instrument de tout son cœur. Moi, j'aime le bandonéon. Et quand je joue, quand je chante une mélodie, je l'aime plus au travers des doigts. Le bandonéon, il faut le jouer avec un peu de colère, de violence. Il faut le violenter, le battre, tout exiger de lui. Je ne conçois pas que l'on joue du bandonéon comme si on était un gamin en train de pisser, il faut en jouer avec tout ce qu'on a dans le ventre. J'écoute jouer, par exemple, Alejandro Barletta, et pas un de mes cheveux ne bouge ; par contre j'écoute jouer Leopoldo Federico, Roberto Di Filippo ou Nestor Marconi, et c'est un autre bandonéon. On ne peut pas en jouer comme si c'était un clavecin : il faut employer un autre type de force, c'est quelque chose de plus physique. Comme dit Le Gros (Leopoldo) Federico, il faut jouer avec tout le poids du cœur ; lui, avec ses cent vingt kilos, il le démolit. Il ne faut pas en jouer, comme le disent les fanas de la technique, en tirant et en poussant. Poussé, le ban-

donéon ne pourra jamais faire de phrases, on ne peut rien en faire. Moi, je peux dire que je ne joue même pas le dix pour cent de mes notes en poussant. J'utilise la pousse simplement pour respirer avec la caisse, mais pour chanter une mélodie, je dois le faire en tirant. De cette manière, on prend plaisir à ce qu'on joue. En poussant, on ne jouit pas du tout ; pousser, au bandonéon, c'est zéro, c'est rien. »

Astor Piazzolla – 67 ans au moment de cet entretien –, qui a subi quatre pontages récents pour que son cœur puisse continuer à secouer cette caisse aux sons miraculeux, assis dans un fauteuil par un après-midi orange, pense qu'il a fait ce qu'il devait. Que sa musique a attendu le temps nécessaire pour atteindre le cœur d'autrui.

« Si j'avais connu le succès depuis le début, je me serais méfié. » Il croit en Dieu, aime la mer, la pêche au requin, la terre humide et les pommes vertes. Il affirme que, s'il revenait au monde, il serait de nouveau bandonéoniste. Qu'il aimerait bien que cela arrive – pourquoi pas ? Mais cette tentation faustienne s'explique par sa soif de perfection : « J'aimerais bien vivre cent ans de plus – pas pour végéter ou expier quelque chose de mal fait ou d'inaccompli, mais pour continuer à composer, pour écrire de la musique chaque fois meilleure. Evoluer, c'est condenser – Mozart, par exemple, écrivait toujours mieux parce qu'il devenait plus clair, plus pur. Plus l'œuvre est nette, plus on l'écoute. Condenser, c'est ce qu'il y a de plus difficile en art. »

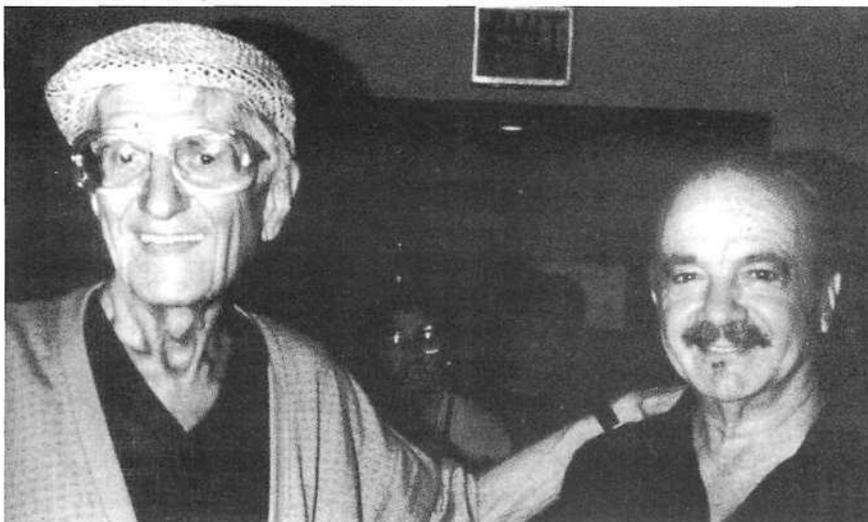
Guillermo Saavedra

Traduit de l'espagnol par Carmen Perrin
et adapté par Jacques Lasserre

Le texte original de cet entretien a été publié partiellement dans le journal *El pais* de Montevideo (Uruguay).

Guillermo Saavedra parlera de la musique et de la poésie argentine dans le cadre du festival *Neue Musik Rümelingen*, les 23 et 24 août. Le festival a pour thème « Zwielight – media luz » ; le programme comporte plusieurs musiques d'Argentine et d'autres pays d'Amérique du Sud.

Piazzolla (à droite) et Gil Evans, New York 1986



Im künstlerischen Bild den Zustand der Welt reflektieren Ein Porträt des Komponisten Victor Fenigstein

Reflet du monde, réflexion sur le monde
Le compositeur Victor Fenigstein

Im künstlerischen Bild den Zustand der Welt reflektieren
Ein Porträt des Komponisten Victor Fenigstein
 Zur Avantgarde wollte der seit 1948 in Luxemburg lebende Schweizer Komponist Victor Fenigstein nie gehören. Ihm geht es darum, fern aller Moden Zeuge dieses Jahrhunderts zu sein und diese Zeitgenossenschaft in der künstlerischen Reflexion politischer Vorgänge auszudrücken. So setzt er in *Seventeen Millions* den Hungertod von Kindern in Beziehung zur Vernichtungsmaschinerie der Nazis, thematisiert er in den *Etudes concertantes «I Muratori»* eine Grubenkatastrophe in Belgien und macht er die Parolen eines Demonstrationzuges zum rhythmischen Baustein eines Streichquartetts. Viele seiner Werke harren noch der Entdeckung: Von der Gesamtvertonung der 154 Shakespeare-Sonette ist erst ein Teil aufgeführt worden.

Reflet du monde, réflexion sur le monde
 Le compositeur Victor Fenigstein
 Installé depuis 1948 à Luxembourg, le compositeur suisse Victor Fenigstein n'a jamais voulu faire partie de l'avant-garde. Ce qui lui importe est d'être un témoin du siècle, à l'écart de toutes les modes, et d'exprimer sa qualité de contemporain en reflétant les événements politiques. Ainsi, dans *Seventeen Millions*, il établit un rapport entre les enfants morts de faim et la machinerie génocidaire des nazis; dans les *Etudes concertantes «I Muratori»*, il raconte une catastrophe minière survenue en Belgique, tandis que les slogans scandés par un cortège de manifestants lui fournissent les cellules rythmiques d'un quatuor à cordes. Plusieurs de ses œuvres attendent encore d'être découvertes; la mise en musique complète des cent cinquante-quatre sonnets de Shakespeare n'a été donnée qu'en extraits.

Von Fritz Hennenberg

Moutfort, ein Dorf im Grossherzogtum Luxemburg, wenige Kilometer von der Hauptstadt entfernt. Eine Siedlung am Ledenberg, ein Haus, begrünt, fast versteckt, praktischer Grundriss, Wohn-diele – Arbeitsstudio – Küche sind eins, ein Gärtchen davor, die Bahnstrecke, hin und wieder rattern Züge. Hier wohnen Mara und Victor Fenigstein, beide Schweizer, sie Juristin, promoviert mit einer Dissertation über die Rassegesetzgebung der Nazis, er Komponist, zwei-undsiebzig Jahre alt, bis zu seiner Pensionierung Professor für Klavier am Konservatorium von Luxemburg. Victor Fenigstein, 1924 in Zürich geboren, entstammt einer altjüdischen Familie, die Ende des vorigen Jahrhunderts, aus Breslau vertrieben, in der liberalen Schweiz, in Zürich, Zuflucht gefunden hat. Der Vater war Romanist und wirkte in Zürich als Lehrer für Französisch und Italienisch an der Handelsschule des Schweizerischen Kaufmännischen Vereins. Er war künstlerisch interessiert und schrieb – auch um sich etwas hinzuzuverdienen – Rezensionen. So wird er auch mit Künstlern bekannt. Im Hause

verkehren unter anderem Ferruccio Busoni und Else Lasker-Schüler. Die musische Familie gibt Anregung in Fülle. Die Schwester, neun Jahre älter, bringt ihm das Lesen bei und lehrt ihn die Noten. Ein Onkel ist Violinist im Tonhalle-Orchester und erteilt ihm Geigenunterricht. Mit neun Jahren kann er sich mit einem Vivaldi-Konzert hören lassen. Es gibt viele, die so anfangen. Auffällig bei ihm ist aber das absolute Gehör. Fenigstein legt die Geige beiseite und entscheidet sich für das Klavier. Noch während er das Gymnasium besucht, wird er Schüler des Pianisten Emil Frey. Der Verfasser des dreibändigen Standardwerkes *Das bewusst gewordene Klavierspiel* ist mehr als nur ein versierter Pädagoge, nämlich auch Ratgeber in persönlichen und nicht zuletzt in politischen Fragen. Sein aus religiöser Überzeugung gelebter Antifaschismus prägt sich Fenigstein vorbildhaft ein. In der Harmonielehre erweist er sich als eigensinniger Schüler. Seine Fantasie-kraft trägt ihn, schon bei der elementaren Unterweisung, über das Regelge-

bäude hinaus; das Schema ist ihm verhasst. Paul Müller ist sein Lehrer; die beiden bleiben in Verbindung bis in Müllers letzte Lebenszeit hinein. 1945 erhält Fenigstein das Lehrdiplom.

Von Zürich nach Luxemburg – mit Seitenblick in die DDR

In der Schweiz professionell als Musiker anzukommen, ist schwierig. Fenigstein schlägt sich während drei Wochen als Barpianist im Oberengadin durch und wird Musiklehrer in der Zürcher Klubschule der Migros-Genossenschaft. Die pianistischen Fertigkeiten vervollkommnet er als Privatschüler von Edwin Fischer und in dessen Luzerner Meisterkursen.

Ein Freund liest im November 1947 in der Neuen Zürcher Zeitung von der Stellenausschreibung einer Klavierprofessur am Konservatorium Luxemburg. Er empfiehlt Fenigstein, sich zu bewerben, und dieser geht aus einem Wettbewerb mit sieben Kandidaten als Erster hervor. Bis er definitiv berufen wird, hat er aber ein Netz von Intrigen zu zerstören. Fast vierzig Jahre lang – bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1985 – hat Fenigstein seine Luxemburger Klavierklasse geleitet.

Der Start in Luxemburg ist von den Querelen überschattet, und Fenigstein sondiert auch anderswo – sogar im Osten. 1951 leitet er das Schweizer Musikprogramm zu den Weltjugendfestspielen in Berlin. In Zürich ist er durch einen Freund in den Marxismus eingeführt worden. Der Freund ist der Sohn eines bekannten Psychoanalytikers; so verbinden sich – als prägend für die Weltanschauung – Marx und Freud.

Der Zürcher Brecht-Enthusiast Benno Besson, in Berlin Brecht-Mitarbeiter, nachmals Volksbühnen-Intendant und für spektakuläre Regietaten gefeiert, bietet während der Jugendfestspiele sein Domizil an. Aber die Erfahrungen, die Fenigstein macht, warnen: Harry Goldschmidt, der Schweizer Musikwissenschaftler, der sich in der DDR niedergelassen hat, verhält sich reserviert, ebenso Georg Knepler als Direktor der Hochschule, und die offiziell verordnete Kulturpolitik stösst mit ihrer Engstirnigkeit ab. Fenigstein hatte mit den Gedanken gespielt, nach Berlin überzuwechseln, um dort seine sozialistischen Ideale zu leben; aber er sieht die Aussichtslosigkeit. Er beteiligt sich am Klavierwettbewerb, spielt Schostakowitsch – und wird schräg angesehen; denn dieser war als «Formalist» verdächtigt. Es war jene Zeit, da Andrej Shdanovs Kunstdoktrin auch das Musikleben vergiftete.

1952: ein Schicksalsjahr für Victor Fenigstein. Bei dem Achtundzwanzigjährigen zeigen sich die ersten Anzeichen einer Multiplen Sklerose. Die pianistische Karriere, die schon zu schönen Erfolgen geführt hatte – 1949 spielt er in Luxemburg zu einer Chopin-Feier

unter anderem das f-Moll-Konzert –, muss abgebrochen werden. Fenigstein sucht nach einem Äquivalent der musikalischen Ausdrucksäusserung – und findet es im Komponieren. Zwar hat er schon Musik geschrieben, Lieder zum meist, Reflexionen auf Erlebnisse, autobiographisch gerichtet. Es scheint nun, dass gerade die Erkrankung dazu drängt, vom Privaten ins Allgemeine zu finden, im künstlerischen Bild den Zustand der Welt zu reflektieren. Damals wütete der Kalte Krieg und forderte zur Stellungnahme auf. Über die Entstehung seines ersten grösseren, politisch gerichteten Werkes sagt Fenigstein: «Da waren die Prozesse gegen Ethel und Julius Rosenberg wegen Spionage in den USA. Und wir – Mara und ich – hatten Hoffnung, dass es doch endlich mal vorbei sei mit Krieg, vorbei sei mit der Verfolgung von Menschen, hatten Hoffnungen, dass der Sozialismus sich durchsetzen wird, dass die Menschen endlich verständig werden und neue Arten von Zusammenleben ermöglichen können. Wir waren davon überzeugt, wir waren heillose Idealisten. Da war der Kalte Krieg für uns was ganz Schreckliches. Da schrieb ich im Bett die Kantate *Et le jour se leva pour lui* über Gedichte von Paul Eluard.»¹ Die Kantate thematisiert den Aufstand gegen Unrecht und Unterdrückung. Einer der Teile ruft den spanischen Bürgerkrieg in Erinnerung – *La victoire de Guernica* –; es mag kein Zufall sein, dass Luigi Nono um eben diese Zeit denselben Text vertont hat. Fenigsteins Kantate hat damals keine Chance für eine Aufführung; diese findet erst vierzig Jahre später statt, zum 175jährigen Jubiläum der Universität Lüttich. Als Komponist ist Fenigstein weitgehend Autodidakt. Die Arbeiten der fünfziger Jahre halten sich an vertraute Modelle; nur vorsichtig sucht er sich modernes Terrain zu erschliessen. Dass er bei Hermann Scherchen, dem er seine Paul-Eluard-Kantate zeigt, auf Zurückhaltung stösst, nimmt nicht wunder. Scherchen war auf Schönberg und seine Schule eingeschworen. Immerhin nimmt er sich die Zeit, das Werk sorgfältig durchzulesen. Noch heute erinnert sich Fenigstein staunend daran, dass er dafür eben just dreissig Minuten brauchte und die Partitur mithin so hörte, wie sie angelegt war.

Klassische und andere Modelle

Als er zu komponieren begann, wollte Fenigstein nicht mit der Mode gehen und nahm dafür auch in Kauf, womöglich in die Ecke gestellt zu werden. Er hatte aber auch nicht die Ewigkeit im Visier und kokettierte nicht mit der Haltung des verkannten Genies. Er wollte das sagen, was ihn zu sagen bedrängte und erhoffte sich ein Echo bei denen, die sich Unvoreingenommenheit und den Blick für die Realität bewahrt

hatten. In einem Gespräch hat Fenigstein betont, dass er auf keinen Fall zur Avantgarde gehören wollte. Es sei ihm um ein möglichst ordentliches Verwalten seiner Gaben gegangen. Gewiss habe er von der sogenannten Avantgarde dieses und jenes gelernt; seine Absicht aber zielte darauf, fern aller Moden Zeuge dieses Jahrhunderts zu sein und die Zeitgenossenschaft nicht zuletzt in der Reflexion der wesentlichen politischen Vorgänge auszudrücken.

Zu sprechen wäre freilich auch vom Einfluss der grossen klassischen Vorbilder. Von Jugend an verehrt Fenigstein Robert Schumann. Als Pianist hat er sich alle seine Klavierwerke angeeignet, und eine Jugendsinfonie in d-Moll folgt dem Schumannschen Modell. Ein bevorzugtes Stück Fenigsteins ist auch das 4. Klavierkonzert von Beethoven. In seinen *Three Events for piano and classical orchestra* (1970) hat er sich exakt an die Beethovensche Instrumentierung gehalten, auch an die dort angeschlagenen Tempi. Kernstück dieses Werks ist das Finale, das zu einem Festakt in Luxemburg beziehungsweise neben dem Beethoven-Konzert stand. Es war dies (selten bei Fenigstein) ein Auftragswerk. Aber eine bramarbasierende Huldigung war von ihm nicht zu erwarten. Er nennt den Satz kryptisch *Friendship-Ostinato*. Der konstitutive tänzerische Rhythmus stammt aus Westafrika. Hinein klingen aber SOS-Signale – am Schluss einsam vom Klavier artikuliert.

Victor Fenigstein macht die Musik zum politischen Dokument und nimmt damit eine Tradition der zwanziger Jahre auf. Neben ihm knüpfen Luigi Nono, Hans Werner Henze, Paul Dessau daran an. Schon in den Mittfünfzigern provoziert er in den vom Quatuor Parrenin uraufgeführten *Six réactions sur un thème de rythme pour quatuor à cordes* mit der Übernahme von Parolen aus Demonstrationszügen in die Kammermusik. Der französische Soldat Henri Martin hatte sich dem Indochinakrieg verweigert und war ins Gefängnis geworfen worden. Es formierte sich eine gewaltige Protestbewegung. Fenigstein hörte die Rufe «Libérez Henri Martin!» und «La paix au Vietnam!» auf der Strasse und machte sie zum rhythmischen Baustein.

Es sind aktuelle Themen, die in den Ländern des damals real existierenden Sozialismus hätten interessieren müssen, aber dort ist Fenigstein, wie auch andere seiner Kollegen, tabu, weil er mit der Verbindung von politischer und künstlerischer Progressivität Ernst macht. Die im Zeichen des Stalinismus angezettelten Formalismus-Debatten klingen lange nach. Besonders verdächtig ist, wer Techniken Schönbergs und seiner Schule für ein politisches Thema beansprucht. Hanns Eislers zwölftönige *Deutsche Sinfonie*, ein Werk des Wider-

stands gegen die Hitlerdiktatur, musste jahrelang unter Verschluss bleiben! Fenigstein hat von Schönberg gelernt und sich die Zwölftontechnik angeeignet, aber der Ausdrucksqualität von dessen Musik steht er durchaus kritisch gegenüber: Ihm missfällt eine gewisse Schwülstigkeit, und zwar nicht nur in Schönbergs spätromantischer Periode, sondern auch bei dem späteren Dodekaphonisten. Eher hält er sich an Schönbergs Schüler Webern. Das Sparsame der Webernschen Faktionen wurde zum Vorbild für ihn: «Ein Beispiel, nicht zu schwatzen, sondern nur das Nötige zu sagen, und das möglichst konzis und bescheiden.»

Politische Hauptwerke

Das erste Chef d'œuvre Victor Fenigsteins von fast einer Stunde Dauer sind die 1967 entstandenen *Etudes concertantes «I muratori»* für Soloviolaoncello, Mezzosopran und grosses Orchester. Vermittelt über Verse von Arturo Fornaro wird wiederum ein aktuelles Geschehnis thematisiert, nämlich das Grubenunglück von 1956 im belgischen Marcinelle. Mangels ausreichender Sicherheitsvorkehrungen gingen Hunderte von Gastarbeitern, die dort in den Minen unter Tage schufteten, zugrunde. Die Musik fesselt mit einer geradezu sprachlichen Überredungskraft: Nach alter Überlieferung wird sie als ein Mittel der Rhetorik begriffen. Hier gilt, was ein Einsichtiger einmal so ausgedrückt hat: Fenigsteins Musik sei nicht zu «spielen», sondern instrumentaliter zu «sprechen».² Fenigstein geht so weit, das konzertierende Violoncello als einen «Evangelisten» zu bezeichnen. Jedenfalls tritt – trotz der Dramatik des Sujets – ein epischer Grundzug hervor. Dem entspricht die Gliederung des Stücks in eine Vielzahl von «Kapiteln», wobei Abschnitte in Zwölftontechnik und freie, intermezzohafte, sich abwechseln.

Ein zweites Hauptwerk entsteht 1979: die Kantate *Seventeen Millions* für Mezzosopran, Sprecher und grosses Orchester. Fenigstein empört sich über den Hungertod von über siebzehn Millionen Kleinkindern in unserer partiell im Überfluss schwelgenden Gesellschaft. (Durch eine Korrespondenz mit dem Sekretariat der UNICEF wird der schreckliche Fakt bestätigt.) Er zieht Parallelen zur Vernichtungsmaschinerie der Nazis und zitiert Texte aus der szenischen Dokumentation *Die Ermittlung* von Peter Weiss über die Frankfurter Auschwitz-Prozesse. Es scheint aber auch, als schöne Utopie, das Bild einer befriedeten Welt auf. Am Schluss der Partitur steht eine Widmung an den Philosophen Ernst Bloch, den Autor des «Prinzips Hoffnung». Immer wieder gibt es Stellen, die ein Gegenbild schaffen – Fenigstein sucht seiner Musik die Blochsche «Hoffnung» einzuprägen.

Zur Dramaturgie von *Seventeen Millions* gehört, das Banale als gefährlich, womöglich tödlich zu denunzieren. Da steht das einschmeichelnde Kinderlied «Weisst du, wieviel Sternlein stehen» des Hoffmann von Fallersleben, das die Sopranistin vor sich hinsingt, ohne alle Begleitung. Oder es wird der «Todesengel» von Auschwitz, Dr. Mengele, mit einem Substrat musikalischer Banalitäten porträtiert. Fenigstein meint, dass die Figur nur durch den «grössten musikalischen Kitsch», «einen sieghaften, grossartigen Song», vernichtet werden kann. Ein musikalischer «Schmarren» soll anzeigen, wie die Menschen eben dadurch zu Ungeheuerlichkeiten verführt werden können.

Enzyklopädische Vertonungen

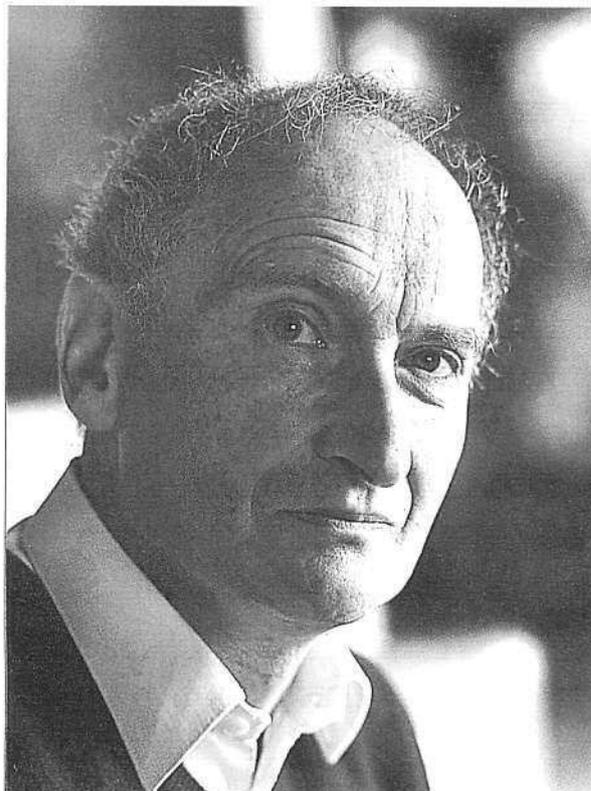
In den mittachtziger Jahren legt Victor Fenigstein seine letzten grossen Kompositionen vor. Längst hat er das Klavierspiel aufgeben müssen; sein absolutes Gehör hilft ihm, das innerlich Vorgestellte zu Papier zu bringen. Später treten Schwierigkeiten hinzu, den Schreibstift zu führen, und zwingen zu einer radikalen Reduktion der Mittel. Fenigstein macht aus der Not eine Tugend und verdichtet das, was er sagen will, auf nur wenige Noten.

Er nimmt sich zwei Projekte vor, die als ein Schlüssel seines Weltverständnisses gelten können. Mit der Vertonung von Brechts um 1930 entstandenem Schauspiel *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* sucht er zu den Wurzeln der gesellschaftlichen Konflikte dieses Jahrhunderts vorzudringen. In seiner Gesamtvertonung der 154 Sonette von William Shakespeare schliesslich verflucht sich, über die Jahrhunderte gültig, die Psychologie der Liebe mit der Philosophie. Beide Werke überschreiten mit ihrer vielstündigen Dauer den Rahmen des normalerweise Aufführbaren bei weitem. Aber die Sonette sind auch einzeln für sich gültig, und für die Uraufführung des Bühnenstücks 1986 in Brechts Geburtsstadt Augsburg hat der Autor eine reduzierte «Spielfassung» erarbeitet.

In der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* seziert Brecht die zyklischen kapitalistischen Wirtschaftskrisen und gibt zugleich ein Lehrbeispiel zu Strategie und Taktik des politischen Kampfes. Dabei legt er sich insbesondere – in parabelhafter Verkleidung – mit dem Reformismus der Sozialdemokratie an, der – so Brechts Überzeugung – das Unrecht dieser Welt nicht abschafft, sondern zementiert. An der Figur der Johanna und ihrer Heiligsprechung wird die Vereinnahmung des (gutgläubigen)

Reformators durch das überlieferte Herrschaftssystem demonstriert.

Victor Fenigstein sieht die Parallelen zu seiner Zeit; es ziehen ihn freilich auch die besonderen formalen Qualitäten an. Auf weite Strecken wird Schillersches Pathos parodiert; schon im Schauspiel neigt vieles zur Oper hin, namentlich das grosse Finale. Brechts Mitarbeiter Paul Dessau trug sich in den sechziger



Victor Fenigstein

Jahren mit dem Plan einer «Johanna»-Oper; aber er kapitulierte vor der Schwierigkeit, von Brechts Witwe Helene Weigel die Genehmigung zu erhalten. Victor Fenigstein nun hatte es mit Brechts Tochter Barbara zu tun und war skeptisch. Durch Vermittlung eines Freundes und des Suhrkamp-Verlages gab sie aber schliesslich ihre Zusage. Im Programmheft zur Augsburger Uraufführung 1986 hebt Fenigstein den Gegenwartsbezug hervor: «Die kapitalistische Zeit steckt einmal mehr seit längerer Zeit in einer gigantischen Wirtschaftskrise – nur diesmal als Strukturkrise mit Aussicht auf unabsehbare Dauer – mit Millionen von Arbeitslosen, so ähnlich wie in den Jahren des Entstehens dieses Dramas. Schon wieder hatten sich seit vielen Jahren idealistisch gesinnte Kinder des Bürgertums und des Kleinbürgertums zu anarchistischen Revoluzzern und Heilsbringern entwickelt, die ähnliche Taten, wie die reumütige, entkräftete Johanna sie am Schluss des Dramas propagiert, mit Schiesseisen und Bomben in die Wirklichkeit umsetzen, womit sie letztlich nichts anderes bewirkten, als den Regierungen einen Vorwand für die ver-

stärkte polizeiliche Überwachung der Bürger ganz allgemein zu liefern, die verschreckt nach der starken Hand riefen und bereit waren, Abstriche an teuer erworbenen demokratischen Freiheiten in Kauf zu nehmen.»

Victor Fenigstein nennt sein musikalisches Bühnenwerk nicht «Oper», sondern, ironisch altertümelnd, «Singspiel» und will damit ausdrücken, dass er ein «zum Singen bestimmtes Drama» im Sinn hat – nicht mehr und nicht weniger. Seine Hauptaufgabe besteht, wie er sagt, darin, zu versuchen, «die Satz- und Wortgesten des Dramas mit musikalischen Gesten zu erfüllen, die ihnen entsprechen und sie klar artikulieren». Die Musik legt sich Zurückhaltung auf, «dient» im guten Sinne dem Wort, und hilft gleichwohl, Worte und Taten zu kommentieren, will sagen: auf ihren Wahrheitsgehalt zu durchleuchten. Fenigstein setzt als Dialektiker das «Einfache» und «Tonale» durchaus kritisch ein. Er weist es scharf von sich, zu den «Rückkehrern zu einer neuen Einfachheit» gezählt zu werden, nur weil in seiner Partitur öfters tonale Passagen vorkommen. Sie sind nicht Zeichen einer Nostalgie, sondern der Entlarvung: «In diesem Singspiel wird beispielsweise da tonal gesungen, wo im Text naiv oder zynisch reagiert oder einfach gelogen wird, d.h. wo der Textinhalt grosse Selbstverständlichkeiten vorgaukelt, die der Wirklichkeitsprüfung nicht standhalten.» (Auf ähnliche Weise hat bekanntlich schon Alban Berg in seinem *Wozzeck* das Wort «Geld» in dissonanter Umgebung durch einen Dreiklang denunziert.)

Dass sich Fenigstein auf nur wenige Musiker beschränkt – achtzehn – und zudem aus diesem Ensemble von Abschnitt zu Abschnitt eine Auswahl trifft (nur im Finale finden alle zusammen), entspricht Brechts Forderung nach einer einschneidenden Reduktion des Opernorchesters zur Eindämmung von ihm so genannter «kulinarischer», vom Sinn des Wortes ablenkender Wirkungen. Auf der anderen Seite sind – eben durch die strikte Beachtung des Originaltextes – die zeitlichen Ausmasse immens angewachsen: auf fünf Stunden! Fenigstein stellt sich als Ideal-lösung vor, die Handlung in originale Schauplätze hineinzutragen, also etwa den einen Akt in einem Schlachthaus, den anderen in einem Park spielen zu lassen. Das Publikum sollte wandeln und sich womöglich in den Pausen an Würstchen und Bier laben können: Theaterspiel – nach antikem Vorbild – als ein Tagesereignis!

Derselbe Zug ins Grosse bei der Gesamtvertonung der Shakespeare-So-

In honour of BERND KOBERSTEIN - IVAN CLAUDE LEYRAZ - JOEL FIEUX - WILLIAM BLANDON - MARIO ACEVEDO assassinated yesterday by the "contras" in NICARAGUA (near Wiwili, province Jinotega) - 159 -

Alto $\text{♩} = 176$ CXXII

No, Time, thou shalt not boast that I

repeat twice

Snare drum
Snareless ♩ (pp, mf) p pp mp

do change: Thy pyr - a - mids built up with new-er night. To me are noth-ing nov-el,

pp mp mf pp

noth-ing strange, - They are but dress-ings of a for-mer sight. Our dates are brief,

mp pp mf pp

and there-fore we ad-mire what thou dost foist up on us that is old. And wath-er make them born

p mp pp p

to our de-sire Than think that we be-fore have heard them told. Thy reg-is-ters and

pp *6 empty blocks* pp

thee I both de-fy. Not won-der-ing at the pres-ent nor the past; For thy rec-ords, and what we

p pp p

see doth lie, Made more or less by thy con-tin-u-al haste. This I do vow and this shall

pp p

ev-er be: I will be true de-spite thy scythe and thee.

28 VU 86
ca. 1148"

nette. Wie bei der Brecht-Vertonung sieht sich Fenigstein hauptsächlich als Pädagoge: Er will mit seiner Musik helfen, das womöglich Schwierige leichter verständlich zu machen. Für grosses Orchester zu schreiben (was einige der Sonette durchaus nahegelegt hätten), gebracht es ihm an Kraft; so beschränkte er sich auf wechselnde Formationen mit Gesang (Solostimmen, Chor) und nur wenigen Instrumenten, im Extremfall gar auf Sologesang. Trotz der Reduktion wird ein reiches Panorama an Gestalten und Stimmungen ausbreitet. Leider sind aus dem Gesamtwerk bisher nur einige Einzeltitel aufgeführt worden – hier gibt es noch vieles zu entdecken.

Musik als Dokument der Gegenwart

Fenigstein hat sich vom Atheisten zum Agnostiker hin gewandelt. Dies hat ihn tolerant gemacht anderen Ansichten gegenüber. Das heisst aber nicht, dass er die Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt bezweifelt, im Gegenteil; er ist nur skeptisch Behauptungen gegenüber, die sich nicht vom Verstand und der Erfahrung her kontrollieren lassen. Es ist nicht zuletzt diese Sicht der Welt, die auch in seine Interpretation von Shakespeares Sonetten einfließt.

Marco Kraus hat in einer eindringlichen Analyse eines der *Berlocken-Tänze* – einem Auftragswerk des Regierungsrates des Kantons Zürich – resümiert, Fenigsteins Musik sei «nicht Aufruf, nicht Forderung oder Verherrlichung, sondern, in bescheidenster Prosa, vielleicht das Wahre: ein *Dokument* der Gegenwart, welches kein Gran Hoffnung zuviel gegenüber der Wirklichkeit und doch auch alle Hoffnung der Wirklichkeit ganz enthält».³

Victor Fenigstein ist im gegenwärtigen Musikleben noch weitgehend ein Fremder; die Entwicklung der letzten Jahre hat dazu geführt, dass es nachgerade unzeitgemäss scheint, wenn sich einer in seiner Zeit engagiert, und erst noch politisch. Gewiss ist seine Reflexion der Wirklichkeit dauerhaft in seinen Partituren aufgehoben. Aber die Eigenart gerade dieser Werke ist doch, dass sie ein Gegenüber und die streitbare Auseinandersetzung in ihrer Gegenwart brauchen.

Fritz Hennenberg

Comptes rendus Berichte

Mit zuckersüßem Lächeln

Zum 10. Todestag von Liberace

Es gibt Musiker, die sich noch lange nach ihrem Tod einer allgemeinen Wertschätzung erfreuen. Jährt sich bei ihnen ein runder Geburts- oder Todestag, so ist das Anlass für zahllose Gedenkkonzerte, Symposien und Publikationen aller Art: Da melden sich die lebenden Kollegen und versichern der Allgemeinheit, was sie dem Verstorbenen alles verdanken und wie ihr eigenes Werk ohne dessen prägenden Einfluss schlicht undenkbar wäre.

Es gibt aber auch Musiker, die – ungeachtet ihres ausserordentlichen Erfolgs in den tonangebenden Kreisen – weit weniger geschätzt werden. Ihr Einfluss auf die folgenden Generationen lässt sich zwar nicht leugnen, im Gegensatz zum oben geschilderten Fall ist dies den Beeinflussten jedoch eher peinlich. Die Jubiläumsjahre dieser Sorte von Musikern werden deshalb in der Regel mit eisigem Schweigen übergangen.

Vor zehn Jahren, im Februar 1987, verstarb im Alter von 68 Jahren der amerikanische Pianist und Entertainer Liberace, auf seine Art durchaus ein Genie. Seine Pianistik hielt sich zwar in bescheidenem Rahmen, erfüllte aber ihren Zweck durchaus: Um den Virtuosen zu markieren, reichte ihm ein gelegentliches Arpeggio über die ganze Klaviatur. «Zuviel des Guten ist wunderbar», diesen Ausspruch von Mae West erklärte Liberace zu seinem obersten Prinzip, auch im musikalischen Bereich. Ein bombastisches Ritardando mit gleichzeitigem Crescendieren war sein liebtes und häufigstes Ausdrucksmittel. Im Gegensatz zu manchen seiner Kollegen sah er die Zukunft des Pianistenberufs nicht darin, immer ausgefallenerer pianistische Schwierigkeiten zu überwinden; er konzentrierte sich vielmehr auf die brachliegende visuelle Dimension des Musikergewerbes. Auf diesem Gebiet war er ein radikaler, kompromissloser Innovator. Die perlenbesetzten Capes, der exzentrische Schmuck, teuerste Pelzmäntel und effektvolle Bühnenbilder wurden zu seinem Markenzeichen; seine Klaviere – Gegenstand seiner ungehemmten Sammelwut – liess er mit Edelsteinen und Spiegeln beschlagen, und er liess es sich nicht nehmen, im Rolls Royce auf der Bühne vorzufahren. Am Steuer sass sein um vierzig Jahre jüngerer Lover, der sich auf Wunsch Liberaces einer Gesichtsoperation un-

terzogen hatte, die ihn zu einem verjüngten Ebenbild des Maestros werden liess.

Liberace war ein Verpackungskünstler: Sein Vermächtnis sind nicht die belanglosen Schulzen des amerikanischen Mainstream der fünfziger Jahre, sondern die theatralische Exzentrik seiner Kostüme und Kommentare. Damit erntete er natürlich Hohn und Spott bei der neidischen Konkurrenz; andererseits war ein solches Gebaren wie geschaffen für das neu erblühte Medium Fernsehen. Wie kein anderer wusste er dieses Medium zu nutzen, dessen Möglichkeiten er vielleicht für alle Zeiten ausgeschöpft hat – zumindest finanziell: Er verdiente in den fünfziger Jahren die hübsche Summe von 50'000 Dollar wöchentlich.

Mit grosser Kunst hat dies alles wenig zu tun, und nicht einmal Liberace selbst hätte wohl diesen Anspruch erhoben. Wenn wir jedoch davon ausgehen, dass nur wirklich bedeutende Kunst ihre provozierende Kraft über die Zeiten hinweg bewahrt, dann gerät die Wirkung einer Liberace-Show unversehens in die Nähe eines echten Kunsterlebnisses. Nehmen wir zum Beispiel den berühmtesten Spruch von Liberace: Er spreizt seine Finger und zeigt dem Publikum seine protzigen, unglaublich teuren Ringe. «Do you like them?», fragt er freundlich in die Menge. Die Frage wird kreischend bejaht. Liberace ermuntert seine Fans, die Ringe genau zu betrachten, denn, so sagt er mit schamlos unschuldigem Lächeln: «Machen wir uns nichts vor – ihr habt sie schliesslich bezahlt.» Diese Anekdote war mir vom Hörensagen seit längerer Zeit bekannt. Als ich diese Szene jedoch im Liberace-Museum in Las Vegas zum ersten Mal auf einem Videoband zu sehen bekam, samt dem süsslichen Grinsen des Entertainers, durchfuhr meinen Körper ein Schauer. In meinem Gehirn setzte für Momente etwas aus: Halb angewidert, halb fasziniert startete ich auf den seifigen Zyniker. Weder die *Sex Pistols* noch die Tabubrecher der Underground-Performance-Szene haben mich je so schockiert wie dieser Showman, der nichts anderes wollte, als das biederste Publikum des amerikanischen Mittelstands unterhalten. Genau diesem Publikum (vorwiegend nicht mehr ganz junge, weisse Hausfrauen aus den Suburbs) gratulierte er nach einer Nummer mit plätscherndem Springbrunnen im Hintergrund dazu, dass keine von ihnen dem Imitationstrieb nachgegeben habe und alle Hosen trocken geblieben seien. Dieses Publikum war erstaunlicherweise bereit, das Offensichtlichste zu ignorieren: Dass nämlich dieser Mann, der alle schwulen Klischees bediente, tatsächlich schwul war. Liberace bestritt dies zeitlebens, notfalls vor Gericht. Nachdem ein britischer Journalist die sexuelle Präferenz des Stars mit den Worten «fruit flavored» zart andeutete,

1 Victor Fenigstein in einem Interview am 24./25. November 1996. Auch die weiteren in diesem Beitrag zitierten Äusserungen gehen auf diese Gespräche zurück.

2 Loll Weber, «Der Komponist Victor Fenigstein: ein Interpretationsversuch», in *Nos Cahiers* (Luxemburg), 9/1991, S. 88.

3 Marco Kraus, «Aspekte des Verhältnisses von Materialstruktur, Form und Inhalt in der Musik von Victor Fenigstein am Beispiel des ersten «Berlocken-Tanzes»», in *Schweizerische Musikzeitung*, März/April 1983, S. 91.