

Unanswered Questions

Zur Uraufführung von *Musica Profana* von Rudolf Kelterborn
 (Martinskirche Basel, 25. Februar 2017)

Homosexualität; es agiert, auch wenn Regisseur Christof Loy gern ein bisschen mit der Sexpistole spielt, auf einer zwischenmenschlichen Ebene. Die Personen sind in starken Kontrasten gezeichnet; die Realität wird dazwischen immer wieder aufgehoben; das alles tut dem Stück gut und macht es abwechslungsreich. Und Scartazzini setzt nicht auf permanente Action; es gibt Verschnaufpausen, Momente der Reflexion, gesprochene Dialogpartien – und zudem mehrere Brechungen, so etwa einen ironischen Engel, der Edward begleitet, am Ende in den Tod. Zum Schluss landen wir sogar in der Gegenwart, wenn Touristen in den Tower kommen und sich im Kerker Edwards eine Gänsehaut holen. Dieses Unterhaltende also könnte eine Shakespearesche oder Marlowesche Qualität sein, schliesslich taucht in deren *Heinrich IV* auch eine komische Figur wie Falstaff auf.

Das Problem ist eher, dass die Oper Mühe hat, an die Grenzen zu gelangen. Sie ist zu weich gezeichnet. Verzweiflung und ichbezogene Larmoyanz herrschen vor, es wird einem aber nicht angst und bang dabei. Das Machtkalkül ist einsichtig dargestellt, aber kaum als existentielle Bedrohung nachempfindbar. Der intrigante Erzbischof von Canterbury müsste eben nicht nur einen Fettschisten in sich bergen, sondern zu einer Art Grossinquisitor anwachsen. Die Brutalität ist eine Behauptung, durchdringt das Stück jedoch nicht. Deutlich wird das, wenn man diese Oper mit einer anderen jüngeren vergleicht, die ähnliche Ingredienzien enthält: *Written on Skin* von Martin Crimp und George Benjamin, inszeniert von Katie Mitchell. Was dort unter die Haut geht, fehlt hier: die bitterböse Kälte, die Hoffnungslosigkeit und die Unerbittlichkeit. Vielleicht ist *Edward II* ein bisschen zu lieb.

Thomas Meyer

Nein, leider wisse er auch in seinem hohen Alter immer noch nicht, wie genau ein musikalischer Einfall entstehe, er könne also somit nicht erklären, wie es zum Werk *Musica Profana* gekommen sei, antwortete Rudolf Kelterborn – in leicht erregtem Ton – dem zweimal nachfragenden Michael Kunkel beim Einführungsgespräch. Und seinem Wunsch, das Publikum möge vorurteilsfrei und mit Offenheit zuhören, fügte der Komponist an, man dürfe gerne zu seiner Musik Bilder sehen, zum Beispiel sich einen Sonnenuntergang vorstellen, dagegen sei nichts einzuwenden, aber diese persönlichen Assoziationen seien nicht Bestandteil seiner Komposition.

Und nun die Musik: Sie hebt gleichsam grollend an, mit harten Paukenschlägen und Wirbeln; dann ertönt hinter den Pauken – fürs Publikum unsichtbar – ein Chor von drei sordinierten Posaunen, später kommen noch drei Trompeten dazu. Eine düstere Atmosphäre, aber ich versuche trotzdem, mir alle «Sonnenuntergänge» in Form von «Tuba mirum»-Assoziationen zu verbieten! Und schon erklingen in meinem Rücken die hellen Farben von zwei Gitarren und einem Akkordeon von der Empore herunter. Gleich wieder ein «Sonnenuntergang», denn wie soll ich hier keine Anspielungen an eine profane Himmelmusik hören, bei der die Orgel durch ein Akkordeon ersetzt wurde? Zumal später zu diesem Ensemble noch Flöte, Saxophon und vor allem der Sopran dazu kommen!

Und das ist ja erst der Anfang, denn daraus entwickelt sich eine schon fast glühend emotionale, sehr persönliche Musik, eine Art Kantate für Sopran und Bariton, für ein Hauptensemble (besetzt mit Holzbläsern, einfachen Streichern und viel Schlagzeug) und für zwei sehr gegensätzlich besetzte und im Raum verteilte Neben-Ensembles, nämlich ein Blechbläser-Consort und das erwähnte «Himmelsensemble» auf der Empore.

Im Verlauf des ungefähr 25-minütigen Werkes werden die Verknüpfungen zwischen diesen drei Musikkörpern immer dichter, wobei die Farben und Gesten der Instrumente oft in engem Textbezug stehen: Eine innige Kantilene des Altsaxophons leitet die Textstelle «und die Weiden sind so grün» ein; und ganz am Schluss lässt der Komponist die nur im Traum noch mögliche Beziehung zwischen den Liebenden, repräsentiert von Sopran und Bariton, mit einer Trompete (aus dem Blechbläserensemble) und der Flöte (aus dem entfernten Emporen-Ensemble) verklingen. Überhaupt bemüht sich Kelterborn darum, allen Instrumenten nachvollziehbare, quasi sinnstiftende musikalische Gestalten zu komponieren, also nicht nur ein Pizzicato hier und ein Farbtupfer da, sondern oft auch lange Soli, die mit ihrer Aussage ganze Abschnitte prägen und eigene Zeiträume schaffen. Die Musik ist meist kammermusikalisch gesetzt, manchmal sogar an der Grenze zur Auslöschung, dann aber immer wieder nervös aufgepeitscht.

Kelterborn vertont in seiner *Musica Profana* drei ins Deutsche übersetzte Haikus und Ausschnitte aus Petrarcas *Canzoniere* (*Sonetto 164*) und Shakespeares *Sonett 43*. Es sind durchwegs Texte von äusserster Trauer und Verlassenheit, zusätzlich verstärkt, weil Kelterborn bei den Textkürzungen von Petrarca und Shakespeare nur die Trostlosigkeit übrig lässt und die Aspekte des Kämpfens und Hoffens gestrichen hat. Es sind quasi ich-lose Gedichte geworden, denn das lyrische Ich regrediert bei Petrarca zu einem einzigen a parte gesungenen «penso», und bei Shakespeare wird es vom verspiegelten Palindrom zwischen Tag und Nacht aufgesogen, weil nur noch die nächtlichen Träume das helle Licht der verlorenen Geliebten freigeben: «All days are nights to see till I see thee, And nights bright days when dreams do show thee me.»



Rudolf Kelterborn und Heinz Holliger bei den Proben zu *Musica Profana* in der Martinskirche Basel.
 Foto: Susanna Drescher

Der Bariton bewegt sich während des ganzen Stückes frei im Raum und tritt erst gegen Schluss auf die Bühne. Nein, das habe mit szenischen Ideen gar nichts zu tun, und auch die Verteilung der Ensembles im Raum, die er hier zum ersten Mal so konsequent versuche, sei für die Komposition nicht substantiell, sondern einfach eine Bereicherung, meinte Kelterborn in der Einführung. Auch hier fällt seine auffällige Zurückhaltung und Vorsicht auf. Denn es ist schlicht nicht möglich, einen ausdrucksstarken Sänger wie Robert Koller im Kirchenraum herumgehen zu lassen, ohne «Szenisches» sofort zu evozieren, gerade auch, weil die Sopranistin auf der

Empore bleiben muss und somit einen dramatischen Gegenpol bildet. Im letzten (Shakespeare-)Teil finden dann Sopran und Bariton zusammen. Auch dies ist von der Musik her «szenisch» konzipiert, denn vorerst singen Sopran und Bariton in einem rhythmisch freien Dialog, der bewusst nicht koordiniert ist, ein Nebeneinanderher-Singen ohne Begleitung der Instrumente, am Ende finden sie im rhythmisch exakt mensurierten Duo zusammen, quasi reziprok zur immer definitiver werdenden Trennung im Sonett von Shakespeare, die anschließend in den erwähnten Soli von Trompete und Flöte allegorisiert wird. Dieses Setting im Raum entfaltet also sehr

wohl szenische und durchaus eindrückliche Wirkungen, die für das Werk ganze wesentlich sind.

Weshalb aber diese Zurücknahmen des Komponisten? Die Musik zerbricht fast vor Emotionen, und Kelterborn sagt trocken, dass er für «Sonnenuntergänge» beim Publikum keine Verantwortung übernehme. Es wirkt so, als möchte er die eigentlichen Fragen unbeantwortet lassen, weil sie zu persönlich sind oder weil er sie nur in Musik überhaupt ausformulieren kann. Die ausgewählten Texte geben aber doch Hinweise auf diese profane Welt, die von einem antik-orientalischen Pessimismus und einer grundsätzlichen Trauer des Daseins durchdrungen ist.

Die *Musica Profana* von Rudolf Kelterborn eröffnete die Feierlichkeiten zum 150-Jahr-Jubiläum der Musikakademie Basel. Neben dieser Uraufführung spielte das Orchester der Musikhochschule der Fachhochschule Nordwestschweiz Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta* und Claude Debussys *La mer*. Für beide Werke fand der Dirigent Heinz Holliger radikal neue Zugriffe: Bartók wurde von aller neoklassizistischen Lieblichkeit befreit und Debussy ent-impressionisiert, denn Holliger entfaltet ein expressionistisches Klanggemälde. Dabei war die intonatorische Arbeit Holligers besonders eindrücklich: die rein intonierten Terzen verhalten zu einer neuen Farbigkeit, und gerade die Blechbläser-Akkorde klangen wie Felsen in der Brandung. Welche Chance, dass ein Dirigent, der die grossen Orchester der Welt dirigiert, bereit ist, mit einem Hochschulorchester zu arbeiten, und vor allem: Welche Chance für die Studierenden, mit einem solchen Musiker, dem die ernsthafte Auseinandersetzung mit Musik eine moralische Frage ist, während der Ausbildung zusammenarbeiten zu können!

Roman Brotbeck