

Rund um die Musik

Viel Lux
und wenig Sonora

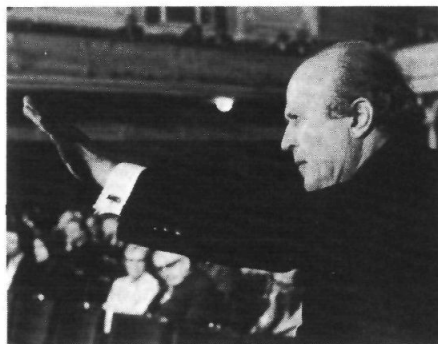
Donaueschinger
Musiktage 1972

Wo Licht ist, ist auch Schatten – in Donaueschingen bei den Musiktagen 1972 wurde das Phänomen Licht programmatisch gewürdigt: Filme, (audio)visuelle Komposition, optisch-akustische Demonstration, kaum eine Veranstaltung, die nicht der Farbe huldigte. Bei alldem galt es, nach Musik zu fahnden, die entweder mit optischen Verlockungen kombiniert oder einige Male auch solo zu vernehmen war. Fazit eines verlängerten Wochenendes: viel Lux und wenig Sonora, Musikalisches im Schatten – und das heißt, daß die lichte Seite ebenso überschattet war.

Freitagabend: „Sound Environment“ mit dem „Ensemble New Phonic Art“ (Alsina, Drouet, Globokar und Portal), eine großartig aufgebaute Szenerie in der Mitte des Donaueschinger Stadthallensaales, mit wucherndem Aufwand an Elektronik, die kaum ungebrochen intensiv vom Publikum beachtet wurde und dann auch nichts Neues über Improvisation verriet. Technische Hilfsmittel wurden lediglich anfangs (Rückkoppelungen) verschämt genutzt, spannendere Konstellationen ergaben sich hin und wieder zwischen Schlagzeug und Klavier, ansonsten murmelte und mulmte es vor sich hin, durchgeistert von einigen Signalen von Posaune und Klarinette. Nach etwa 30 Minuten (vielleicht waren es auch 45) fing ein mäßig aufgeheiztes Publikum zu applaudieren an, was man gutwillig als Aktion, realistischer aber als Klingelzeichenersatz auffassen konnte, denn in Halle B nebenan war das Podium schon für Alcides Lanza geräumt, dem und dessen Werken der restliche Abend zur Verfügung stand. Improvisation mit zeitlicher Beschränkung, als Einspielen oder gar als Ouvertüre für Musiktage: das wirkt sich lähmend aus.

Der Argentinier Alcides Lanza dirigierte Mitglieder des Südwestfunk-Orchesters durch „Eidesis II“ für 13 Instrumente. Bei Eidesis II handelt es sich, so führte Lanza aus, um eine traumhafte Versetzung (Zu-

kunft oder Vergangenheit) dreier ungeheurer Klangorgasmen. Das Stück verlangt außerordentliche Energie-Entfaltung, und Lanzas Notationssystem will dies erleichtern, indem es die Spieler von Begrenzungen (Taktstrichen etwa) entbindet. Die Musiker des SWF-Orchesters taten, was sie konnten, entfalteten Energie, blieben jedoch – wahrscheinlich gegen die Intentionen des Komponisten – recht leger, denn solche Akte werden ihnen ja täglich abverlangt, auch bei Bruckner und Brahms. War hier Musikalisches immerhin zu vernehmen, so führten die „Penetrations VI“ in das Klima konkreter Reize, aufgesamelter Klänge mit Lichteffekten samt Vokalstimme und Kammerensemble-Beteiligung. Zwischen Rot und Blau ereignete sich Vermischtes: weltanschauliche Perspektiven, psychologisierende Drahtzieherei („das Stück führt eine Sänger-Schauspielerin ein in der Doppelrolle eines Kindes und eines Erwachsenen...“), und im Zentrum der Bemühungen steht der Wille zur Ursprünglichkeit samt Persönlichkeitsbildung kraft Rückbildung. Das dritte Stück Lanzas eignet sich in der Stimmung für Kleinstädte ohne Nachtleben. Es schummert um die karikaturistisch gemeinten Wiederbelebungen einer alten Szenerie: Gesangsdiva probt mit Repetitor, Frack und große Gesten, Allüre und Mimik, im Hintergrund leckere Dia-Projektionen mit feinem Mobiliar, lustige Einfälle kabarettistischer Schule und ein triefend origineller Schluß: Sängerin schießt Pianisten tot – neu, neu, neu...



Südwestfunkorchester-Chef
Ernest Bour

Samstag: viel Lux mit Morthensons audio-visueller Komposition „Supersonics“. Eine optisch delikate Studie mit programmierten Lichtereignissen, die aber in den akustischen Belangen – schlecht auch in der Übereinstimmung von Bild und Ton – bieder und recht langweilig verlief. Das gleiche galt für Morthensons Fernsehkomposition „Lux Sonora“, die von einem recht aufschlußreichen Film über die Entstehung des Werkes (Film zum Film) eingeleitet wurde und so einen überflüssigen Einblick in Morthensons Allerweltskonzept in Sachen Ästhetik und Relevanzreiterei, jedoch einen nützlichen Einblick in die Schwierigkeiten bei der Anwendung heutiger, noch brachliegender Fernsehmöglichkeiten gab. Hier und später nach der Filmcollage des Gespanns Hans G. Helms/John Cage „Birdcage – 73'20.958“ für einen Komponisten stellten sich grundsätzliche Fragen und Überlegungen ein: Kommt man nach Donaueschingen, um Dinge zu sehen, die für Vervielfältigung oder Ausstrahlung in Massenmedien gedacht sind und damit ein Zusammenkommen im Schwarzwald überflüssig machen können? Ist der Appell an Ohr und Auge (so die Programmeure) mit beliebig abrufbaren Filmen viel mehr als ein hilfloser Ruf, und handelt es sich schon um eine Neuverwirklichung des Jahrhundertwende-Traums von „Intermedia“? Ich sage nein, denn eine – zugegeben hervorragend gemachte – Porträtskizze von John Cage hat retrospektiven Charakter und nichts mit

dem Blick in die Zukunft progressiver Musiktage zu tun. Auch wenn es sich um die Uraufführung des WDR/SWF-Streifens drehte, auch wenn Cage dafür die Musik komponiert hat. In Donaueschingen – das zeigten die mürrischen Reaktionen im Publikum – war das ebenso deplaciert wie die „Light Sound – Sound Light“-Experimente von Peter Sedgley und Hans Peter Haller. Wie infantil und gequält-schöpferisch das ganze umfangreiche Spektakel war, ließ sich besonders in den Sekunden erwägen, wenn kurze Passagen aus Skrjabins „Poème de l'extase“ erklangen. Da auf einmal üppige Sinnlichkeit, ansonsten Krach, endlos sich wiederholendes Farbdekor, dazwischen die Stimmen der Solisten des Züricher Sprechchores, und am Ende von „Hommage à Skrjabin“ flotte Bewegungen vor farbeklecksender Saalwand.

Die Leute des Sprechchores unter Leitung von Werner Bärtschie hatten zuvor Schnebels „Reactions II“ realisiert, waren von der Bühne – nachdem sie Schnebels Ansatz, neue Ansätze finden zu lassen, in Reih und Glied praktiziert hatten – in den Saal gesprungen und spornten dort ein halbwegs mitmachendes Publikum zu freien, undomestizierten Lauten an.

Doch weg vom Halberfreulichen, Verfehlten und Bedenklichen: im Schatten von Lux wurde „Feed Back“ von Peter Ruzicka uraufgeführt. Eine Musik für vier Orchestergruppen mit dem Südwestfunk-Orchester unter der messerscharf signalisierenden, stupend sicher durch alle Kuriositäten der Partitur führenden (auch den programmierten Teilabmarsch der streikenden Musiker geduldig abwartenden) Leitung seines Chefs Ernest Bour, einer lebenden Uhr, wenn man dieses Dirigier-Phänomen kurz beschreiben will. Ruzickas Stück ist übersichtlich in sieben Phasen angelegt, es ereignen sich durchaus nachvollziehbar ausdifferenzierte, bewegte und bis zur Erstarrung entlebte Vorgänge, die mitunter einfach schön klingen. Der Beifall in der Stadthalle – wie immer durchwachsen von Abonnements-Buh-Rufen – war etwa so zustimmend wie am Sonntag dann, als „Concertomobil für Violine, Orchester und Tonbänder“ op. 18 des österreichischen Komponisten Dieter Kaufmann gespielt wurde. Man hatte verweigen mit einer öffentlichen Generalprobe gelockt, doch es wurde nichts daraus, da entweder alles schon zu gut klappte oder man der Theoretisiererei überdrüssig war. Also ließ man das Stück zweimal durchlaufen. Von der Problematik solcher Aufführungen mit ungewohnten Anforderungen konnte man nach dieser zweimaligen Sonntagsfassung nichts mehr spüren, doch auch in Anbetracht dieses konzeptionellen Eigentums war Kaufmanns dreiteiliges Concertomobil ein interessantes Gefährt. Kaufmann mixt, den ganzen Saal akustisch ausnutzend, klanglichen Abfall zusammen, porträtiert die Hetze um den ersten Preis solistischen Funktionierens, „jeder spielt um sein Leben“. Der Geiger Saschko Gawriloff hatte in den Sätzen zwei und drei altes Material neu aufzuwärmen und gab dabei – gerade weil er so brillant spielte – genau das Bild ab, das Kaufmann wohl zu dieser Komposition angeregt hat und von ihm perfekt noch einmal inszeniert wurde: der fidelnde Leistungsmusikant, umgeben von Bergen toter Musikablagerungen... Erfahrungen Kaufmanns haben in diesem Stück sich eingegraben, und sie sind individuell umzusetzen in eigene – wie selten kann man das von einem Stück sagen.

Auch wenn einige in Donaueschingen den Geschmack des Österreichers rügten: Sie hatten etwas zu rügen, was zur Sache gehörte! Zweimal Musik und drumherum viel mattes Licht – man wird sehen, wie stark es im nächsten Jahr mit Kagel, Hespos und Kollegen leuchtet. Peter Cossé

Viele Helden und ein Heldenstück

Udo Jürgens' Musical-Premiere in Wien

Die schreckliche, die udolose Zeit ist vorbei. Gleich zwei Startschüsse gab's für den nach zweijähriger Pause wieder ins Rampenlicht zurückgekehrten Udo im vergangenen Herbst in Wien (Titel der neuen LP: „Ich bin wieder da“): Zum einen lief in der Wiener Stadthalle die Tournee 72/73 des deutsch-österreichischen Troubadours vom Stapel, zum anderen aber erlebte man im traditionsreichen „Theater an der Wien“ den sensationell aufgemachten Beginn der Udo-Karriere als Musical-Komponist. So hätte es jedenfalls gerne der Clan seiner Freunde und Fans und die, die an ihm verdienen. Ob sie allerdings gelingt, ist nach der mit allen erdenklichen Tricks zum Weltreignis hinaufkatapultierten „Helden, Helden“-Premiere jedoch mehr als fraglich geworden.

Obwohl das ganze Drum und Dran einer perfekten Werbekampagne für das Endprodukt aufschlußreicher ist als dieses am Ende selbst, sei dennoch von den Tatsachen auf der Bühne berichtet. Zunächst: „Helden, Helden“, nach Shaws beliebter Komödie „Arms and the Man“, die bereits für Oscar Straus' Operette vom „Tapferen Soldaten“ erhalten mußte („Komm, Held meiner Träume“), ist natürlich mitnichten ein Musical geworden. Das ist nach wie vor aus Amerika zu importieren. Eher stellt es eine Mixtur dar aus Silberner Operette, Oper, Revue, Couplet und Wiener Heurigenlied. Ungewöhnlich der aufwendige Stab an Mitarbeitern. Der Schweizer Hans Gmür, Eckart Hachfeld und Walter Brandin bastelten an Buch und Liedtexten (Beispiel: „Die Waffen ruhn, / die Waffen ruhn, mein Gott, das soll'n sie immer tun...“), und entworfen wurde das Libretto als Ganzes von Peter Goldbaum. Auch Udo wird das seine beige-steuert haben zur Dramaturgie, wie denn auf seine Melodien umgekehrt zwei mutige Arrangeure (Andras Bagya, Karl Kowarik) angesetzt wurden. Ein klassischer Fall für die vielen Köche, die so gerne den Brei verderben...

Udos Musik? An achtzehn Liednummern – Soli, Duette und Ensembles – ist die treuherzig-rührselige Mär vom verschmitzten „schwyzerischen“ Pralinésoldaten, der das bulgarische Edelfräulein heimführen darf, aufgefädelt. Achtzehnmal darf man raten, woher's der Udo musikalisch genommen hat. Da gibt es zahlreiche Provenienzen: die einen schwören auf Zigeunerfolklore und Hair, die anderen auf Dostal, My Fair Lady und West-Side-Story. Richtig mußte es heißen: Von jedem ein bißchen. Zu auffallend ist die Ähnlichkeit allerdings bei dem Lied „Raina“; hier hat Bernsteins „Maria“ massiv nachgeholfen. Überhaupt fehlt es den Klängen zumeist an Pfeffer und Salz, sie flüchten sich in heile Sentimentalität („Wie nennt man das Gefühl“) oder dralle Militärkomik. Auf jeden Fall Traumfabrik; in der Erinnerung haftet musikalisch kaum etwas.

Das Heer der Mitwirkenden war fast beängstigend. Zu den wichtigsten Männern des Leading-Teams gehörten „Theater an der Wien“-Direktor und Regisseur Rolf Kutschera, der eher bieder-krampfhaft inszenierte, Todd Bolender (Choreographie), Gerhard Hruby (Bühnenbild) und Johannes Fehring (Musikalische Leitung). Die Opern- und Liedfreunde werden nicht schlecht staunen, daß unter den Sängern

auch die einst gefeierte Susanne und Zerline Irmgard Seefried auf der „Helden, Helden“-Bühne agierte. Sie hatte ausgerechnet das von peinlichem Wien-Schmalz trübende „Wien nur du“ zu singen. Wenn zwei Leistungen den Musical-Einstand Udos klaglos über die Runden steuerten, dann gehörten die dem Blutschli des witzigen Michael Heltau sowie der Louka der hübschen und musicalversierten Julia Migenes. Der Rest, einschließlich der Marika-Röck-Tochter Gabriele Jacoby, die der schauspielerischen Bravour des Burgmimen Heltau nichts Ebenbürtiges entgegenzusetzen hatte, war betretenes Schweigen.



Helden mit kameragerechtem Siegerlächeln:
Udo Jürgens, Gabriele Jacoby
und Michael Heltau (von links)

Ein exquisites Gala-Publikum, darunter der österreichische Bundespräsident, Minister, Geldaristokratie und Filmadel, bereitete dem Spektakel, wie es so schön heißt, einen rauschenden Erfolg. Dafür durfte die Presse nach Herzenslust verreißen. Wie man hört, komponiert Udo Jürgens bereits an seinem zweiten „Musical“: „Der Postmeister“. Für Udo-Fans: Die achtzehn „Helden, Helden“-Nummern erscheinen demnächst auf einer Ariola-LP. Wolfgang Schreiber

Neue Musik in Venedig

Auch die neue Musik hat Traditionen, an denen sie festhält. Und wer reiste nicht gern einmal jährlich nach Venedig? So mußte man das „Festival internazionale“ der zeitgenössischen Musik geradezu erfinden, existierte es nicht schon seit rund vierzig Jahren. Natürlich ist es in erster Linie ein Kristallisationspunkt der Gegenwartsmusik italienischer Herkunft, wenngleich 1972 zwei so wichtige Namen wie Dallapiccola und Nono fehlten. Dafür gab es im altherwürdigen Teatro La Fenice eine um so brisantere Eröffnung: „Lorenzaccio – getanztes romantisches Melodram“ von Sylvano Bussotti, dem erfindungsreichsten, bizarrsten Kopf der italienischen Avantgarde. So bizarr, daß man nach der vierstündigen Uraufführung vorwiegend ratlose Gesichter registrierte. Warum überhaupt diese Oper nach dem gleichnamigen Drama von Alfred de Musset (1834), mochten sich viele fragen, wenn das Ganze doch nur aus wahllos herausgegriffenen Textfragmenten nebst aphoristisch zersplitterter Weltliteratur besteht, in dem lediglich die schillernde Figur des Florentiner Tyrannenmörders Lorenzino de' Medici, genannt Lorenzaccio, einen kontinuierlichen Sachverhalt vorspiegelt? Und was mochte der bisweilen zwischen Musik und den bildenden Künsten hin- und herpendelnde Komponist wohl im Sinn gehabt haben, als er die Uraufführung der Oper der Kommunistischen Partei, das Werk als Ganzes aber seinem leiblichen Vater

dedizierte? Scherz oder tiefere Bedeutung?

Sicher ging jedenfalls nur, wer diese aus allen Kunstgattungen zusammenmontierte Riesencollage als das nahm, was sie schon auf den ersten Blick darstellte: als gigantomane Selbstbespiegelung eines Künstlers, der nicht nur als Schauspieler auf der Bühne in die Rolle des französischen Romantikers de Musset schlüpft, sondern der sich, seiner Aussage nach, von der eigenen Zeit, in der er lebt, radikal zu distanzieren vorgibt. So frönte er denn, mit nostalgischem Blick auf das Florenz der Mediceer, einem fast beängstigenden Individualismus, der das Totaltheater am liebsten im Alleingang bewältigt hätte: Sein Name steht ein für die Realisierung von Musik, Text, Regie, Kostümen und Bühnenbild – Sylvano Hexenmeister hilf! Was sich auf der Bühne abspielte, ist kaum mit Worten zu vermitteln, zumal man mit dem herkömmlichen Begriff von „Handlung“ hier nichts mehr ausrichtet. Es wird in den üppigsten Roben feierlich geschritten und getanzt, es wird pathetisch rezitiert, an knalligen Pop-Ingredienzien nicht gespart, und es wird überaus kunst- und anspruchsvoll musiziert und gesungen. Die teils seriell und aleatorisch, teils traditionell gearbeitete und mit Perkussionseffekten verschwenderisch umgehende Partitur verschränkt hemmungslos lyrisches Empfinden und dessen Veruklung, Pathos und Persiflage ständig ineinander. Bussottis Lieblingskomponist – wer anders schließlich als Mahler?

Die Aufführung hatte ungewöhnliches Niveau. Sowohl auf dem orchestralen Sektor, wo das aus Polen angereiste Radio-sinfonieorchester Kattowitz ebenso wie der Chor des Norddeutschen Rundfunks Hamburg unter der sehr kundigen Leitung von Gianpiero Taverna die nicht geringen Schwierigkeiten einer komplexen Partitur meisterten, als auch auf dem solistischen, der so hervorragende Stimminterpreten wie Liliana Poli und Mirto Picchi, um nur zwei aus dem Heer von Mitwirkenden herauszugreifen, zusammenführte.

Überraschenderweise war es der von der extremen Gegenposition, der des experimentierenden Instrumentaltheaters, kommende Mauricio Kagel, der in einem Roundtable Bussottis Absage an die eigene Zeit, ein Anti-Modernismus in modischer Zubeileitung, diesem auf den Kopf zusagte.

Kagel war mit drei Werken nach Venedig gekommen, dem berühmten, aber in Italien noch nicht aufgeführten „Anagrama“ (1957/58), „Atem“ und „Morceau de concours“ für Trompete. Ebenfalls neu in Italien war Schnebels „Glossolalie“, übrigens zum erstenmal in der szenischen Bühnenfassung präsentiert, wobei sich Schnebel auch als einspringender Schauspieler hervortat. Informativ das Goffredo Petrassi gewidmete Konzert in der herrlichen, von Tintoretto ausgemalten „Scuola Grande di San Rocco“. Petrassi ist heute zusammen mit dem kompositorisch radikaleren Dallapiccola der große alte Mann der neueren italienischen Musik, sieht man von dem über neunzigjährigen Malipiero einmal ab. Eine Generation jünger ist Luciano Berio, der im Palazzo Grassi das hervorragende Ensemble der „London Sinfonietta“ dirigierte, ohne jedoch mit aufregend Neuem aus der eigenen Produktion aufzuwarten.

Drei Klavierabende brachten außergewöhnliche Leistungen und Resonanz. Svatoslav Richter gestaltete ein anspruchsvolles und großartig bewältigtes Skrjabin-Recital, Maurizio Pollini spielte im Fenice-Theater mit schier unglaublicher Konzentration und Virtuosität die haarsträubende zweite Boulez-Sonate und zuvor nicht weniger grandios Schönbergs op. 11, 19, 23 und die Webern-Variationen op. 27 (Frage: welcher Virtuose des traditionellen Reper-

toires macht ihm das nach?), und John Tilbury, Tasten-Spezialist der Avantgarde, bewältigte schwierige Klaviermusik des einstigen Stockhausen-Adlatus Cornelius Cardew. Tilbury und Cardew verließen übrigens nach dem ersten Teil ihres Konzerts ein Manifest, in dem sie gegen den elitären Charakter des Festivals protestierten. Nach einer anschließenden kunst-politischen Diskussion, bei der sich unter anderem John Cage engagiert zu Wort meldete, gelang den beiden jedoch keine weitergreifende Politisierung des Festivals. Eine zweite Podiumsdiskussion mit dem Gastgeber Heinz-Klaus Metzger und Luciano Berio befragten, bescherte außer der Erkenntnis, daß Cage, der als Schönberg-Schüler begann, heute weitgehend im nihilistischem Denken entremdet, dafür formalistischem hingeegeben ist, keine wesentlichen neuen Resultate.

Unmöglich, alle dargebotenen Uraufführungen eingehend zu würdigen. Werke von Togni, Bucchi, Constant und Kayn verdienten dabei detailliertere Betrachtung. Erwähnt sei nicht zuletzt, daß, einer alten Tradition folgend, auch beim diesjährigen Musikfest die Väter der Neuen Musik zu Gehör kamen: Strawinsky, Schönberg, Ives, Ruggles, Casella, Milhaud und der 72er Jubilar Skrjabin. Drei Ballettabende der „Merce Cunningham & Dance Company“, die im Sommer mit John Cage und David Tudor durch ganz Europa zog, machen die Breite des künstlerischen Spektrums von Venedig deutlich. Die unvergleichliche Kulisse von Wasser, Architektur und südlichem Leben, die diese Stadt bietet, geben dem Festival obendrein einen Kontrapunkt, dessen sich kein anderes rühmen kann. Wolfgang Schreiber

Überdruß am Virtuositentum Notizen vom „Weltmusikfest“ 1972 in Graz

Während des „Musikprotokolls 1971“ in Graz ließ der jugoslawische Komponist und Posaunist Vinko Globokar für sein Stück „Drama“ einen Flügel malträtieren. Die Reparaturkosten sollen sich auf 50000 Schilling (etwa 7000 DM) belaufen haben. Und während sonst die Neue Musik ungeachtet allen propagandistischen Aufwands in eher provinziellen Landstrichen kaum Publizität genießt, verbreitete sich die Nachricht von dem ramponierten Flügel in der Steiermark wie ein Lauffeuer. Was zur Folge hatte, daß für das 46. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Graz 1972 niemand ein Instrument, gleich welcher Art, hergeben wollte, wenn auf dem Programmzettel des betreffenden Konzerts der Name Globokar erschien...

Diego Masson
in der Grazer Messehalle



Die Veranstalter, IGNM und Österreichischer Rundfunk, mußten einige Instrumente teilweise von weither transportieren. Da für die Neue Musik ein wackerer steiermärkischer Transportarbeiter offensichtlich keine Überstunden macht, gerieten die Organisatoren bei dem zur Rede stehenden Konzert in der Grazer Messehalle alsbald in Zeitbedrängnis: ein Stück von Michael Gielen konnte nicht mehr geprobt werden und blieb auf der Strecke. Gleichwohl war dieser Abend nahezu der einzige, der die Reise zu dem Festival aus Anlaß des 50-jährigen Bestehens des IGNM als sinnvoll erschienen ließ. Dazu trug nicht zuletzt der ungewöhnliche Rahmen bei: traditionsbelastete Konzertsäle sind kaum geeignet, die Schranken der Kommunikation aufzuheben; Stücke, die das Verhältnis zwischen Hörern und Musikern neu begründen sollen, werden zwischen Stück und Hörer Köpfe, Plüsch und goldenen Leuchter, exotischen Fremdlingen Graz preisgegeben. Seit Jahren bei den Musikprotokollen, die Veranstaltungen des Österreichischen Rundfunks ante portas zu bleiben (der Intendant des ORF-Studios Steiermark, Emil Breisach, hält sich unerschütterlich an die Mini-Ausnahmen und hört nicht auf,

Werbung im Rustikaletill.
Die Grazer Herbstveranstaltungen hatten ihre
- außermusikalische -
„Sensation“



an das Gute, sprich Progressive im Menschen zu glauben); auch das Welt-Festival vermochte kaum Besucher in größerer Zahl anzulocken – jedenfalls keine, die ihre Eintrittskarten bezahlen wollten. Eine Ausnahme wie gesagt: das Konzert in der Messehalle. Der Ort schien vertraut zu sein. Daß auch die Festivals Neuer Musik meist nur Messen für Insider sind – eben wegen des mangelnden Interesses beim Publikum, das die Barrieren, die es fürchtet, dadurch errichten hilft –, dieser Zirkel wurde am erfreulichen Ort gewiß nicht reflektiert.

Ausgeführt wurde das Konzert von dem französischen Ensemble „Musique vivante“ unter der Leitung von Diego Masson, und es war ein Beispiel für sinnvolle, die überdrillte Perfektion und die strukturelle Verschllossenheit in Frage stellende Programmgestaltung. „Disturbances“ für sechs Blechinstrumente von Sven-David Sandström stehen unter dem Aspekt „Vom Chaos zur Ordnung“; eine Idee, die in einem kurzweiligen Bläser-Match von zweimal drei Instrumenten im Viertelton-Abstand voneinander ausgetragen wird. Im Duktus verwandt Heinz Holligers „Kreis“ für vier bis sieben Spieler, eine Uraufführung: kein „Stück“, sondern die Skizzierung des nahezu banalen Gedankens, daß erstarrte Interpreten auf Instrumenten, die sie nicht beherrschen, mit der gleichsam falschen Spieltechnik neue, fremdartige Wirkungen hervorbringen; dabei werden die Instrumente im Kreis von einem zum

anderen Spieler weitergegeben. Am Ende bricht der Klang buchstäblich zusammen: die Spieler liegen unter den Pulten. Ein musikalischer Spaß? Wohl doch nicht nur... Globokar, einer der Interpreten, scheint recht zu haben mit der Vermutung, in Holligers Stück sei der Überdruß am Virtuositentum formuliert.

Kritik, die ihr Vokabular am geschlossenen Werk klassischer Faktur gebildet und sich von dieser ästhetischen Idealvorstellung seitdem nicht emanzipiert hat, steht solchen Vorbringungen hilflos gegenüber. Vielmehr mußte sie für das etwa einstündige „Concerto grosso“ von Globokar ihr Vokabular neu durchdenken, denn es ist der Versuch, aus dem bewußt herbeigeführten Chaos die Idee von Musik – zumindest von musikalischem Tun – neu zu definieren. Es geht in dem für fünf Instrumentalisten, Chor und Orchester gemeinsamen Stück um ein Zusammenstoßen von klassischer Rationalität (auch in der barocken Tradition: an das barocke „Concerto“ wird wie von fern erinnert), von rationaler Organisation also und purer Energieentfaltung, der Anstrengung zum Äußersten. Darin liegt ein Akt der Selbstbehauptung des Musikers Globokar, aber auch des Widerstandes gegen eingeschlifene Verhaltensweisen. Er interessiert sich vor allem für das Moment der „Zerstörung“, das für ihn gleichbedeutend ist mit der Freisetzung neuer Kräfte; an diesen Nahtstellen, auch im Übergang von der „Konfrontation“ zur „Dekomposition“ oder von quasi serieller Organisation zur energetisch aufgeladenen Freiheit, ist das kreative Moment seiner Stücke verborgen. Dauernd geschieht etwas „Falsches“, etwas, das nach herkömmlicher Faktur nicht in die Komposition hineinpaßt: und im Kontext wird für den aufmerksamen Hörer das scheinbar „Richtige“ zum Falschen.

Globokars kompositorische Arbeiten (auch die jüngste für Clytus Gottwald und die Stuttgarter Schola Cantorum: „Airs de voyages vers l'Intérieur“) sind insgesamt Proben auf das Exempel, wie die Herrschaft des spielenden, singenden, sprechenden, atmenden Menschen über das Instrument – auch über die Singstimme als Instrument – zu behaupten sei. Wie die meisten seiner Stücke ist „Concerto grosso“, dessen Neufassung in Graz uraufgeführt wurde, kein „Werk“, sondern etwas, das sich ereignet, ein dynamischer Prozeß, ein Anruf, weltliche Epiphanie. Vielleicht liegen in solchen Formen des „Konzertierens“ Möglichkeiten, die noch nicht absehbar sind... Seit knapp zehn Jahren besteht das schwedische Ensemble „Kulturkvartetten“: ein Quartett von vier exzellenten Musikern, die Posaune blasen (auch Globokar ist Posaunist) und außerdem Röhren, Schläuche und mancherlei andere Gegenstände zur Klanghervorbringung benutzen. Alle vier kommen vom Jazz her; zwei der Musiker sind auch Komponisten, und alle haben sie vielseitige Interessen musik-theoretischer, musikpädagogischer oder soziologischer Art. Der musikalische „Fachidiot“, der Nur-Virtuose, hat nichts mehr zu melden. Seit einigen Jahren nun sind die „Konzerte“ des „Kulturkvartetts“ als multimedia-Darbietungen angelegt, bei denen klangliche, filmische, aus Licht und Bewegung komponierte Aktionen ineinander übergehen.

So auch in Graz: die musikalischen Kompositionen waren in einer umfassenden Präsentation „Electricity and Trombones“ aufgegangen und teilweise übereinander geschichtet; eine besonders intelligente und zugleich irritierende Form instrumentalen Theaters. Lange Passagen filmischer und elektronischer „minimal art“ wechselten mit reich bewegten; dominierend aber war der permanente Luftstrom, der menschliche Atem, der Töne, Gesten und Gänge belebt. Claus-Henning Bachmann