

Tiefendimensionen

Lukas Langlotz aus Basel widmet sich *ernsten Fragen wie Religiosität und Spiritualität. Kein Medium ist dafür besser geeignet als die Zeitkunst Musik.*

Torsten Möller

Komponieren heisst mehr, als einfach A und B «zusammensetzen», wie es der lateinische Wortsinn nahelegt. Schon der erste Stein, den der Komponist aus dem Dachstübchen nimmt, hat enorme Konsequenzen, bringt etwas unüberschaubar ins Rollen. Noch schwieriger wird das Danach: Wie fahre ich fort? Wann muss etwas Neues kommen? Wie komme ich – die oft beschworene Kunst des Übergangs – von A nach B? Oder: Wie kann ich meine Klangvorstellungen so transportieren, dass möglichst wenig gedankliche Frische verloren geht?

Seiyū nennt Lukas Langlotz sein 2011 beendetes Werk für Flöte und Streichtrio. Es ist benannt nach einem altjapanischen Begriff für Dichten: Sei steht für «klar» und yū für «spielen». Für Langlotz trifft diese spielerische Klarheit vieles, was er im Akt des Notierens empfindet. Er will einer Idee keinesfalls ihre «Leichtigkeit» nehmen beim Transfer aufs erbarmungslos nüchterne Papier. Er will die Poesie seiner Imagination zur Geltung bringen. Tatsächlich empfindet der Hörer so etwas wie Nestwärme. Eng schmiegen sich in *Seiyū* die Instrumente in wohl geformtem Klangbild aneinander. In die ruhigen

Dimension profonde

Le compositeur bâlois Lukas Langlotz parle peu de sa musique. Quand il cherche à la décrire, il se bloque, ne trouve pas les termes. Pourtant, son écriture est dense et de haute qualité, à l'exemple de *Missa Nova*, une messe qui cherche à faire ressurgir la dimension profonde des mots du texte biblique. Il tente de retrouver le sens originel du texte du 4^e siècle. La démarche peut sembler conservatrice, et il est vrai que Langlotz a un côté traditionaliste. Il a publié récemment une orchestration de chansons de Purcell. Il a également retravaillé des œuvres de Locke, de Bach et de Mozart: «les œuvres du passé provoquent de nouvelles idées», dit-il. Ses partitions sont généralement très claires, d'une déconcertante simplicité rythmique qui exige d'autant plus de précision des interprètes. Mais Langlotz n'est pas fermé non plus à des techniques avant-gardistes, la microtonalité et la multiphonie, notamment.

Le temps est important dans sa création. Si ses huit miniatures *Facettes*, pour flûte et clavecin, durent de 30 secondes à moins de 3 minutes, il produit généralement des œuvres de plutôt longue durée, comme *IN*, un «rituel» pour saxophone ténor, cor, trombone et piano. *Résumé: Jean-Damien Humair*

Liegeklänge mischt sich bald eine aufgeregte Violine, deren Motivik und Gestik die künftige Richtung vorgibt. Fortan verwebt Langlotz die vier Instrumente in einem dichten Satz von fein Ziseliertem, von komprimierten Dialogen, von gemeinsamen Steigerungen, Auf- und Abbrüchen. Bald, nach einer deutlichen Generalpausen-Zäsur bilden die Streicher einen Teppich, der zum heiter-beschwingten Tanz einlädt. Die Flöte verweigert sich aber gänzlich der Bodenhaftung. Wie improvisiert schwebt sie leichtfüssig davon.

Vom Füllen der Lücken

Lukas Langlotz ist *kein* Abgehobener. Er könnte gar nicht in Versuchung geraten, sich zu inszenieren, denn die dazu gehörige Künstlichkeit fehlt diesem skrupulösen Komponisten gänzlich. Langlotz spricht ungern über seine Musik. Zwar kommt er bei manchem Thema in Fahrt, doch bald stockt es wieder. Dann sucht er nach dem passenden Begriff, der ausbleibt. Mit vagen Andeutungen oder einem «hm, schwierig» wird die Lücke gefüllt. Reden muss nicht sein, bekanntlich ist der Autor nicht immer der beste Interpret seiner Werke. Dem «Blick von Aussen» verraten Langlotz' Werke unmittelbar: hohe Qualität, Dichte und Relevanz. Die «Sprachlücke» füllen die Klänge mühelos aus, aber – das Paradox jeder guten Musik – sie bedingen sie eben auch. Ein Rest des Unsagbaren bleibt.

Nirgendwo wird das deutlicher als in der fantastischen *Missa Nova*, jenem knapp einstündigen Werk, das Langlotz schrieb als Beitrag über die Möglichkeiten der Messkomposition im frühen 21. Jahrhundert. Hinter solch seltenem Versuch steht das Verlangen, gleichsam zwischen die Wörter zu kommen, ihnen wieder jene Tiefendimension zu entlocken, die sie in Jahrhunderten christlicher Vereinnahmung verloren hatten: «Ich möchte Religion für mich nicht so verstanden haben, dass sie Menschen nur daran hindert, sich frei zu entfalten. Auf etwas Grösseres, etwas Unbedingtes will ich mich beziehen, und dann hat mich interessiert, was die Menschen damals im 4. Jahrhundert dachten, als die von mir verwendeten Texte im Nizänum entstanden sind? Wie sind sie damals zu den Begriffen überhaupt gekommen und wie haben sie sie interpretiert?»

Fortschritt oder Reaktion?

Solche Worte klingen konservativ, wenn nicht sogar restaurativ. Zum Teil könnte man Langlotz tatsächlich als Traditionalisten bezeichnen. Kürzlich ist eine Orchestrierung von General-



Lukas Langlotz arbeitet mit unverfremdetem Instrumentalklang.

Foto: zvg

bassliedern des englischen Barockkomponisten Henry Purcell für Tenor und Kammerorchester für das Kammerorchester Basel entstanden. Gamburgmusik von Matthew Locke und Henry Purcell hat den Komponisten während der Arbeit an den *Cinq Impromptus* für Gamburgquartett im Auftrag des Schaffhauser Bachfests beschäftigt, die nächstens uraufgeführt werden. Im Mai nächsten Jahres ist mit dem Basler Kammerorchester eine Auseinandersetzung mit Wolfgang Amadeus Mozart geplant. Vor drei Jahren entstand für das Mondrian Ensemble das Streichtrio *Spiegel*, in dem Johann Sebastian Bachs *Ricercar* aus dem

Musikalischen Opfer charmant unaufdringlich in zeitgenössische Klänge verwoben ist. Mal deutet sich das bekannte Thema zaghaft an, mal ist die latente Chromatik Bachs stark im Vordergrund, dann wiederum sind längere Zitate des *Ricercars* zu hören. «Die Werke der Vergangenheit provozieren neue Ideen», sagt Langlotz und lässt sich dabei von Bernd Alois Zimmermanns Vorstellung einer

«Kugelgestalt der Zeit» leiten, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfliessen.

Am unverfremdeten Instrumentalklang hält Langlotz fest. Seine Partituren sind meist sehr klar. In rhythmischer Hinsicht sieht es auf den ersten Blick nach einer geradezu aufreizenden Einfachheit aus, die allerdings bei der Interpretation umso mehr Genauigkeit fordert. All das spräche für den Traditionalisten, verkürzt aber, wie die meisten Diskussionen um «Fortschritt und Reaktion», den Sachverhalt erheblich. Avancierte Spieltechniken inklusive feinsten mikro-

Nächste Uraufführungen

16. und 17. Mai, 19.15 und 10.45 Uhr, Zunftsaal zum Rüden, Schaffhausen
Cinq Impromptus für Gamburgquartett
> www.bachfest.ch

1. Juni, 20 Uhr, H95 Raum für Kultur, Basel
tover für Viola und Klavier
> www.ignm-basel.ch

11. Juni, 15 Uhr, grosser Saal, Musik Akademie Basel
Agni für Violoncello und Klavier

tonaler Abstufungen und Multifone integriert Langlotz nämlich auch, wobei er die Bedeutung des heute seltsam beargwöhnten «Handwerks» en passant betont. Dass es ihm aber eminent wichtig ist, merkt man, wenn er über die Komposition mit elektronischen Klängen spricht. Es fehle ihm gegenwärtig die Vorbereitungszeit für ein solches Unternehmen, erklärt Langlotz. Und für eine halbwegs solide Basis müsse man eben schon mal ein Jahr einplanen.

Zeit ist wichtig, im Leben wie in der Musik. Mit den erfrischenden Miniaturen *Facetten* für Flöte und Cembalo sind einmal acht kurze Stückchen entstanden, von 30 Sekunden bis maximal 3 Minuten Länge. Ansonsten aber lässt sich Langlotz Zeit. In der *Missa Nova* sind behutsame Entwicklungen auffällig, die Länge ebenso brauchen wie bedingen. Just zur Jahrtausendwende entstand *IN*, *Ritual für Tenorsaxofon, Horn, Posaune und*

«IN», *Ritual für Tenorsaxofon, Horn, Posaune und Klavier*, Juli 2000

© L. Langlotz

Klavier. Hier steht die Zeiterfüllung im Dienste eines ernsten, insistierenden Tonfalls. Beharrlich hält das Klavier an einem tiefen a fest, das wie ein asiatischer Gong die Taktanfänge markiert. Sukzessive gesellen sich die Bläser hinzu und erfüllen das «Ritual» durch ihre gleichsam selbstvergessene Engführung. Im weiteren Verlauf schälen sich zwei Duette (Horn/Posaune und Klavier/Saxofon) aus dem Quartett heraus. Am Ende spielen – so die Partitur – «alle Instrumente voneinander abgewandt, jeder ganz für sich». Vom Spiel mit Nähe und Distanz, mit Kollektivität und Individualität bleibt der Grundton unberührt: Jener beschwörend-konzentrierte Ton, der einen erdenden Kontrapunkt setzt zu unserer zerstreuten Gegenwart.

> www.lukaslanglotz.ch

Fortsetzung von Seite 10

selten unter einer Schaffenskrise. Ferien machte er gerne mit der ganzen Familie, war aber froh, wenn wir ihn tagsüber allein am Schreibtisch zurückliessen. Ein Klavier brauchte er nicht zum Komponieren, er hörte die Musik innerlich.

Jeremia musste sein Volk zur Umkehr mahnen und ihm das Gericht Gottes, die Einnahme und Schließung Jerusalems und die Deportation in die babylonische Gefangenschaft voraussagen.

En deux mots: «un vrai musicien!»

Ernst Hess, compositeur, chef d'orchestre et musicologue, est né à Schaffhouse il y a 100 ans, et mort en 1968. Sa fille Susanne rappelle les faits marquants de son parcours. Formé au Conservatoire de Zürich, mais aussi en autodidacte, il reçoit une solide base de contrepoint et de composition de Paul Müller-Zürich qui deviendra son ami. Tous deux partagent un style d'écriture plutôt traditionnel, proche du 19^e siècle, influencé par Schubert et Bruckner. Mais Ernst Hess suivra aussi à Paris le cours de Nadia Boulanger, qui le qualifia de «vrai musicien!».

En 1947, il compose en quatre semaines une œuvre majeure, l'oratorio *Jeremia*, passablement influencé par les événements tragiques de la guerre. Le texte biblique, articulé autour de la déportation, a été écrit en collaboration avec Robert Epprecht, qui était aumônier, et que Hess avait probablement rencontré lors de la mobilisation.

Hess ne se sentait pas très concerné par l'interprétation de ses œuvres et *Jeremia* ne sera créé que 20 ans après sa composition, en 1967 à la Tonhalle de Zurich. JDH

Das passte zum Erlebnis der Zeitgeschichte. Und vielleicht wirkte auch Willy Burkhard's «Das Gesicht Jesajas» mit bei der Entscheidung, sich mit einem Propheten zu beschäftigen. Bei der Textgestaltung wirkte Pfarrer Robert Epprecht mit. Woher kannte Dein Vater ihn?

Das weiss ich nicht, vielleicht vom Militärdienst. Epprecht war Feldprediger. Sein Anteil beschränkte sich wohl darauf, den Stoff in die drei Teile zu setzen, wobei der erste und dritte erzählenden und kontemplativen Charakter haben, der mittlere jedoch die dramatische Auseinandersetzung zwischen Jeremia und dem Volk schildert. Epprecht wird auch die Gliederung der Teile in Szenen mitbestimmt haben. Die sprachliche Fassung in Versen stammt jedoch von meinem Vater, der für manche andere Gelegenheit dichtete und aus Spass Schüttelreime schuf. Sicher bestimmte er auch das instrumentale Kolorit der drei Personen, die Begleitung von Gottes Bass-Stimme durch die Orgel, diejenige des Engels (Sopran) durch zwei Flöten und Klarinette sowie diejenige Jeremias' (Tenor) durch Streicher.

Das Volk, seine Fürsten und die abziehenden Babylonier geben im zweiten Teil Gelegenheit zu mächtigen Chören in kunstvollen Fugen und einer gross angelegten Passacaglia, die sich nicht nur steigert, sondern das dramatische Geschehen in eindrucklichem Pianissimo schliesst. Aber warum musste dieses gelungene Werk fast zwei Jahrzehnte auf die Uraufführung warten, die erst am 20. und 21. Dezember 1967 in der Zürcher Tonhalle stattfand, von Willy Fotsch mit seinem Lehrergesangsverein, dem Tonhalle-Orchester und den drei vorzüglichen Solisten Hedy Graf (Sopran), Herbert Handt (Tenor) und Jakob Stämpfli (Bass) geboten?

Vielleicht weil mein Vater sich wenig darum bemüht hat, dass seine Werke aufgeführt wurden.

Die Initiative ging von Willy Fotsch aus, die Tonhalle-Gesellschaft und das Radio mit Direktübertragung ermöglichten das Wagnis, der Saal war an beiden Abenden gut besucht, der Chor gut einstudiert für das Werk, das leistungsfähigen Laienchören gerade noch zugänglich ist, während der hohe Schwierigkeitsgrad des Orchesterparts ein Orchester aus Berufsmusikern unabdingbar macht. Mein Vater hatte ja Erfahrung mit mehreren Laienchören und -orchestern. Die *Neue Zürcher Zeitung* brachte vorher eine umfassende Einführung von Fritz Muggler, das Radio ein erläuterndes Gespräch meines Vaters mit Franz Giegling vom Radiostudio Zürich. Der Erfolg war sehr gross. Er zeigte sich auch in zahlreichen und ausführlichen Rezensionen, wie sie heute undenkbar wären. Johannes Zentner entschloss sich zu Wiederaufführungen 1969 in Schaffhausen, meines Vaters Geburtsstadt, und in Winterthur, die mein Vater leider nicht mehr erleben konnte. 1991 erfolgte nochmals eine Aufführung in Zürich durch Peter Eidenbenz und den Zürcher Bach-Chor. Das Aufführungsmaterial des *Jeremia* und alle übrigen erhaltenen Noten sowie der gesamte musikalische Nachlass meines Vaters sind in der Zentralbibliothek zugänglich, und zahlreiche Radioaufnahmen sind zur Aufbewahrung digitalisiert worden. So ist zu hoffen, dass in nächster Zeit von ihm wieder vermehrt Werke aufgeführt werden. Interessenten können sich gerne mit mir in Verbindung setzen.

Anmerkung:

Siehe auch: Bernhard Billeter: *Ars sine scientia nihil est – Einige Gedanken über das Wirken von Ernst Hess*, in: *Schweizer Musikzeitung* 3/1999, S. 9 und 11. Schriftliche Fassung des Gedenkvortrags anlässlich des 30. Todestages von Ernst Hess am 2. November 1998. Im Mittelpunkt des Referats steht die fruchtbare Verbindung zwischen praktischem Musiker und Musikwissenschaftler.