

Thomas Meyer

## Aufbrechendes, ohne Hast

Das Ensemble Neue Horizonte Bern

1 Urs Peter Schneider, »*Alles ist, noch und wieder, im Fluß...*«, Interview in: *Der Bund*, 24. 4. 1993. ↑

In einer alten Schuhschachtel mit Kuriosa, die neben den Musikinstrumenten steht, bewahre ich auch eine kleine goldglänzende Pastillendose auf, die mit rotem Isolierband zugeklebt ist: Wenn man sie schüttelt, rasselt's darin deutlich vernehmbar, nah am Ohr sogar ziemlich durchdringend. Es handelt sich dabei um ein Relikt, wenn auch nicht um eine Reliquie: Das Konzert, von dem sie stammt, fand 1979 in Zürich statt. Das Konservatorium Bern stellte sich dabei vor. Mit von der Partie waren auch einige Musiker des Ensembles Neue Horizonte Bern, und ihre Beiträge waren's, die mir im Gedächtnis blieben: Personen, die nach musikalischen Prinzipien durch die Eingangshalle hüpfen, oder auch ein kleiner Zettel, auf dem stand: »Musik auf dem Mond ist sinnlos.« – und eben diese Dose.

2 Urs Peter Schneider, »*Alles ist, noch und wieder, im Fluß...*«, a.a. O.. ↑

Da zeigten sich bereits die ersten Auswirkungen einer Tätigkeit, die die Neuen Horizontler ein Jahrzehnt zuvor aufgenommen hatten: im Musikalischen und Pädagogischen jener so originelle und ungezwungene Umgang mit Neuer Musik. Sie gaben es weiter an die Studenten und schließlich auch an mich als Journalisten. Bei jenem Konzert wurde für mich mit einem Mal sinnlich verständlich, was mir am Radio zuvor meist etwas blaß erschienen war. Ja, ich hatte mich geärgert, als das Ensemble Neue Horizonte einmal verschiedene Werke wie Christian Wolffs *Sticks and Stones* aufführte und das Konzert übertragen wurde. Sie unterbrachen das Konzert zwischen den Stücken nicht für Applaus und Ansage, sondern führten sogar kontinuierlich eins ins andere über, so daß ein Ablauf entstand, und der Radioredakteur versuchte das gar nicht erst auseinander zu dividieren. Für mich aber, der ich damals zeitgenössische Musik aufs Band aufnahm und sie noch nach Werkkategorien (mit Minutagen) einordnete, war das erst mal unverständlich. Wie sehr müssen diese Musikerinnen und Musiker die Vertreter der älteren Komponistengeneration geschockt haben!

3 Kjell Keller, *Das Ensemble Neue Horizonte Bern*, in: *Melos* 1974/2, S. 84. ↑

Eine solche Auflösung des Werkbegriffs war freilich auch ein Auslöser, dieses Ensembles zu »gründen«: Der Pianist Urs Peter Schneider wollte in Bern Cages Klavierkonzert auführen und tat sich mit Gleichgesinnten zusammen. »Die Neugierde und innere Kraft, den Mut, sich gegen Konventionen zu wehren und etwas Lebensfähiges zu probieren, das alles verspürte ich schon 1963, wo meine eigene Karriere als Interpret begann. Aber allein ist's nur halb so schön; erst im sozialen Miteinander fanden wir Kraft, und natürlich auch Vergnügen, unbegangene Wege zu beschreiten.«<sup>1</sup> Am 24. April 1968 gab das Ensemble sein erstes Konzert im Radiostudio Bern mit Werken der amerikanischen Avantgarde.

4 Urs Peter Schneider, *Ewiger Schnee* (!), Berner Zeitung, 2.12.1983. ↑

Die Pianistin Erika Radermacher, der Komponist und Cellist Peter Streiff, die Sängerin Jolanda Rodio, die Flötistin Marianne Stucki und der Klarinettist Niklaus Sitter waren darunter, der Komponist Roland Moser kam in der ersten Saison hinzu. So entstand das Ensemble Neue Horizonte. »Wir wollten eigentlich kein ›Ensemble‹ gründen, es war einfach plötzlich da und existierte flugs weiter.«<sup>2</sup> Vorbilder gab es keine; ähnlich geartete Gruppen wie das Ensemble Musica Negativa oder das Scratch Orchestra lernte man erst später kennen.

5 Urs Peter Schneider, »*Eine legitime Art von Widerstand*«, Interview mit UPS und Erika Radermacher, in: *Der Bund*, 6.5.1978. ↑

Den Namen übernahm das Ensemble von der Konzertgesellschaft Neue Horizonte, die Salomo Fränkel ein Jahr zuvor 1967 gegründet hatte und die bald Ortsgruppe der IGNM wurde. Ziel dieser neuen Gesellschaft nun war es, die Neue Musik, die in Bern kaum Tradition hatte, zu pflegen. Etwas Neues entstand an der Aare aus einem Vakuum heraus. Die einzigen Vorläufer, die ungewöhnlichen Hauskonzerte der Frau Gattiker, bei denen übrigens in den vierziger Jahren einmal Giacinto Scelsi vorgestellt wurde, hatten kurz zuvor aufgehört zu existieren.

6 Urs Peter Schneider, *Horizonte und Grenzen*, a.a.

Dem Ensemble kam dabei eine zentrale Funktion zu. »Wir wollten, vorerst im Raume Bern, ein Ensemble bilden, das alle jene Werke Neuer Musik präsentieren würde, die von anderen Musikern nicht gespielt werden konnten oder wollten, was bedeutete, in der Hochburg klassischen und romantischen Musizierens, die Wiedergabe der Werke etwa von Webern und Schönberg, dann von Messiaen, später von Stockhausen und Cage. Es lag damals

0. ↑

7 Kjell Keller, a.  
a.0., S. 88. ↑

8 Urs Peter  
Schneider,  
*Horizonte  
und  
Grenzen*, in:  
*Zytglogge  
Zytig*, Nr. 60,  
Juni 1981. ↑

9 Kjell Keller, a.  
a.0., S. 89. ↑

10 Kjell Keller,  
a. a. 0., S.  
89. ↑

11 Urs Peter  
Schneider,  
*Alles ist,  
noch und  
wieder, im  
Fluß ...*, a.a.  
0. ↑

auf der Hand, Stücke zu bringen, die anderswo schon längst ihre Gültigkeit bewiesen hatten: wir begannen mit für uns Gesichertem und Erreichbarem, vor einem oft verständnislosen Publikum, das behutsam eingeführt zu werden wünschte.«, sagte Urs Peter Schneider später und: »Vom typischen ›Repertoire Ensemble‹ gelangten wir nach einiger Zeit zum wirklichen ›Informations-Ensemble‹ und spielten nunmehr das, was auch uns ungesichert, beinahe nirgends akzeptiert und schon gar nicht bewältigt, indessen aus musikalischen, später gesellschaftlichen Problemstellung wichtig schien: etwa Wolfs *Play*, Riehms *Veilchen*, Mariétans *Initiatives* und Stücke von Feldman, Nono, Riley und uns dreien (Moser, Schneider, Streiff); also durchaus auch solche, in denen eine neue, überwältigende Schönheit all jenen aufging, die für sich das Hören wieder entdeckten.«<sup>3</sup>

Und beim Publikum, aber auch bei der Kritik war einiges zu tun. Es war eine langjährige Aufbauarbeit: Das Ensemble wirkte bei der Gestaltung der Konzertreihe mit, ging aber von Anfang an auch seine eigenen Wege. Bald folgten internationale Auftritte, so etwa auch beim Weltmusikfest in Athen oder bei der *documenta* in Kassel. Ende der 70er Jahre erschienen die beiden Platten *Duette* und *Intime Musik* (bei Jecklin). Bei all dem fragte sich das Ensemble dennoch immer wieder, ob »eine kontinuierliche, pädagogisch angelegte Arbeit an einem Punkt der Weltkugel nicht gescheitert wäre«<sup>4</sup> Man sah sich als »Alternative zu einem Konzertbetrieb; der mit Wettbewerb, Markt, Korruption und riesen Lobbies arbeitet«.<sup>5</sup> So konzentrierte sich die Arbeit bis heute auf Bern.

Die Akzente der Ensemblearbeit waren zunächst vor allem die Werke amerikanischer Komponisten wie John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff; später La Monte Young und Terry Riley, aber bald kam Eigenes und Helvetisches dazu. Konzeptuelle Werke von Cornelius Cardew, Rolf Riehm oder Karlheinz Stockhausen wurden für die Entwicklung wichtig. Auch die Grenze zur Improvisation, ja auch die zum Jazz wurde sogleich überschritten, auch da mit aller Widerborstigkeit. »Wir sind eine Gruppe, die fähig ist, vor einem Saal mit 800 Jazzfans eine Stunde lang absolut stille, in sich ruhende Musik zu spielen, ohne daß einer die Nerven verliere.«<sup>6</sup> Das Besondere an diesem Ensemble war ja, daß es zu einem Gutteil aus Komponisten-Interpreten bestand (auch heute noch, komponieren nur zwei von ihnen überhaupt nicht – Elisabeth Grimm und Suzanne Huber). Niklaus Sitter befand denn auch einmal, daß »innerhalb des Ensembles die Komponisten und Theoretiker – vom nur ausübenden Musiker aus gesehen – ein etwas zu starkes Gewicht einnehmen«.<sup>7</sup>



Mit den Jahren gab es Änderungen in der Gruppe: Für Marianne Stucki kam der Flötist Matthias Druppacher; Jolanda Rodio und Niklaus Sitter gingen, Jüngere folgten wie der Saxophonist Philippe Micol und der Oboist Hansjürgen Wäldele, die Geigerin Elisabeth Grimm und die Flötistin Suzanne Huber. Obwohl ganz verschiedene,

ja zum Teil gegensätzliche Charaktere zusammenkommen und obwohl im Lauf der Jahre auch heftig über Arbeit und Ästhetik diskutiert wurde, führte das in diesem Haufen von Individualisten kaum je zu grundsätzlichen Differenzen. Das Ensemble blieb zusammen. Und wenn es auch nicht mehr ein »Ein und Alles« ist wie in den ersten Jahren, so hat es doch seine innere Kraft behalten. Eine klarere Trennung vollzog sich eher gegenüber der Konzertgesellschaft gleichen Namens. Heute gestalten der Vereinsvorstand und das Ensemble jeweils abwechselnd eine Saison. Von öffentlichen Seite wird es zwar subventioniert; die Beiträge sind aber – wie vielerorts – eingefroren und betragen heute noch effektiv etwa zwei Fünftel der früherer Saisons. »Ohne Idealismus könnte man gar nix machen«, sagt Urs Peter Schneider.

Er ist der Kopf des Ensembles. Dazu steht er heute auch ganz deutlich. Zu Beginn verstand man sich als basisdemokratisch, sagt er selber, aber meist habe er die organisatorische Arbeit übernommen. »Obwohl wir alle Entschlüsse gemeinsam treffen, bin ich der Verantwortliche, heimse oft die Lorbeeren ein und kriege die Schläge.«<sup>8</sup> Die Wirkungsbereiche der einzelnen, aber auch ihre ästhetischen Ansätze sind zum Teil weit auseinandergeschieden. Und doch findet das Ensemble immer noch leicht zusammen. Man trifft sich regelmäßig vor den Konzerten, ist aufeinander eingespielt, versteht sich, kann sich darauf verlassen, daß jeder seine ganze Präsenz einbringt, möchte aber alle Routine vermeiden. Deshalb – um den Erfahrungshorizont zu erweitern – arbeitete das Ensemble zum Beispiel intensiv mit Komponisten wie Henri Pousseur oder Christian Wolff zusammen. Es setzte sich in neuerlicher Lektüre mit den seriellen Musiken Europas auseinander. Und gelegentlich kam es auch zu Verschnaufpausen, zu einem Innehalten, wenn alles zu selbstverständlich erschien, wenn man sich nur noch als »Zudiener der ewig Gestrigen, der Phantasieschwachen und Mutlosen« empfand – so, als beherzige das Ensemble jederzeit die Anweisung von Christian Wolffs *Play*: »Spiele und erzeuge Klänge: kurze Ausbrüche, meist klar umrissen, ohne Hast. Geh zwei-, dreimal bis zur maximalen Lautstärke, halte aber sofort ein, wenn Du Dich oder die anderen nicht mehr hörst...« Die Fähigkeit, die Positionen zu überdenken, ist eine entscheidende Qualität.

Ein pädagogischer Impetus – auch das ist ein Charakteristikum der 60er Jahre – war ohnehin stets Teil der Arbeit, gleichsam eine Pädagogik der »offenen Ohren«. Viele arbeiten denn auch an Konservatorien und haben dort eigene Ensembles aufgebaut. Der Flötist Matthias Bruppacher etwa hat als Lehrer an der Kantonsschule Wetzikon ein loses Ensemble mit Studentinnen und Studenten herangebildet, das mit einem erstaunlichen Elan die avantgardistischen Stücke realisiert. Vor eineinhalb Jahren trat es zum Beispiel gemeinsam mit Terry Riley mit *In C* auf und kürzlich in Zürich mit Cages *Variations IV*.

Der pädagogische Impetus zeigt sich aber auch in den Konzerten selber: Urs Peter Schneider sagt, er habe das Ensemble bald »vom branchenüblichen Konzert weg zu offeneren Formen der Präsentation« geführt. »Wir wählten je spezifische Stücke für Galerien, Museen, Festivals, Schulen, Jugendzentren, Kellertheater, Staatstheater, Radio, Fernsehen, Kirchen. Immer häufiger komponierte ich ganze Programme nach Kriterien der Kollision und des Beziehungsreichtums, bezogen auf Ort, Zeit und Umstände der Aufführung, und erprobte so die Grenzen des Mitteilens, die Grade der Zumutbarkeit; in dieser Zeit hatten wir einige sinnvolle Skandale, aber auch, was wichtiger ist, einige Aufführungen mit wirklicher Kommunikation.«<sup>9</sup> Wobei wichtig ist, daß man dabei gleichsam auf dem Boden blieb und nie zu Gigantismus oder zum Flott-Happeningartigen tendierte, wie Roland Moser meinte: »Wir planen keine Wandelkonzerte, keine Animationsmusiken in Fabrikhallen, keine Multimedia-Veranstaltungen für ganze Städte, keine Köpenickiaden; wir beabsichtigen nicht, Millionen zu umschlingen. Es geht uns nur darum, mit dem Hörer einen verbindlichen Kontakt herzustellen, um die Tragfähigkeit der Musik zu erproben. Insofern ist das Interesse immer noch primär auf die Musik gerichtet, ohne ›voreilige Versöhnung‹ mit irgend einem Publikum.«<sup>10</sup>

Mit den Jahrzehnten hat sich um das Ensemble fast im ganzen Land ein loser Zirkel von Freundinnen und Freunden gebildet, die jeweils zusammenkommen, wenn die Neuen Horizonte zu einem Fest einladen. Etliche Komponistinnen und Komponisten sind von seinen Mitgliedern geprägt, arbeiten aber weiter in verschiedene Richtungen. Und die Neuen Horizonte sind auch nicht nur auf ihr Ensemble fixiert, sie selber finden sich immer wieder in anderen Konstellationen zu neuen Projekten zusammen. 1986 etwa improvisierten einige von ihnen zusammen mit einem Ensemble um John Zorn. Einzelne treten auch als Interpreten klassischer Werke auf.

Und während landauf landab die verschiedensten Ensembles für Neue Musik entstanden und zum Teil auch wieder verschwanden, hat sich das Ensemble Neue Horizonte die Frische bewahrt, selbst in der Aufführung der Stücke aus den 60er Jahren. Nichts Verstaubtes ist daran, nichts Gestriges. Man hat in Bern über alle stilistischen Wandel hinweg eine kleine Tradition der Avantgarde lebendig erhalten, und nicht nur das: Urs Peter Schneider spricht von der unverminderten Aktualität dieser Musik, etwa jener Cages. Spürbar wurde das im Januar 1995 bei

einem Auftritt in Zürich: Das Ensemble führte eigene Konzeptstücke auf – ganz verschiedener Natur, zum Teil unrealisierbar – und voilà: ein junger Kollege, noch nicht lange im Kritikergeschäft, aber bereits gezeichnet von der Uniformität des Angebots, war davon höchst angetan: Das sei etwas vom Erfrischendsten der letzten Zeit gewesen.

Was macht bloß das Besondere aus? Im Gegensatz zu anderen Ensembles handelt es sich bei den Bernern ja nicht um eine Virtuosen-truppe. Ihr Vorteil ist vielmehr, daß sie die Erfahrung und das Verständnis des Kompositionsprozesses mit sich bringen und von dieser Seite aus den Stücken auf den Grund gehen: Sorgfalt und Genauigkeit in der Offenheit. Obwohl sie mit den Kompositionen und Konzepten ganz stringent umgehen, bewegen sie sich gleichzeitig ständig vom guten alten und (in der Schweiz gern) hochgehaltenen Handwerk weg: mit ebensoviel Sachverstand wie Spleenigkeit. Das kommt gerade der amerikanischen Avantgarde zugute, die Neuen Horizontler müssen sich nicht selbstgefällig als Musiker inszenieren, sind meilenweit weg etwa von der Betulichkeit der Cage-Zelebrierer, sondern sie inszenieren ein Werk: Zum Beispiel John Cages *Song Book* (integral), bei dem jeder Musiker und jede Musikerin seinen Teil separat für sich vorbereitet hatte. Man kam fürs Konzert zusammen, hatte den Rahmen einer Stunde und spielte Cage. Konsequenterweise floß dabei auch »Un- oder Außermusikalisches« ein: das An- und Ausziehen eines Pullovers, das Aufhängen von Noten-Wäsche etc.

Leicht zu imitieren ist das übrigens nicht. Ich habe mich oft gefragt, warum das, was bei den Neuen Horizonten so selbstverständlich wirkt, bei anderen nur zur Peinlichkeit gerät. Diese Selbstverständlichkeit zum Beispiel im semi- oder musiktheatralen Bereich hat nichts mit der Perfektion, aber auch nichts mit der Routine von Profis zu tun. Bezeichnend ist, was Ludger von Diedrichsfeld 1984 zu Urs Peter Schneiders *Vier Hahnebüchern* schrieb: »Urs Peter Schneiders eventuell unglückliche Liebe zum Theater ist konstant und vermutlich fruchtbar; wenn Theater durch intelligente und künstlerisch kräftige Amateure, beruflich zur musikalischen Avantgarde gehörend, impulsiert wird, sind interessante und weiterhelfende Regelverstöße, neue Erlebnisse der Dimensionen, sicherlich Musikalisierungen zu erwarten. Schneider hält sich, neben strengster kompositorischer Arbeit an Kammermusik, Liedern und hie und da gar Orchesterstücken, immer wieder gerne in Zwischenbereichen auf und setzt, oft wohl leichtsinnig und unkritisch, indessen stets auf ganz und gar persönliche Weise, die verschiedensten Medien in seinen Stücken ein.«

Das kennzeichnet eine Position, die oft der Einfachheit halber mit »Dilettantismus« umschrieben wird. Auch Komponisten wie Ives oder Satie wird derlei gern vorgehalten – völlig zu Unrecht übrigens. Ich würde es in diesem Fall eher Phantasie und Frische nennen. Während sich die einst avantgardistischen und oft sogar frechen Schweizer Komponisten der 60er Jahre wie Heinz Holliger, Hans Ulrich Lehmann und selbst Jürg Wyttenbach gewissermaßen etabliert haben, haben sich die Neuen Horizonte Bern etwas von der Vitalität des ominösen Jahres 1968, jener »intelligenten Revolution« (Urs Peter Schneider), bewahrt. Die frühere Radikalität ist nicht verkümmert, sie verlor kaum etwas von ihrem Anspruch, transformierte ihn eher, aber schon gar nicht in Festgesetztes. Äußerliches fiel immer mehr weg, die Neuen Horizonte können heute mit wenig, ja mit nichts spielerisch umgehen. Es gebe noch vieles zu tun, meint Urs Peter Schneider. »Wir sind nicht mehr die Jüngsten, leben in einer kompliziert gewordenen Welt und müssen fähig sein, Totgewordenes zu verabschieden, Neues zu begrüßen. Alles ist noch und wieder im Fluß; wir halten einen Augenblick lang inne, schauen zurück, schauen runderherum und machen dann weiter.«<sup>11</sup>

Bedürfte es eines Gegenbeweises gegen das viel behauptete »Altern der Neuen Musik«, hier ist er – vorausgesetzt, die Hörerinnen und Hörer sind nicht »alt« geworden.