

Christoph Jäggin

Anmerkungen zu einer späten Entdeckung

Bruno Zahner: "Concerto da camera per chitarra e orchestra"

Ich war schon ziemlich aufgeregt, als ich im Lesesaal der Zentralbibliothek Zürich erstmals die Partitur des *Concertos* in meinen Händen hielt. Seit Jahren verfolgte ich alle möglichen und unmöglichen Spuren schweizerischen Gitarrenrepertoires, doch fand sich nirgendwo auch nur ein Hinweis auf dieses Werk. Ebenso hatte ich von seinem Komponisten noch nie etwas gehört. Und nun soll Bruno Zahner, so heißt sein Urheber, ein Konzert für Gitarre und Orchester geschrieben haben, eine großkonzipierte Komposition also, von der man annehmen müsste, dass sie sich kaum geheim halten ließe.

Nach seiner Entdeckung im Bibliothekskatalog machte ich mir, wohl um einer möglichen Enttäuschung nicht allzu viel Raum zu geben, keinerlei Hoffnung auf ein gelungenes Werk. Es musste doch einen Grund geben, warum diesem *Concerto* lediglich ein unbeachtetes Dasein als Bibliotheksmedium beschert war. Die Möglichkeit, dass es sich hier um einen vielleicht missglückten Versuch eines damals jungen und heute zurecht vergessenen Komponisten handeln könnte, hielt mich nicht davon ab, der Sache nachzugehen. Meine Neugierde war geweckt und dies nicht grundlos. Forschungsergebnisse der vergangenen Jahre haben so manche kompositorische Kostbarkeit aus ihrem Dornröschenschlaf geweckt, haben gezeigt, dass das komponierte Gitarrenschaffen weit vielfältiger und quantitativ sehr viel größer ist, als uns dies die Programme einstiger wie heutiger Konzertbetriebe weismachen. Vorsicht, vor allem aber Weitsicht ist geboten, wenn Aussagen und Spekulationen über die Menge und Beschaffenheit kompositorischer Literatur gemacht werden.

Die künstlerische Tätigkeit entspringt anderen Motivationen, als denjenigen, die für die Verbreitung ihrer Werke günstig wären. Das Wesen des Kunstwerks ist nicht dazu geschaffen, als Ware einen immer schneller sich wandelnden Markt zu befriedigen. Das

Kunstwerk ist vielmehr ein Ereignis erweiterter Erkenntnis. Erweiterung schafft das Kunstwerk, indem es Grenzen der Wahrnehmung zu überwinden vermag, um über das bereits Errungene und Gewohnte hinaus zu einem tieferen Verständnis von Wirklichkeit, von Wahrheit zu gelangen. Jeder echte Künstler wird darin sein Hauptanliegen sehen, seiner Kunst dieses sich stets erneuernde Vermögen zu implantieren.

Der Fall aber, in dem dann das geschaffene Werk von jedermann in seinem Gehalt erkannt, bestaunt und bewundert wird, wo der Künstler als Heros, als ein Entdecker neuen Bewusstseins gefeiert wird, dürfte weit seltener eintreffen, als wir es uns in romantischer Verklärung vorstellen. Vermittlungsschwierigkeiten sind vor allem dann gegeben, wenn das Kunstwerk – durchaus sein Recht einlösend und einer Notwendigkeit gehorchend – vertraute ästhetische Kriterien zu durchbrechen trachtet. Schönheit, ein schillernder Begriff: in unfreien Gesellschaften galt sie der Kunst stets als ein überlebensnotwendiges Feigenblatt. Heutzutage, im Zeichen der Popkultur, ist daraus ein veritabler Blätterwald gewachsen. Oder wäre es zutreffender, zu sagen, dass den abgeschlagenen Köpfen dieser Hydra stets neue nachwachsen, die widersprüchlicher nicht sein könnten? Gefälligkeit etwa („*Kunst ist, was gefällt*“), Subjektivität („*Kunst ist, was ich bin*“), Gefühlsstimulans („*Kunst ist, was mich berührt*“), Verfügbarkeit („*Kunst ist, was man draus macht*“), Popularität („*Kunst ist etwas fürs Volk*“), Handwerk („*Kunst kommt von Können*“), Preis („*Kunst ist, was sich verkaufen lässt*“), Exklusivität („*Kunst ist, was nicht Alltagsgegenstand ist*“), Autorität („*Kunst ist, was im Kunstmuseum hängt*“) Selbst der Unterhaltungswahn hinterlässt auch hier seine tiefe Spur („*Kunst ist, was Spass macht*“)¹. Sprichwörtlich ist im Zusammenklang dieser Begriffe „vor lauter Wald der Baum nicht mehr sichtbar“. Kein Wunder, dass die Frage, was denn nun die Aufgabe der Kunst sei, angesichts dieses Wirrwarrs kaum mehr beantwortbar erscheint. Eine heutige, auf eine andere Weise unfreie Gesellschaft, schützt sich bequem in boulevardesker Verzerrung vor jener ungewissen, tieferen Auseinandersetzung mit der Kunst und beraubt sich so der Möglichkeiten eigener differenzierter Wahrnehmung. Das Eigentliche, das die Kunst erst Legitimierende, das individuelle Sein betreffende Dahinter, scheint ihr auffallenderweise entweder gleichgültig zu sein oder es entgeht ihr gänzlich.

Die Wirkung eines Kunstwerkes auf sein Publikum kann nicht als Indiz seiner Qualität gelten, denn sie „hängt zum großen Teil von der Anschauung ab, die sich der Empfangende über Wesen und Aufgabe der Kunst gebildet hat, und gibt viel eher einen

Maßstab für den geistigen Zustand des Publikums, als für den Wert des Kunstwerkes.“
(Konrad Fiedler: *Aphorismen*)²⁾

Es war in der Auseinandersetzung mit der Gitarrenliteratur einmal die Rede vom „verpassten Repertoire“³⁾. Ich möchte hier den Begriff vom „ignorierten Repertoire“ einführen, möchte darauf verweisen, dass es nicht wenig Literatur gibt, die durch die Spieler und durch das Publikum gleichermaßen vernachlässigt ist, weil ihre Komponisten offenbar zu explizit den eigentlichen Aufgaben der Kunst nachgekommen sind. Wohlbemerkt: ich spreche hier nicht nur (aber auch!) von sogenannter „Neuer Musik“, denn auch ältere Kunst vermöchte unser Bewusstsein noch immer zu erweitern und wäre deshalb geradezu der eindrückliche Beweis für die Richtigkeit einer Definition, die auf den Kunstphilosophen Konrad Fiedler (1841-1895) zurückgeht.

Ich bin von meiner Geschichte abgerückt. Ich saß also an diesem Tisch und hielt eine Partitur von insgesamt 54, akribisch beschriebenen, meist mit Noten prallgefüllten Seiten in den Händen. Das Orchester ist reich besetzt mit insgesamt 12 Bläsern, dazu gesellten sich Pauken und ein doppelt bestücktes Streichquintett. Nein, das konnte kein Werk eines Anfängers sein. Alle Partien sind von sicherer Hand gesetzt und dem inneren Ohr folgend erscheint mir jede geprüfte Phrase plausibel und interessant. Der Gitarrenpart lässt an wenigen Stellen die Vermutung zu, dass der Komponist selbst nicht Gitarrist ist. Auffallend ist aber auch, wie er den Streichern raffinierte Wendung abzutrotzen vermag oder gleich einem improvisierenden Organisten im 2. Satz eine Vorliebe für ostinate Bassfiguren zeigt. Aber auch die Bläser werden keinesfalls stiefmütterlich behandelt. Es musste sich um einen vielseitig erfahrenden Musiker und Künstler handeln, der ein solches Stück zu schaffen vermochte. Das Datum am Ende der Partitur verriet den Zeitpunkt der Reinschrift des Stückes: 20. Aug. 1954.

Der äußeren Form nach zeigt sich das *Concerto* der Tradition eines Instrumentalkonzertes verpflichtet. Da sind drei Sätze in der Tempofolge schnell – langsam – schnell zu einem Ganzen miteinander verknüpft, wobei dem ersten Satz eine Introduction vorangestellt ist, zu der er am Schlusse, in einer Coda, wieder zurückfindet. Im 1. Satz dominiert die Vorstellung und Festigung musikalischen Materials, der 2. ist beseelt von Sanglichkeit, während der 3. so etwas wie eine Rondoform durchschimmern lässt.

Weniger typisch erscheint das Verhältnis zwischen Soloinstrument und Orchester. Dieses Gegenüber wird im *Concerto* nicht hierarchisch dargestellt, was ein Klima interessierten

Aufeinandereingehen, eines Zuhörens und Erwiderns oder noch besser: des gegenseitigen Erweiterns und Ergänzens schafft. Es fehlen die in dieser Besetzung fast unumgänglich scheinenden, so läppischen Dialoge, in denen die Gitarre dem Orchester (oder umgekehrt) alles nachplappert, was zuvor schon zu hören war. Vielmehr tragen alle Instrumente gleichermaßen Verantwortung am Geschehen, klug ihren Ausdrucksmöglichkeiten entsprechend eingesetzt. Ein Blick tiefer hinein ins Geschehen lässt bald die Vermutung aufkommen, dass sich das ganze Stück aus nur wenigen motivischen Keimzellen, aus wenigen Gesten entwickelt und sich dann zu einem sensibel bewegten, reich differenzierten, großen und charaktvollen Körper entfaltet.

Und die Frage des Stils, wie lässt sie sich beantworten? Eine gewisse Nähe zu Paul Hindemiths Musik ist schnell vermutet. Hindemith war zwischen 1951 und 57 an der Universität Zürich Ordinarius für Musikwissenschaft. Gut möglich, dass sich sein Einfluss in dieser Komposition niedergeschlagen hat, auch wenn das Werk keine epigonale Züge aufweist. Ein avancierteres kompositorisches Konzept, die 12-Ton-Technik, wurde damals zwar polemisierend von Schweizer Komponisten zur Kenntnis genommen, unterrichtend vermittelt hat sie in der Schweiz der 50er Jahre aber nur der in Ascona lebende, deutsch-russischstämmige Wladimir Vogel, und dies auch nur im privaten Rahmen. Es wird noch ein paar Jahre dauern, bis Paul Sacher Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen zu Kompositionskursen nach Basel einladen wird und damit ein nächstes Kapitel der schweizerischen Moderne einläutet.

Der hilfsbereite Herr an der Ausleihe konnte mir nichts zum Komponisten Bruno Zahner sagen. So suchte ich in verschiedenen Lexika der gutbestückten Musikabteilung nach einem Artikel über den Komponisten. Alles umsonst. In meiner Verzweiflung konsultierte ich letztlich das Telefonbuch, in dem sich Einträge zu 6 Leuten gleichen Namens fanden. Einem von ihnen schrieb ich einen Brief, ein Volltreffer! Nach kurzer Zeit meldete sich ein freundlicher Herr, der mir bestätigte, dass er früher komponiert hätte. Das Gitarrenkonzert hätte er längst vergessen. Es gäbe in seinem Schaffen aber noch weitere Werke mit Gitarre, die er mir bringen wolle, wenn er mich besuchen komme.

„Man nimmt gewöhnlich an, dass ohne die Kunst (so gut wie ohne die Religion und andere geistige und ethische Mächte) das Leben eine Einbusse erleiden würde; das ist

aber nebensächlich; das Wesentliche ist, dass das Weltbild ohne die Kunst unvollständig sein würde.“ (Konrad Fiedler: Aphorismen)²⁾

Darf ich an dieser Stelle einen weiteren, mir sehr wichtigen Philosophen zitieren? „...*Der Raum des Sehens gehört der Welt des Sprechens zu. Im ortlos fließenden Raum des Hörens dagegen, der nicht in Gegenständen begegnet, sondern in Zuständen, ist der wortlos Singende zu Hause; in ihm kommt er zu der Welt hinter den Dingen...*“ (Victor Zuckerkandl: *„Der singende und der sprechende Mensch“*)⁴⁾

Verehrte Komponistinnen und Komponisten, lassen Sie uns diese Welt aus Ihrer Sicht entdecken, damit wir uns unserer eigenen bewusster werden.

So beschenkte mich Bruno Zahner eines Tages mit seinen *Quatre Poésies de Paul Verlaine*, einem Liederzyklus für hohe Singstimme und Gitarre und mit einem *Trio* für Flöte, Violine und Gitarre, einem Variationenwerk, das auf dem aus der Renaissance überlieferten Lied „Der grimmig Tod“ basiert. Heute weiß ich, dass sich Bruno Zahner nur in den 50er Jahren mit der Gitarre beschäftigte, weil ihn Hermann Leeb, Gitarrist, Lautenist, Musikwissenschaftler, Kritiker und Leiter der Musikabteilung von Radio Zürich dazu angestiftet und inspiriert hatte. *„Das Musikinstrument Gitarre mit seiner klanglichen Eigenart und Schönheit faszinierte mich. Meistens wird die Gitarre nur als Begleitinstrument eingesetzt. Ich wollte ihr in meinen Kompositionen eine tragende, eigenständige oder sogar solistische Funktion geben.“*⁵⁾

Zu Aufführungen auch nur eines der Werke ist es allerdings nie gekommen. Diese dankbare Aufgabe und Ehre ist mir nun zugefallen. Am 5. Februar 2006 hörte der Komponist erstmals seinen Liederzyklus, am 28. Januar 2007 folgt dann in Winterthur die Erstaufführung des *Trios* und schließlich bietet sich mir - als Höhepunkt - die Gelegenheit, am 5. Februar 2007 in Kreuzlingen, am Wohnort des hochbetagten Komponisten zusammen mit der Südwestdeutschen Philharmonie unter der Leitung von Mario Schwarz endlich unser *Concerto da camera* uraufzuführen. Auch ist bereits eine CD in Vorbereitung, auf der nebst Werken von Ferdinand Huber, Franz Tischhauser, Ernst Widmer und Jürg Wyttenbach Bruno Zahners *Quatre Poésies de Paul Verlaine* zu hören sein werden („Musique Suisse“, <http://www.musiques-suisse.ch>).

(14.12.06)

¹⁾ Sämtliche „Definitionen“ sind verschiedenen Homepages des Internets entnommen.

²⁾ Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst II (München 1991, nach der Ausgabe von 1914)

- 3) Wolf Moser: Das verpasste Repertoire (Köln 1983 und 1985)
- 4) Victor Zuckerkandl: Vom musikalischen Denken (Zürich 1964)
- 5) aus: Christoph Jäggin: Zur Uraufführung der „Quatre Poésies de Verlaine pour chant et guitare“ - ein Gespräch mit dem Kreuzlinger Komponisten Bruno Zahner (Turbenthal: Der Tössthaler 2006)

Bruno Zahner (* 1919 in Sirnach)

- 1926 – 1935 Grundschule und Sekundarschule in Sirnach
- 1935 – 1939 Thurgauisches Lehrerseminar in Kreuzlingen
- 1939 – 1945 [militärischer] Aktivdienst
- 1943 – 1953 Anstellung als Primarlehrer an der Mittelstufe in Rickenbach TG
 Orgeldienst und Leitung des Kirchenchors in Rickenbach. Aktive Teilnahme als Cellist, Organist und Dirigent an ‚Kultur der Kleinstadt‘ in Wil. Freier Mitarbeiter am Radiostudio Zürich (regelmäßige Musiksendungen mit den Titeln ‚Laien- und Liebhabermusizieren‘, ‚Quodlibet‘ und ‚jeunesse musicale‘)
 Gleichzeitig musikalische Weiterbildung: Orgelstudium bei Heinrich Funk in Zürich, Musikstudien (Dirigieren, Kontrapunkt, Komposition) bei Hans Rogner und Paul Müller am Konservatorium Zürich, Cellountericht bei Antonio Tusa in Winterthur
- 1953 – 1961 Primarlehrer an der Unterstufe in Kreuzlingen
- 1961 – 1963 Lehrerstelle für Gesang, Rhythmik, Zeichnen und Deutsch an der Sekundarschule in Kreuzlingen
- 1963 – 1984 Berufung als Hauptlehrer für Musik (Schulgesangsmethodik, Chorschulung, Rhythmik) ans Thurgauische Lehrerseminar in Kreuzlingen
 Daneben Orgeldienst an der Klosterkirche und Leitung des Oratorienchors, Präsident der Gesellschaft für Musik und Literatur in Kreuzlingen
- Kompositionen: Instrumental- und Chorsätze für wechselnde Besetzungen, Kammermusik für Streicher und Bläser (Trios, Quartette und Quintette), Kantate ‚Über die Zeit‘ für Chor, Sprechchor und Instrumente, Psalmodieformen für das katholische Kirchengesangbuch u.a.

Auszeichnungen: Radiopreis der Ostschweiz, Orlando di Lasso Medaille, Kulturpreis des Kantons Thurgau

Prof. Christoph Jäggin setzt sich seit Jahrzehnten publizierend, interpretierend und unterrichtend mit Schweizer Gitarrenmusik auseinander. Viele unentdeckt gebliebene Kompositionen hat er zu neuem Leben erweckt, weit zahlreicher sind aber die Werke, die für ihn neu geschaffen wurden, darunter befinden sich Stücke von so prominenten Komponisten wie Klaus Huber, Rudolf Kelterborn, Hans Ulrich Lehmann, Yori-Aki Matsudaira, Christoph Neidhöfer, Youngi Pagh-Paan, Graciela Paraskevaidis, Cergio Prudencio, Harri Suilamo, Jacques Wildberger, István Zelenka u.v.a.

In Arbeit befindet sich sein bereits mehr als 20'000 Seiten umfassendes „Repertorium der Schweizer Gitarrenmusik“, das als Forschungsauftrag der Musikhochschule Zürich realisiert wird und in CD-ROM-Form im Verlag Peter Lang 2007 erscheinen soll.



Bruno Zahner

Musical score for measures 1-4. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. in A), Bassoon (Fg.), Trumpet in D (Trp. in Do), Horn in F (Hn. in Fa), Timpani (Timp. (FEH)), Guitar (Git.), Violin I (Vl.1), Violin II (Vl.2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Kontrabaß (Kb.). The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as *p*, *mf*, and *ppp*.

Musical score for measures 5-8. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Guitar (Git.), Violin I (Vl.1), Violin II (Vl.2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Kontrabaß (Kb.). The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as *p*, *mp*, *f*, and *pp*.

Partiturausschnitt: *Concerto da camera* (Beginn des 3. Satzes)