

Oase auf dem Abstellgleis Europas

Das Künstlerhaus Boswil in den 70ern – zwischen grünen Feldern und Eisernem Vorhang

Thomas Meyer

Boswil, die Alte Kirche und das Künstlerhaus, ist eine Art Mythos in der Neuen Musik. Viele Musiker waren dort und erinnern sich gern daran zurück: an die diskussionsreichen 70er Jahre. Das ist lange her. Boswil steht heute woanders. Die Bedürfnisse haben sich gewandelt, aber es ist faszinierend zu beobachten, wie sich diese Kulturinstitution in jenen 70er Jahren konstituierte, wandelte – und dabei weit über die nationalen, ja die weltpolitischen Grenzen hinweg an Ausstrahlung gewann.¹

Auf dem Feld der Bauer und seine Frau, mit der Obsternte beschäftigt, weit dahinter über den Bäumen auf der kleinen Anhöhe eine Kapelle und die Kirche, die Kirche noch im Dorf, eine feste Burg. So sieht es auf einer alten Fotografie aus: Ein ländliches Idyll. Niemand hätte dem Ort voraussagen mögen, dass er dereinst zu einer «Oase auf dem Abstellgleis Europas» würde. Eine Formulierung, die der Mitgründer und langjährige Spiritus rector von Boswil, Willy Hans Rösch, prägte. Lange diente die 1913 profanierte Kirche einem Maler als Atelier, es bestand wenig Interesse daran. 1953 wurde der Kirchenbezirk jedoch verkauft, an eine neu gegründete Stiftung «Alte Kirche Boswil». Im Pfarrhaus wurde daraufhin ein Heim für alternde mittellose Künstlerinnen und Künstler eingerichtet. Mit diesem «Künstlerhaus» entstand innert kurzer Zeit ein erster Mythos Boswil. Um es zu unterstützen, gaben das Tonhalleorchester unter Volkmar Andreae und das Zürcher Kammerorchester unter Edmond de Stoutz Benefizkonzerte. In der Kirche traten zugunsten der Stiftung berühmte Musiker wie Clara Haskil, Wilhelm Backhaus, Geza Anda, Yehudi Menuhin auf – ein Konzertort war geboren.² Auf Anregung von Aurèle Nicolet folgten in den 60ern die ersten Flötenkurse mit Marcel Moÿse. Spätestens dadurch wurde Boswil international bekannt. Junge Musiker kamen sogar aus Japan, um mit dem Maître zu arbeiten. Das war ein zweiter Mythos, aus dem sich bald – mit einer gewissen bundesdeutschen Hilfestellung – ein dritter und nun etwas anderer entwickelte.

ZU BESUCH: GÜNTER GRASS

«Boswil ist der Ort, das Neue zu versuchen, ohne vorschnell nach dem Gelingen zu fragen.» So schrieb Günter Grass bei einem Besuch 1966 der Stiftung ins Stammbuch. Das war pro-

grammatisch. Im selben Jahre kehrte er für ein Konzert zurück: Grass las, Aurèle Nicolet spielte dazu neue Musik, Berios *Sequenza* etwa, danach – jeweils mit Grass-Bezug – Musik von Aribert Reimann, Wolfgang Hufschmidt und Klaus Huber, die Uraufführung von dessen *Askese* für Flöte und eine Tonbandmontage von Grass' Stimme.³ Das *Aargauer Volksblatt*⁴ schrieb denn auch, diese Veranstaltung «deutete einen Schritt nach vorne an; es scheint durchaus gerechtfertigt, wenn die Veranstalter die Alte Kirche auch ursprünglichen und reisenden künstlerischen Strömungen öffnen». Das mag auch einen politischen Hintergrund haben. Der Auftritt, ausverkauft, mit einem Publikum, «dessen stürmischer Applaus einen gelegentlich beunruhigte, wenn man sich eher ratlos das Gehörte anzueignen versuchte» (AV): Etwas Neues war da zu erleben. Auch Fritz Muggler in der *NZZ* vom 4. August 1966 sprach vom Versuch, «einen neuen und verantwortbaren Weg» in der Verbindung von Musik und Text zu beschreiten.⁵



Im Garten des Künstlerhauses Boswil 1972: Wilfried Jentzsch, Paul-Heinz Dittrich, Anita und Willy Hans Rösch (v.l.n.r.). Foto: zVg

Diese Verbindung hatte in den Veranstaltungen der Alten Kirche eine gewisse Tradition: Erika Burkart oder Rudolf J. Humm waren so zu hören. Als im Juni 1966 Maria Becker mit der Cembalistin Silvia Kind auftrat, erklang passend zur Barocklyrik Musik von Byrd, Poglietti, Frescobaldi, Scarlatti, Purcell und Pasquini – nichts Moderneres. Grass und Nicolet aber experimentierten; der Dichter las zur Musik, diese ertönte ins Wort hinein. Und damit kam die Neue Musik, die hier zuvor kaum stattgefunden hatte, nach Boswil. Denn unter den Pensionären des Künstlerhauses befanden sich wenige Musiker; bei den Benefizkonzerten erklang Klassisches, kaum je Zeitgenössisches, und die graue Eminenz Marcel Moyse war dem Neuen wenig aufgeschlossen: «Wenn Sie ein Stück von Schönberg oder von Monsieur Boulez hören – versuchen Sie dann einmal, eine Melodie nachzusingen – impossible!» sagte er 1968 in einem Interview.⁶

DAS ERSTE KOMPOSITIONSSEMINAR

Beim Abend von Grass und Nicolet nahm auch Klaus Huber den starken Applaus entgegen. Einige Tage später trat er mit Willy Hans Rösch brieflich in Kontakt. Er sprach von jenem «denkwürdigen 30. Juli», zeigte sich begeistert vom geistigen Klima des Hauses und meinte, er habe ähnliches nur in Holland und vielleicht in Gstaad erlebt. Dann entwarf er, in eckigen Klammern hinzugefügt, eine Idee: «[Es gehen mir schon Pläne durch den Kopf: Wie wäre es einmal mit einem *Kompositionskurs?* – Ich könnte jedenfalls einen Teil meiner Klasse von der Basler Musikakademie mitbringen. Vielleicht anfangs Juli 67, mit Nicolet zusammen?...]»⁷ Damit war eine neue Linie angedacht. Der Plan eines Seminars wurde weiterverfolgt, Huber fragte Alexander Goehr und Krzysztof Penderecki für die Jury an. Der eine sagte zunächst zu, konnte dann aber wegen der Verschiebung auf 1969 doch nicht kommen, der andere sagte ab.

Diese Anregungen von Grass und Huber scheinen in Boswil sogleich auf offene Ohren gestossen zu sein, sie entsprachen der Vision Willy Hans Röschs, der kurz darauf bei einem Presse-Empfang ankündigte:

«Ich hoffe, dass wir bald von unseren finanziellen Sorgen [gemeint sind die Bauschulden] einigermaßen entlastet sind und uns ganz und gar dem lebenden und lebendigen Künstlerhaus mit all seinen vielfältigen und schönen Ansprüchen widmen können. Ich glaube, dass Boswil nicht nur Haus, Heim und Werkstatt für unsere Gäste bleiben wird, dass nicht nur Konzerte und Kurse durchgeführt und Berühmtheiten empfangen werden dürfen. Boswil wird ein Podium werden für kulturelle und künstlerische Gespräche, wo alle Probleme, die Kunst und Öffentlichkeit betreffen, diskutiert werden. Boswil wird sich bewähren als Tagungsort für Musiker, Schriftsteller, Schauspieler und bildende Künstler. In Boswil soll es schliesslich auch einmal ermöglicht werden, dass junge, talentierte, aber noch unbekannte Künstler dem Publikum vorgestellt werden können.»⁸

Von da an war Boswil ein Ort der Diskussion: Das erste Internationale Kompositionsseminar fand vom 8. bis 12. April 1969 statt. In seiner Einführungsrede sagte Klaus Huber: «Die Stiftung Boswil ist *nicht* ... ein Institut für Neue Musik oder für neue Kunst, weder für dies ... noch für das ... [...] Was will die Stiftung? Ich glaube, sie will Menschen zusammenführen und, wo nötig, in irgendeiner Form helfen. – Toleranz bedeutet hier Engagement, das ist das Merkwürdigste. Es ist vielleicht etwas mehr als ein Zufall, dass das Zentrum Boswils ein *säkularisierter* Kirchenraum ist.»⁹ 1971 folgte eine Musikertagung zum Thema «Musik und Öffentlichkeit». Sie habe, so schrieben die *Basler Nachrichten*¹⁰ bei der Fortsetzung 1973, «das entschiedene Bedürfnis evident gemacht, die grundsätzliche Auseinandersetzung mit den Problemen des heutigen Musiklebens ernsthaft weiterzuführen und zu vertiefen.» Daraus entwickelte sich später die Tagung «Musikkritik in dieser Zeit».

Neben den künstlerischen Fragen kamen in Boswil also immer stärker gesellschaftliche und politische ins Spiel. Huber sprach von einer «Oase der Toleranz und des guten Willens», die «interfakultäre» Gespräche jeder Art zu ermöglichen schien.¹¹ Man reflektierte über die Kunst hinaus. Mit von der Partie waren Persönlichkeiten wie Kurt von Fischer oder die Musikkritiker Reinhard Dehlschlägel, Max Nyffeler, Monika Lichtenfeld, Konrad Rudolf Lienert oder Claus Henning Bachmann. Es waren die heroischen Nach-68er-Zeiten, deren Vehemenz und kritischer Geist später immer wieder mal schmerzlich vermisst wurden.¹² Der Publizist Alfred A. Häsler schrieb dazu: «Boswil wurde zu einer Stätte der Begegnung, einem Ort vorurteilsloser Offenheit gegenüber Neuem und Andersdenkenden, einem Haus der Neugier; des geistigen Wagnisses ohne Zittern auch vor leicht subversiver Provokation. Da wird Freiheit geübt ohne ideologische Indoktrination und Rechthaberei.»¹³ Und er dachte dabei wohl auch an die Beziehungen Boswils zu Künstlern, die von jenseits des Eisernen Vorhangs kamen.

ERSTE BESUCHER AUS DER DDR

Schon beim ersten Komponistenseminar, zu dem man zwölf Komponisten einlud, sollten, wie das *Badener Tagblatt*¹⁴ fett anmerkte, «drei avantgardistische Vertreter der Oststaaten» anreisen: Marek Kopelent aus Prag, Zsolt Durkó aus Budapest sowie Edison Denisov aus Moskau. Der dritte erhielt seine Ausreiseerlaubnis jedoch zu spät, so dass er nicht kommen konnte. Das setzte sich fort.

Bereits das erste Seminar 1969 hätte, so die Absicht der Stiftung, als Wettbewerb durchgeführt werden sollen – was aber an der kurzfristigen Planung scheiterte.¹⁵ So wurde das zweite 1972 als erster Wettbewerb durchgeführt.¹⁶ Ursprünglich hatte man Witold Lutoslawski angefragt, den anderen Hauptvertreter der damals so massgebenden und vieldiskutierten Polnischen Schule; schliesslich sassen neben Klaus Huber Dieter Schnebel und Gilbert Amy in der Jury. Eingeladen wurden mehrere Vertreter aus dem Ostblock: Jaroslav Wolf aus der damaligen Tschechoslowakei konnte nicht anreisen, mit dabei waren jedoch Paul-Heinz Dittrich aus Ostberlin

und Wilfried Jentzsch aus Dresden.¹⁷ Die beiden hatten nur durch Zufall vom Seminar erfahren. Dittrich entdeckte ein Inserat in der Zeitschrift *Melos*¹⁸ und reichte daraufhin seine Komposition ein. Jentzsch erfuhr davon über Aurèle Nicolet, der im Gewandhaus ein Konzert gab und anderntags dem jungen Komponisten neue Spieltechniken auf der Flöte zeigte: Multiphonics, Mikrotöne, Vokalklänge ... Nebenbei sagte er, im folgenden Jahr finde ein Komponistenseminar in Boswil statt, und er liess Jentzsch Infos zukommen.

Es war schwierig, eine Ausreisewilligung zu erhalten, ja mit der Einladung aus Boswil fingen die Probleme erst an. Jentzsch erzählt:

«Ich bekam also die Mitteilung, Sie sind ausgewählt, usw.. Wunderbar, dachte ich, aber was machst du jetzt? Ich ging auf die Polizei und sagte: Bitteschön, ich habe hier eine Einladung. Ein normaler DDR-Bürger hatte ja keinen Reisepass. Die Polizisten guckten mich an, als ob ich gerade vom Mond komme, und sagten: Gehen Sie doch mal zum Generalpräsidium in Dresden. Ich bin also hingegangen. Die haben gesagt. Hmm, hmm, jaja. Ja, das müssten sie prüfen lassen und zwar müsste von meinem Arbeitgeber eine Begutachtung erfolgen, dass er diese Reise unterstütze. Ich sagte, ich bin freischaffend. Ja gibt's denn sowas überhaupt? Aber Sie müssen doch in irgendeiner Organisation sein. Ja, ich bin im Komponistenverband und Meisterschüler der Akademie. Ah, bei Paul Dessau sind Sie. Ja dann wenden Sie sich doch mal an Herrn Dessau in Berlin. Ich wandte mich also an Dessau. Es war ganz unglaublich zu spüren, welche Machtposition er besass im Kulturbereich der DDR und mit welcher Vehemenz und welchem Engagement er sich dafür einsetzte. Er nahm den Hörer, rief das ZK an, die oberste Verwaltung, und sagte: Genosse soundso, ich habe hier einen Studenten mit einer Einladung nach Boswil. Er muss unbedingt dort hin fahren und die DDR vertreten. Das war '72 wichtig, denn die DDR musste sich bei der Zweistaatenbildung auch nach aussen hin ein wenig präsentieren. Danach ging es ziemlich schnell. Plötzlich bekam ich in Dresden den Anruf, ich solle nach Berlin kommen und ein Passbild mitbringen. So bekam ich einen Reisepass. Am übernächsten Tag – ich hatte fast keine Zeit, mich vorzubereiten – kam <bitteschön, hier Ihr Flugticket>. Das hatten die alles gemanagt. Ich musste von Dresden bis Prag mit dem Zug fahren und hatte ein Flugticket von Prag nach Zürich Kloten.»¹⁹

Auch bei Paul-Heinz Dittrich leistete Dessau, der im Nachbarhaus in Zeuthen wohnte, Hilfe in letzter Minute. Dittrich traf mit einem Tag Verspätung beim Seminar ein. Tief eingepägt hat sich ihm, wie herzlich er empfangen wurde. «Ich hatte sofort das Gefühl, von Anfang an, dass ich hier in eine <grosse Familie> aufgenommen wurde. Dies mag vielleicht für manche selbstverständlich sein, für mich war es ein unvergesslicher Augenblick. Diese Augenblicke sind jedoch für mich so bedeutsam und ich habe gelernt, diese Augenblicke in meinem Leben

festzuhalten.» Das Ganze überwältigte ihn: «Manch einer übersah bei der Vielfalt der Dinge und Ereignisse das ungeheuer Positive – die aussergewöhnliche Toleranz in der künstlerischen Absicht oder die Konfrontation von unterschiedlichen Meinungen. Das ist nicht selbstverständlich überall – deshalb betone ich es nochmals, Boswil war für mich nicht nur Begegnung, sondern mehr noch Erlebnis. Wenn Klaus Huber in der Eröffnung des 2. Seminars sagte, so etwas, wie wir es hier machen, lässt sich nur in Boswil durchführen; dann kann ich nur zustimmend hinzufügen: tun wir alles, um die Idee und den Geist von Boswil zu erhalten für die gemeinsame Sache und für die Toleranz in der Kunst.»²⁰ Und schliesslich betont er die uneigennützig und aufopferungsvolle Arbeit Röschs.

Boswil als Fenster zum Osten: diese Vision wurde allmählich deutlicher. Es war kein Zufall, dass Paul-Heinz Dittrich und Wilfried Jentzsch eingeladen waren, aber in der Begegnung mit den DDR-Künstlern ging Rösch, wie Dittrich erzählt, auf, was für eine wichtige humanitäre Rolle er hier übernehmen konnte. «Wenn man so aus einem totalitären System, aus einer ganz anderen Gesellschaft in die Schweiz kommt, dieses Gefühl kann man mit Worten einfach nicht beschreiben. Das ist wie auf einem anderen Planeten.» Und Jentzsch: «Die Herzlichkeit dieser Menschen, diese Offenheit und Freundlichkeit, das war so umwerfend. Das kannte man einfach nicht. Das war auch so prägend für das ganze Seminar. Es wurde viel diskutiert, kritisch, aber fair. Es war so ein phantastisches Miteinander-ins-Gespräch-kommen. Das hat mich stark beeindruckt – und vor allem Klaus Huber, mit seiner Souveränität und Menschlichkeit.»

Dieses Engagement, geprägt durch Rösch und Huber, formte sich 1972 deutlich aus – und wurde in der Folge zum zentralen Anliegen. Im Jahresbericht 1972 der Stiftung taucht dann auch die Formulierung auf: «Boswil betrachtet es als eine seiner vornehmen Aufgaben, hier <die Fenster> für hüben und drüben zu öffnen und offen zu halten. Besonders für die beiden DDR-Komponisten war dieses Seminar von spezieller Bedeutung, sind diese doch in hohem Masse auf solche fruchtbaren Kontakte angewiesen, um aus ihrer eingestandenen Isolierung ausbrechen zu können, neue Impulse zu erhalten, aber auch in Werk und Gespräch ihre oft abweichenden Auffassungen darzustellen, was wiederum für hiesige Künstler wertvoll sein kann.» Auch in seiner Eröffnungsrede zum dritten Seminar 1974 betonte Willy Hans Rösch die Beteiligung der Ostblock-Künstler, «die einen internationalen Gedankenaustausch erst vervollständigen helfen und auch manifestieren, dass Musik eine Sache des Menschen ist, nicht der Ideologie.»²¹

GRENZEN HINTER SICH LASSEN

Dittrich betonte später: «Boswil ist ein Ausgangspunkt – zugleich aber auch ein Anfang für mich geworden.»²² Auch für Jentzsch bedeutete es einen stilistischen Neubeginn, hin zur elektronischen Musik. Das könnte zum Klischee verleiten, die DDR-Komponisten seien weniger informiert gewesen. Das Gegenteil war der Fall – und zwar dank dem Warschauer Herbst,

Ausschnitt aus der Partitur Für 5 von Wilfried Jentsch.

den Jentsch seit Mitte der 60er Jahre regelmässig besuchte. Dittrich begegnet dort 1971 zum ersten Mal Heinz Holliger.²³ Dieses Festival war auch ein Fenster zum Westen, eine fast lebenswichtige Informationsquelle. «Wir lebten nicht hinterm Mond.» sagt Jentsch. «Stilistisch war Boswil kein Sprung von einer Welt in die andere.» So kam er mit einer seriellen Komposition zum Seminar, Dittrich mit der offenen Form seiner *schlagzeilen* für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuger.

Die Überwindung der Isolation war nicht nur musikalischer Natur, sondern vielfältiger. Und dabei waren manchmal kleine Dinge wichtig. Dittrich erinnert sich, Willy Hans Rösch habe seine Gäste aus Ostdeutschland jeweils zu Freunden mitgenommen, damit sie mal in einen Schweizer Haushalt kommen, etwa zum Apotheker Arno Meier nach Bremgarten. Dort ass man, musizierte – und am Schluss habe der Gastgeber jeweils ein Gratis-Päckchen mit Kosmetika für ihn und seinen Co-Juror Marek Kopelent bzw. ihre Frauen parat gehalten, die Dittrich mitnahm und beim Zwischenhalt in Prag abgab.

Eine grössere, für DDR-Bürger unerschwingliche Erwerbung war ein Revox-Gerät, das Dittrich sich von seinem Preisgeld

kaufte. Er erhielt dafür eine Bescheinigung mit, dass es sich um ein gebrauchtes handle. Damit flog er heim, wurde beim Grenzübertritt prompt aufgehalten und ausgefragt. Er durfte dann zwar mit dem Gerät einreisen, wurde aber etwas später zur Polizei geholt und ins Kreuzverhör genommen. Ausser einer Busse des Tonbandgeräts wegen blieb das Verhör ohne unmittelbare Konsequenzen. Zweimal wirkte er 1974 und 1976 dann nochmals in der Boswiler Jury mit. Mit der Zeit allerdings geriet er immer mehr ins Visier der DDR-Behörden, so dass er 1976 seiner Professur enthoben wurde.

FLUCHT

Wilfried Jentsch erhielt 1972 für sein Quintett *Für 5* ein Aufenthaltsstipendium in Boswil. Im Gegensatz zu Dittrich kannte er den Westen bereits, denn er war mit dem Dresdner Kreuzchor in den 50er Jahren sechs Wochen durch Süddeutschland, Österreich und die Schweiz getourt. «Das war für mich ein Riesenerlebnis.»²⁴ Er hatte an der Freiheit geschnuppert, und

so nutzte er den Aufenthalt in Boswil, um seine Flucht vorzubereiten.²⁵ Er kehrte zwar nach dem Seminar nochmals in die DDR zurück, organisierte inzwischen aber die Flucht seiner Frau und seines Sohns, die von Schleusern über die Grenze gebracht wurden, fuhr wiederum nach Boswil für sein Stipendium und erwartete die beiden dann in Deutschland.

Schliesslich teilte er Rösch mit, dass er nicht in die DDR zurückkehren werde. «Er war natürlich nicht begeistert und meinte, das sei kompliziert, weil ja nun die Beziehung, die er mit grosser Mühe aufgebaut habe, einen starken Riss bekomme. Ich sagte, das sei mir völlig bewusst. Er war jedoch auch so tolerant, dass er sagte: Ich kann dich verstehen, und ich werde dich in keiner Weise irgendwie behindern. Es war zwiespältig, ich wusste natürlich, dass das seine Folgen haben würde, und es hat auch ein, zwei Jahre gedauert, bis sie es wieder ausgebügelt hatten.»

Danach kamen auch weiterhin gern Musiker aus der DDR. Die DDR-Behörden verlangten zwar von Rösch, dass er nur pauschale Einladungen ausspreche und sie die Entscheidungen trafen, wer zur Teilnahme ausgewählt würde²⁶, aber darauf liess er sich nicht ein. Unter den Eingeladenen waren 1980 der Tscheche Petr Kofron, der Ostdeutsche Michael-Christfried Winkler sowie der Rumäne Horatiu Radulescu, der allerdings damals schon in Frankreich lebte; 1982 Jörg Herchet und Hermann Keller aus der DDR. 1984 wurde zwar niemand aus Ostdeutschland ausgewählt, dafür war die Gruppe Hanns Eisler aus Dresden als Ensemble eingeladen.

Fast alle gingen in die DDR zurück. Die Ausreise des Komponisten Roland Breitenfeld verlief insofern über Boswil, als er 1980 zum 6. Komponistenseminar eingeladen wurde, aber kein Visum erhielt. Willy Hans Rösch liess nicht locker und lud Breitenfeld im Jahr darauf zu einem Arbeitsaufenthalt nach Boswil ein – was von den entsprechenden Ämtern wiederum abgelehnt wurde. 1982 schliesslich stellte Breitenfeld für sich und seine Familie einen Ausreiseantrag, der erst zwei Jahre später bewilligt wurde.²⁷ Im Westen begann er dann noch einmal ein «reguläres» Kompositionsstudium bei Klaus Huber und arbeitete später im Experimentalstudio von Freiburg, wo er auch seinem früheren Lehrer Dittrich wieder begegnete.

MUSIK FÜR ARBEITER?

In diesem Zusammenhang ist aber auch eine sozio-ästhetische Frage wichtig: «Für wen komponieren Sie eigentlich?» Die Frage, die der zuweilen auch in Boswil anwesende Schweizer Musikwissenschaftler Hansjörg Pauli 1982 über seinen berühmt gewordenen Interviewband setzte, ist die ganzen 70er Jahre hindurch virulent – gewiss als Folge von '68 und den damit verbundenen Umwertungen. Darin zeigte sich auch, dass die Neue Musik in eine Aporie geraten war. Diese Frage, «warum, wieso Musik», rückte erstmals im Oktober 1971 bei der Tagung «Das Musikleben in der Schweiz» ins Zentrum. Unter dem Vorsitz von Kurt von Fischer erörterten Referenten aktuelle Probleme «besonders von kulturpolitischen und soziologischen Gesichtspunkten» aus. «Die Impulse», so schreibt Max Nyffeler,

«dürfen nicht unterschätzt werden, die damals schon von den Boswiler Tagungen auf die schweizerischen musikalischen Institutionen ausgingen und bald auch ins Ausland ausstrahlten.»²⁸ Diese Themen wurden auch 1972 beim Kompositionseminar wieder aufgegriffen und heftig diskutiert.

Die Frage «Für wen komponierst Du?» war, so erinnert sich Jentzsch, oft wichtiger als kompositorische Details: «Ich war etwas frustriert darüber, denn ich kam ja aus dieser Welt, wo man ständig angegriffen wurde. Und nun wurde man plötzlich von Linken im Westen provoziert. Das habe ich damals schon als höchst penetrant empfunden. Ich habe mich verteidigt. Dieser Punkt war am brennendsten: Diese Verteidigung gegenüber den Linken, wie es damals in Mode war. Gerade in der Bundesrepublik – weitaus weniger in der Schweiz – war die Politisierung der Musik sehr aktuell. Es ging um Ideologie. Es hat mich schockiert, wie stark das in Westdeutschland ausgeprägt war.»

Für Komponisten aus der DDR, die ihre Musik gelegentlich vor Fabrikarbeitern vorstellten und dabei auch eher ernüchternde Erfahrungen machten, war es wohl auch seltsam, wie auf einmal der Arbeiter auch durch die Boswiler Diskussionen irrte. Gewiss: Dittrich brachte ihn selber in die Diskussion ein. Ähnlich äusserte sich Jentzsch. Beide taten es natürlich in strategischer Absicht. Jentzsch: Es war «die kulturpolitische Ideologie als Komponist der DDR, die ich beim Komponisten-seminar in Boswil nach aussen zu vertreten hatte. Das war mir nachdrücklich vom Ministerium für Kultur aufgetragen worden.»

Die Idee wurde freilich aufgegriffen. In seinem Bericht verteidigt der junge Hermann Danuser²⁹ Dittrichs *schlagzeilen* einerseits, sie seien «über den Verdacht erhaben, das Werk hätte den Preis aus politischen Gründen, zur Dokumentation schweizerischer Toleranz in Kunstfragen, erhalten». Es brauche den Vergleich mit der fortgeschrittenen westlichen Avantgarde nicht zu scheuen. Aber er verweist andererseits darauf, dass die Aufführung von Werken aus der DDR nicht nur künstlerische, sondern «auch politische Bedeutung» habe. «Damit wird westlichen Antisozialisten erschwert, ohne Einsicht in die Funktion der Kunst innerhalb eines sozialistischen Aufbaus jedes ost-europäische Musikprodukt unter Hinweis auf das Schreckwort «sozialistischer Realismus» weiterhin a priori zu verunglimpfen. Einen entscheidenden Vorteil hat Dittrichs Musik vor jener der meisten seiner westlichen Kollegen noch voraus: sie wird nämlich nicht nur in elitären Zirkeln, sondern in Arbeiterkreisen der DDR aufgeführt und diskutiert.»

Die Idee, aus diesen Zirkeln ausbrechen zu müssen, beschäftigte auch die westdeutschen und Schweizer Komponisten. Einen Ansatz versuchte Peter Michael Hamel in seinem Ensemblestück *Sophrosyne Nr. 4*. Danuser dazu: «Hamel sieht ein, dass nicht zuerst das kulturelle Bewusstsein dieser Schichten [die breiten Schichten der westlichen Bevölkerung], sondern primär die Musik geändert werden muss, will man dieser Ausweglosigkeit entkommen, die im Grunde anders nicht als durch politische Prozesse behoben werden kann. Statt strukturelle Komplexitäten auf- und aneinanderzuschichten, die sich nur einem reflexiven Verhältnis zur Musik erschliessen, arbeitet Hamel mit bewusst einfachen und eintönigen Wendungen, die

sich an modale und indische Muster anschliessen.» Unterhaltungsmusik, ja, die aber ohne die üblen Klischees der Schlagerindustrie auskomme. Und auch Hans Wüthrichs *Kommunikationsspiele*, die 1974 den Preis der Vollversammlung erhielten, sind in diesem grösseren Zusammenhang zu sehen.

Eine Diskussion – mit oder ohne Arbeiter – darüber, wie man die Musik an den Mann und die Frau bringen könne, also die nach der Vermittlung, zog sich durch bis weit in die 80er Jahre – und sie präsentierte sich in der ganzen Bandbreite von adonitisch radikaler Negativität bis hin zu pragmatischer Verspieltheit. Man belies es in Boswil nicht beim blossen Nachdenken darüber. Das Bild der «Oase» Boswil nämlich ist verfänglich. Liegt sie in einer Wüste? Oder in einem Brachland? Was ist zu tun, um die Ideen in der näheren Umgebung fruchtbar werden zu lassen? So gab es schon bald neue Kursangebote, die der Vermittlung dienten. 1973 beispielsweise eine Art «Musikalische Grundschule», in deren Rahmen Urs Peter Schneider ein öffentliches Klavier-Rezital als «Hör-Übung» anbot. Im April 1975 gab Armin Schibler ein Fortbildungsseminar für aargauische Lehrer: «Kreatives Gestalten im Musikunterricht an der Mittel- und Oberstufe». Eine Breitenwirkung für die Musik und auch für die Neue Musik und damit: Vermittlung war damals schon erwünscht. In einer Vorstandssitzung vom 11. November 1975 schlug Werner Bärtschi für die «Imagepflege» vor, man solle «mit Veranstaltungen wie «Kreatives Gestalten mit A. Schibler» die Jugend zur aktiven Teilnahme am Geschehen in Boswil vermehrt ansprechen». 1977 lancierten Werner Bärtschi und Emmy Henz-Diémand ein Projekt «Intensivierung der Kontakte zur Bevölkerung der Region». Drei Jahre später allerdings, nach diversen Bemühungen, schrieb man das Projekt mit dem Arbeitstitel «Boswil-kreativ» ab: Es sei «trotz vielseitiger Bemühungen nie richtig vom Fleck gekommen», und «nach reiflicher Überlegung» dränge sich «ein Verzicht auf dessen Weiterführung» auf. Gewiss ist das ein Seitenpfad in den Annalen Boswils, aber er zeigt, wie virulent die Frage nach der Position der Neuen Musik, ihrer Vermittlung und Verbreitung damals schon war und wie man die Anregungen weiterzutreiben versuchte.

BOSWIL WIRD ZUM LEUCHTTURM

Folgenreicher war: Die Bemühungen um Künstler aus dem Osten wurden fortgesetzt, bis zur Wende, ja darüber hinaus. Anlässlich des 6. Seminars 1980 sprach die Stiftung etwa den Wunsch aus, dass nicht nur ein Jurymitglied, sondern auch mindestens ein Werk aus einem sozialistischen Staat kommen bzw. ausgewählt werden sollte. Solche Visionen und Aktivitäten haben Boswil eine enorme Bedeutung in der Kulturpolitik jener Jahre verschafft. Man pflegte diverse Kontakte über den Eisernen Vorhang hinweg, zu einzelnen Komponisten, aber auch zu den offiziellen Stellen – und ging als unabhängige Institution dabei sehr geschickt vor. Boswil wurde zum Leuchtturm. Mag sein, dass sein Licht das Bauernpaar nicht erreichen konnte und dass die Kirche stets auf ihrem Hügel blieb. Sichtbar blieb sie so allerdings weithin, strahlend bis nach Osten.



Kompositionsseminar 1972: Janka und Jürg Wytttenbach proben mit Paul-Heinz Dittrich dessen Komposition schlagzeilen. Foto: zVg



Plenarsitzung im Künstlerhaus Boswil, 1974. Foto: zVg



In Dittrichs Schlagzeilen übernahm Klaus Huber 1972 kurzfristig einen Perkussionspart. Er musste am Schluss mit einem Hammer langsam, aber unablässig auf diese Metallplatte schlagen, bis die Zuschauer zu klatschen anfangen. Es war das offene und wohl auch politisch gemeinte Ende des Stücks. Dittrich wurde nach einer Aufführung in der DDR von einer Hörerin gefragt, ob diese Schläge die Schüsse an der Zonengrenze andeuten würden. Er sagte damals abwägend, ja, das könne man natürlich so verstehen... Foto: zVg

-
- 1 Dieser Aufsatz ist das erste Ergebnis des Forschungsprojekts «*Oase auf dem Abstellgleis Europas*» – Praxisorientierte Erschließung des Archivs des Künstlerhauses Boswil der Hochschule für Musik Basel/FHNW. www.musikforschungbasel.ch
 - 2 Zur Geschichte vgl. das Buch *Weltkunst auf dem Land*, hrsg. von Willy Hans Rösch, Baden: hier+jetzt, 2000; darin insbesondere der Aufsatz von W.H. Rösch, *Die Idee – der Ort: Die Gründung und Entwicklung des Künstlerhauses*, S. 12–21.
 - 3 Konzert vom 30. Juli 1966 in der Alten Kirche. Vgl. dazu auch Max Nyffeler, *Der Ausnahmeort: Boswil und die Musik*, in: Ebd., S. 56.
 - 4 3. August; Kürzel: GL.
 - 5 Die Berichterstattung war jedoch weit gestreut. Erwähnen wir auch, dass die Kritiker von Lokalzeitungen, aber auch ein Aurel Schmidt Mühe mit dieser Form der Veranstaltung bekundeten.
 - 6 *Aargauer Volksblatt*, 8.8. 1968: «Ein Instrument von unvergleichlichem Reichtum» – Gespräch mit Maître Marcel Moÿse. Tippfehler wurden stillschweigend korrigiert.
 - 7 Brief vom 18. August 1966 aus Blonay.
 - 8 Zitiert nach den *Luzerner Neusten Nachrichten* vom 16.8. 1966 (Kürzel: hpb.).
 - 9 Zitiert nach dem Manuskript.
 - 10 30. März 1973; Gerold Fierz, *Das öffentliche Konzert in der heutigen Zeit*.
 - 11 Eröffnungsrede zum 2. Kompositionssseminar 1972.
 - 12 Vgl. mein Aufsatz *Stiller und konzentrierter durch die lärmigen 90er*, in: *Weltkunst auf dem Land* (vgl. Anm. 2), S. 152–155.
 - 13 Zitiert nach: Willy Hans Rösch, *Die Idee – der Ort: Die Gründung und Entwicklung des Künstlerhauses*, in: Ebd., S. 12.
 - 14 1. Mai 1969: *Wertvoller Meinungs- und Erfahrungsaustausch* (Kürzel: fm.).
 - 15 Eröffnungsrede Klaus Hubers 1972.
 - 16 Das hat zu einer etwas verwirrenden doppelten Zählweise geführt: 2. Kompositionssseminar – 1. Kompositionswettbewerb. Und so weiter. Ich halte mich hier an die Seminarzählung. Ab dem zweiten Seminar gab es eine doppelte Zählung, weil es zudem als 1. Kompositionswettbewerb bezeichnet wurde. Ausserdem schwanken die Titel: «Komponisten»/«Kompositionen».
 - 17 Mit beiden Komponisten führte ich ausführliche Gespräche und konnte per Mail noch etliche Details klären. (Dittrich traf ich am 2. März 2017 in Zeuthen; mit Jentsch telefonierte ich am 8. Februar.) Ich bin beiden für ihre Gesprächsbereitschaft zu grossem Dank verpflichtet. Weitere wertvolle Informationen erhielt ich von Willy Wohlgenuth, Matthias Knauer, Roland Moser und Anita Rösch.
 - 18 Die Zeitschrift, die er zuvor noch abonnieren konnte, war damals nur noch in der Bibliothek auffindbar.
 - 19 Nach der Flucht schrieb Dessau Jentsch einen Brief, in dem er schrieb, er habe ihn enttäuscht und die DDR verraten.
 - 20 Aus einem Text von Paul-Heinz Dittrich vom 16. Mai 1972: *Einige Gedanken über das Künstlerhaus Boswil – meine Eindrücke zum Komponisten-Seminar vom 27.–30. April 1972*.
 - 21 Bericht von az.: *Förderung des kreativen Musikschaffens*, in: *Freiämter Tagblatt, Brugger Tagblatt, Aargauer Tagblatt, Seetaler Tagblatt* vom 1. Nov. 1974.
 - 22 Zitiert nach: Willy Hans Rösch, *Die Idee – der Ort: Die Gründung und Entwicklung des Künstlerhauses*, in: *Weltkunst auf dem Land* (vgl. Anm. 2), S. 17.
 - 23 Paul-Heinz Dittrich, *Gespräch mit Heinz Holliger*, in: ders., «*Nie vollendbare poetische Anstrengung*». *Texte zur Musik 1957–1999*, hrsg. von Stefan Fricke und Alexandra Raetzer, Saarbrücken: Pfau Verlag 2003, S. 256.
 - 24 Aufgeführt wurde dabei übrigens auch *Die Sintflut* von Willy Burkhard.
 - 25 Die Bewilligung für diesen zweiten Westaufenthalt zu bekommen, erwies sich ebenfalls als schwierig.
 - 26 Roland Breitenfeld, *Boswil 1984 – eine Reise in die Freiheit*, in: *Weltkunst auf dem Land* (wie Anm. 2), S. 85.
 - 27 Ebd., S. 84–87.
 - 28 Max Nyffeler, *Der Ausnahmeort: Boswil und die Musik*, in: Ebd., S. 59.
 - 29 Bericht in der AZ Zürich, 17. Mai 1972.
-