

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1996)

Heft: 49

Artikel: Daniel Glaus - ein Porträt = Daniel Glaus : portrait

Autor: Hirsbrunner, Theo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928048>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Daniel Glaus Ein Porträt

Die ersten Stücke des 1957 in Bern geborenen Komponisten und Organisten sind von Webern und Berg beeinflusst. In der hybriden Toccata für Klavier («per Girolamo... pour Claude») setzt er sich dann mit verschiedensten Stilen und Techniken auseinander. Wichtigen Raum nehmen in seinem Schaffen geistliche Werke ein. In den «Motteten und Gesängen zu Karfreitag» und im Klaviertrio «In hora mortis» schafft er sich seine eigene kultische Handlung mit einer asketischen, konstruktiv strengen Musik, die in ihrer Religiosität zwar einer heute verbreiteten Tendenz folgt, aber den oft damit verbundenen Kitsch strikt meidet. Theo Hirsbrunner beleuchtet einige wichtige Stationen in der Entwicklung seines ehemaligen Theorieschülers.

Daniel Glaus Portrait

Les premières pièces de Daniel Glaus, compositeur et organiste né à Berne en 1957, doivent encore beaucoup à Berg et à Webern. Dans la toccata hybride pour piano « per Girolamo... pour Claude », Glaus s'attaque à divers styles et techniques. Les morceaux sacrés occupent une place importante de son œuvre. Dans les « Motets et cantiques de Vendredi-Saint » ainsi que dans le trio avec piano « In hora mortis », Glaus crée ses propres rites, à partir d'une musique ascétique d'une construction sévère, dont la religiosité suit une tendance aujourd'hui très répandue, tout en évitant rigoureusement le kitsch qui y est associé. Theo Hirsbrunner éclaire ici quelques étapes capitales de l'évolution de son ancien élève de théorie.

von Theo Hirsbrunner

Im Jahre 1957, genau genommen am 16. Juli 1957, geboren worden zu sein, gab Daniel Glaus eine Chance, um die wir, die mehr als zwanzig Jahre Älteren, ihn beneiden könnten. Der Kampf um die Musik der ersten Nachkriegsjahre war ausgestanden, als Glaus Student am Konservatorium Bern wurde. Niemand mehr wagte zu bestreiten, dass Arnold Schönbergs und vor allem Anton Weberns Kompositionen mit zwölf nur auf einander bezogenen Tönen zu den Grundlagen des musikalischen Handwerks gehörten. Dass diese Technik ihrerseits dann auch wieder nicht genügte, um das alleinige Fundament einer neueren Entwicklung zu bilden, hatte sich gerade in den siebziger Jahren schon herumgesprochen. Die Erschütterungen der Revolte um 1968 hatten den Akademismus des aus der Dodekaphonie hervorgegangenen Serialismus entlarvt. Aleatorik, *indeterminacy*, Klangkomposition, instrumentales Theater usw. boten einen Ausweg aus dem Gefängnis starrer Regeln, die aber immerhin den Vorteil aufwiesen, lehr- und lernbar zu sein. Schulweisheiten, die sich ihrer selbst schämen, da sie dem aktuellen Komponieren hintennachhinken, können doch ein Sprungbrett für künftige Entwicklungen sein; nur weiss der Lehrer nicht, wohin die Reise seines Schülers führen wird. In der Rückschau ist es vielleicht möglich, Tendenzen aufzuspüren, die im späteren freien Schaffen eine wichtige Rolle spielen werden.

Gesellenstücke

Selbstverständlich studierte Glaus, der sich bei Heinrich Gurtner zum Organisten ausbilden liess, auch die Musik der Renaissance und des Barock. Er verfasste eine Motette im Palestrinastil und schrieb Choräle, die denjenigen J.S. Bachs täuschend ähnlich sind. Durch solche Kopien wurde aber die Neugierde nach neueren Techniken nicht gedämpft. Dass Glaus Ländler von Franz Schubert, von denen nur die Oberstimme vorhanden ist, im freien Klaviersatz ausharmonisierte, kann als Episode ohne jede Bedeutung übergangen werden. Nach einigen Versuchen in spätromantischem Stil gelangte er aber zu Anton Webern, dessen «Kinderstück» für Klavier ihn zu einem Zyklus für Klaviertrio anregte (1979). Er nennt die Stücke *Miniaturen*, überschreibt das dritte mit «scherzhaft» und die aus dem Pianissimo auffahrende Bewegung der ersten beiden Takte mit «flüchtig». Der Wechsel von *pizzicato* und *arco* in den Streichern, interpunktiert von zwei arpeggierten Akkorden des Klaviers, unterstreicht und steigert in den folgenden Takten noch den launischen Charakter der Musik (*Beispiel 1*).

Doch was beim ersten Kontakt mit dem Stück so unvorhersehbar und improvisiert wirkt, hat Methode: Die Töne des Klaviers einerseits und diejenigen der Streicher andererseits erscheinen immer in derselben Oktavlage, nur der Rhythmus erzeugt eine erregte Stimmung.

Durch die Fixierung der Tonhöhen entsteht ein harmonischer Raum, in dem die Töne auch frei rotieren könnten. Ihre Reihenfolge wird gleichgültig, was Glaus in den abschliessenden Takten dazu bewegt, sie im Klavier aufsteigend und absteigend in einem kaum hörbaren Filigran und mit Pedal als Akkord zu bringen, bevor sich die Strukturen auflösen (Beispiel 2).

Mit all den erwähnten Merkmalen gelingt es Glaus, einige wichtige Erzungenschaften der Musik nach dem Zweiten Weltkrieg zu assimilieren. Der Gestus wirkt aber noch ein wenig angestrengt, zu sehr bemüht, es den grossen Vorbildern gleichzutun. Das änderte sich mit dem Klavierstück über die Reihe des Kinderstücks von Anton Webern, das kurz darauf (1980) entstand (Beispiel 3). Wieder sind die Tonhöhen je vier Takte lang fixiert, doch der Satz ist freier geworden und weist jenes für sein Vorbild, Webern, so unvergleichlich zarte Melos auf, das von raschen (flüchtigen) Figuren, vergleichbar den Reaktionen einer Raubkatze, unterbrochen werden kann.

Doch so schön gelungen dieses Stück nach Webern auch ist, erst im Kontakt mit bedeutender Lyrik gelang Glaus ein neuer Ton. Er komponierte Else Lasker-Schülers Gedicht *Senna Hoy* für hohe Stimme und Klavier (1980) und löste sich damit aus einer quasi mikroskopischen Sicht der Strukturen (Beispiel 4). Die Melodien greifen weit aus und verströmen, zusammen mit den dichten Akkorden, eine Wärme der Empfindungen, die weniger an Webern als an Alban Berg erinnert.

Damit verliess Glaus den Status eines Schülers, was sich noch an einem weiteren Werk – auch von 1980 – zeigt: Zu einer noch relativ braven Fuge und einem nicht minder braven Choral fügte er ein *Adagio piano* als Einleitung, eine Art Klangflächenkomposition à la Ligeti, und ein *Scherzo infernale* hinzu. Der Choral seinerseits wird von einem zweiten Choral grundiert, der hinter dem Podium gespielt werden soll oder vorher auf Tonband aufgenommen wur-

3. scherzhaft (♩ = 84)

The score consists of five systems of music. The first system shows a treble clef with notes and dynamics like *pp espr* and *poco rit*. The second system has a piano part with *flüchtig* and *pp*. The third system includes *pizz.*, *arco*, and *pp*. The fourth system has *pizz.*, *arco*, and *pp*. The fifth system features a piano part with *ped*.

Beispiel 1

Beispiel 2

arco col sord.

The score consists of three systems. The first system has *arco col sord.*, *ppp senza vibr.*, and *poco apoco vibr. e espr.*. The second system has *arco*, *senza sord.*, *ppp senza vibr.*, and *gva*. The third system has *ppp sehr fein* and *Ped.*

de. Diese ferne Musik bleibt am Schluss allein übrig, während die Quartettisten im Vordergrund in ihrer Haltung erstarren und eine fürs Publikum kaum mehr erträgliche Stille entsteht. Die Leute im Saal des Konservatoriums Bern reagierten mit Empörung. Gibt es aber eine bessere Art zu beweisen, dass man nicht mehr Schüler ist, als liebe Gewohnheiten des Kunstbetriebs zu stören?

Meisterstücke

Nach seinen Jahren am Berner Konservatorium studierte Glaus Komposition bei Klaus Huber an der Hochschule in Freiburg im Breisgau, ohne diese Zeit mit der Reifeprüfung abschliessen zu wollen. Zu sehr war er schon mit ganz persönlichen Vorstellungen über seine Ziele angetreten, als dass er sich einem, wenn auch sehr anregenden, Schulzwang unterwerfen konnte. Huber liess ihn gewähren; zu verschiedenen waren die Studierenden seiner Klasse, als dass er einen von ihnen hätte auf eine bestimmte Laufbahn verpflichten wollen.

Das Resultat der Auseinandersetzung mit verschiedenen Stilen und Techniken ist die *Toccata per Girolamo (... pour Claude)* von 1985. Die Komponisten, die Glaus vertraulich mit Vornamen anspricht, sind Frescobaldi und Debussy, ein ungleiches Paar; und weit gespannt sind deshalb auch die sechs Inventionen, eingeleitet durch eine Introduction und abgeschlossen mit einer Toccata, der noch ein ganz eigenartiges Finale folgt, das weiter unten beschrieben werden soll.

Über die Struktur des Werkes liesse sich sehr viel sagen, es würde ein ganzes

Beispiel 3: Klavierstück über die Reihe des Kinderstücks von Anton Webern

Allegretto (♩ = 72 - 84)

The score consists of two systems. The first system has *mp espr*, *sf*, and *flüchtig*. The second system has *mp espr*, *pp*, *ppp*, and *pp*.

Die Toccata ist ein hybrides Gebilde; sie bezieht sich einerseits auf Frescobaldi mit ihrem Wechsel vom «*stylo antico*» – eine streng gearbeitete Fuge kommt auch vor – zum «*stylus fantasticus*» mit «*passaggi*» und «*Durezza e ligature*», andererseits auf Debussy mit seinem «Klangfarbenklavier», das Glaus radikalisiert, indem er im Finale die Reihenfolge der «Farben» dem Gutdünken des Interpreten überlässt. Nach dramatischen und streng gearbeiteten Teilen öffnet sich das Werk der vollkommenen Stille. Für Debussy bestand die Musik noch aus «rhythmisier-ten Farben» – er wollte auf die Organisation der Zeit nicht definitiv verzichten –, hier aber scheinen diese Farben in einer vollständig amorphen Zeit dann und wann wie ein Wunder auf, um sofort wieder zu verlöschen. Glaus gibt dem Klavier, was des Klavieres ist, führt aber doch über dieses Instrument hinaus, wenn er während des ganzen Finales das Prolongationspedal gedrückt haben will, ohne dass dessen Wirkung auf die Dauer noch hörbar wäre. «Stumm (wird zelebriert!)» heisst die Spielanweisung bei der ersten, weissen Farbe, die das Publikum nicht vernimmt, sondern nur noch sieht. Dieser weisse Akkord hat aber während des ganzen Stückes eine wichtige Rolle gespielt, als vierter in der Introduction (vgl. *Beispiel 5*) und wiederum als vierter in dem Satz, der B-A-C-H exponiert (vgl. *Beispiel 6*). Der Aufbau der Toccata ist zum einen sehr streng, sehr planvoll, zum andern wild wuchernd, und zwar nicht nur im «*stylus fantasticus*»,

sondern auch in der schon erwähnten Fuge mit einem Zwölftonthema, das in ständiger Steigerung von den tiefsten bis in die höchsten Lagen vorstösst, von dunklen, schattenhaften Klängen zu hell aufblitzenden.

Nach diesem Frescobaldi und Debussy gewidmeten, fast masslosen Ausbruch ein Werk der klugen Beschränkung: *Toccata* für Orgel (1986). Zu dem rätselhaften Titel gibt Glaus die folgende Erklärung: «*Toccata* (etwa: schweigend berühren, oder: sich durch die Stille berühren lassen), ein Stück, das viel Ruhe und Zeit braucht, um aus dem Nichts zum Klang und wieder zurück zu finden. Die prunkvollen, mächtigen Orgeltoccaten sind gleichsam im Meer der Stille versunken, lassen sich nur noch erahnen, werden durch die Wellen zum heiteren, schaukelnden Spiel...» Die sieben Versetti dauern je nur einige Sekunden, vielleicht eine Minute; der Organist kann sich seine Tempi selbst wählen, um diese Kabinettstücke für ein kleines Instrument zu spielen. Artikulationsnuancen müssen streng beachtet werden, damit keine Note im weiten Raum einer Kirche verloren geht, sondern jede Fioritura als ganz besondere Kostbarkeit empfunden werden kann (*Beispiel 8*).

Bindung und Befreiung

Daniel Glaus ist, wie schon angedeutet, nicht nur Komponist, sondern auch Organist. Die Orgel aber ist vor allem ein Kircheninstrument, dazu bestimmt, den Gottesdienst, den Kultus zu begleiten. Nach seiner Zeit in Bern vervoll-

kommnete Glaus seine Spieltechnik bei Gaston Litaize und Daniel Roth in Paris. Heute ist er Organist und ganz allgemein Kirchenmusiker an der Stadtkirche Biel, wo Andreas Urweider als Pfarrer amtiert. Dieser schrieb Texte, die von Glaus vertont wurden. Da wird eine starke Bindung an die evangelisch-reformierte Landeskirche deutlich, die beide bestimmt, den Geistlichen und den Musiker.

Doch heute, wo die Leute in Scharen ihren Austritt aus der Kirche wie aus irgendeinem banalen Verein erklären, hat es eine ganz besondere Bewandnis mit der religiösen Musik: Sie erfuhr in den letzten dreissig Jahren eine vorher kaum geahnte Wiederbelebung; die berühmtesten Komponisten unserer Zeit schrieben und schreiben Musik auf lateinische oder deutsche Texte, die ein Bekenntnis zum christlichen Glauben ablegen. Beweis dafür war die Musik-Biennale von Venedig im Juli 1995, wo in den Kirchen der Lagunenstadt viele aktuelle Werke mit mehr oder weniger jenseitigem Charakter, auf jeden Fall ausserhalb des profanen Konzertbetriebs stehende, aufgeführt wurden. Eine solche Demonstration einer nicht zu bestreitenden Tendenz in den neuesten Produktionen lässt sich gut in einem Festival unterbringen. Wie steht es aber mit dieser Musik im Alltag der Kirchen?

Daniel Glaus reagiert auf diese Frage wie andere Musiker seiner Generation. Er fühlt sich eingebunden in die Kirche; das Wort Religion kommt ja vom lateinischen re-ligio, das eine Bindung an

Beispiel 7: *Les 24 couleurs éternelles* (Finale)

Beispiel 8:
Versetto II
aus «Toccatacet»

etwas Höheres ausdrücken will. Zugleich aber findet er nur selten uneingeschränkte Zustimmung in klerikalen Kreisen. Die *Motetten und Gesänge zu Karfreitag* (1992) wurden im Auftrag des Diözesan-Cäcilienverbandes des Bistums Basel für einen Kantor, gregorianische Choral-schola, Gemeinde, Altstimme und Vokalensemble geschrieben. Am Karfreitag, jenem Tag, an dem in katholischen Kirchen das Kreuz und der Altar verhüllt bleiben, hätte das mehrsätziges Werk aufgeführt werden sollen. Doch die kirchlichen Autoritäten stiessen sich an der Tatsache, dass unter anderem ein Text von Rainer Maria Rilke hätte gesungen werden sollen, der erotisierend wirkt: Maria aus Magdala und Maria, die Mutter, heben zum Hymnus auf Jesu toten Körper an, wie wenn sie sich mit ihm in Liebe vereinen möchten. Ausserdem vertonte Glaus die letzten Worte Jesu in ihrer hebräischen Urform, die heute kaum mehr verständlich ist. Der Kantor aber intonierte den originalen gregorianischen Choral auf Lateinisch, obwohl seit dem Zweiten Vatikanum fast überall in der Landessprache gesungen wird, was Glaus schlicht und einfach als «Katastrophe» bezeichnet: der Ursprung der abendländischen Musik droht damit dem Vergessen anheimzufallen.

Schon allein der Umstand, dass ein reformierter Musiker für die Katholiken schreibt, zeugt davon, dass damit ein Wagnis eingegangen wurde. Da am Karfreitag in katholischen Kirchen ohnehin keine grossen Festlichkeiten vorgesehen sind – Musikinstrumente dürfen nicht gespielt werden –, schaffte sich Glaus seine eigene Liturgie, was von grosser Selbstsicherheit zeugt, der Gewissheit, zu einer Tradition zu gehören, die bis in die Antike zurückreicht. Nur bei Olivier Messiaen fand sich ein solches Vertrauen, tun und lassen zu dürfen, was der eigene Glaubenshori-

zont gebietet, ein Horizont, der erst hinter dem von westeuropäischen Kirchen zu finden wäre.

In hora mortis. Neun Versuche über die gregorianische Missa pro Defunctis für Klaviertrio (1987–1994) ist ein weiterer Versuch von Glaus, sich eine eigene kultische Handlung zu schaffen. Fragmente der gregorianischen Melodien scheinen hier und da auf; ihre Wirkung ist ganz nach innen gewendet. Doch erzeugen die Instrumente im Hall einer Kirche oft den Eindruck, als ob eine aufwendige Elektronik im Spiele wäre. Die Musiker führen rätselhaft Aktionen aus; die Violinistin und der Violoncellist verlassen ihre Plätze und gruppieren sich um den offenen Flügel, dem sie merkwürdige Geräusche entlocken; in den Pausen liest Pfarrer Urweider seine Texte, die sich in den Gang der Totenmesse einfügen. Reformierte Kirchen sind eher als katholische bereit, gewisse Freiheiten zu dulden, auch wenn sie damit die Gemeinde verstören. Damit ist auch die Gefahr eines Ausuferns ins Unverbindliche gegeben, dem aber Glaus mit seiner asketischen Musik entgegenwirkt, die in ihrer Besetzung auf Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* verweist, zu diesem aber durch seine Kargheit, die reformierten Kirchen entspricht, doch kontrastiert.

Schon die Kompositionstechnik verrät ein Tasten und Suchen, das sich jeder billigen oder hedonistischen Lösung versagt. Die *Motetten und Gesänge zu Karfreitag* gehen von einem kreuzartigen Diagramm aus, dessen Horizontale für die Melodik, die Vertikale für die Akkorde gilt. Beide beziehen sich aufeinander, bedienen sich derselben Intervalle, um aber frei – «modal» und nicht «seriell» – darüber zu verfügen. Das grosse Chorwerk *Komposition zu Meister Eckhart*, das am 23. September 1995 in der Predigerkirche zu Erfurt

uraufgeführt wurde, steigert diese Tendenz noch. Tonhöhenorganisation und Rhythmus sind streng aufeinander bezogen; sogar die Pausen zwischen den einzelnen Sätzen sind genau vorgegeben. Trotz vieler aleatorischer Elemente ist alles nach einem «Modul» geordnet, «vergleichbar mit dem Modul der gotischen Kathedralenbaumeister», wie Glaus sagt.

Diese Gesetzmässigkeiten zu erforschen würde Tage und Wochen erfordern. Zu fragen ist, ob dieses Prozedere nicht jede Phantasie und Spontaneität tötet; die Aufbereitung des Materials in langen Tabellen auf grossformatigen Blättern ist mühsam und pedantisch. Ich sehe in dieser Arbeit aber einen Reinigungsprozess, eine Quarantäne, in der das in der bereits existierenden Musik schon Vorhandene abgestreift und vergessen werden kann, – um dann doch vielleicht als wieder neu und frisch an die Oberfläche zu kommen. Die monotone Beschäftigung mit dem, was noch nicht Musik sein kann und will, ermöglicht das Vordringen in noch unerforschte Zonen; die Leere einer passiven Meditation kann urplötzlich von der Leuchtspur eines neuen Gedankens erhellt werden, der zur Gewissheit wird, wenn er sich wie ein Wunder im Werk niederschlägt.

Ob diese Musik von den Kirchen akzeptiert wird, spielt keine Rolle; es gibt genug Interpretinnen und Interpreten, die etwas anderes suchen als die stete Erneuerung des musikalischen Vokabulars um ihrer selbst willen, welche die Avantgarde in die Isolation getrieben hat. Dass Glaus' hohe Intention oft auch vom Publikum verstanden wird, beweist die Zustimmung, die seine Musik schon heute findet, gerade in religiös geprägten Kreisen, die sich aus dem blutleeren Zeremoniell der Kirchen befreien möchten.

Theo Hirsbrunner