

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 64

Rubrik: Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.01.2026

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

REISENOTIZEN ZU DEN FESTIVALS

Paris, Genf, Brüssel

Entstanden aus einer Ausgrenzung des Neuschaffens aus dem offiziellen Musikleben, sind die Festivals zeitgenössischer Musik zu Institutionen geworden, die unsere Kulturagenda prägend mitbestimmen. Es sind «obligatorische» Pilgerorte für all jene, die den zeitgenössischen Strömungen neugierig und offen begegnen; häufig werden dort die gleichen Apostel von der gleichen Gemeinde verehrt. Die steigende Zahl dieser Kultorte sowie jene der «spezialisierten» Ensembles mag die vorübergehenden Modeerscheinungen erklären, dank derer einige gerade auf der Erfolgswelle reitende oder dem Vergessen entrissene Namen wie ein Echo von Stadt zu Stadt weitergereicht werden. Die einstigen «militantesten» Festivals – mit dem Ziel, vom Establishment ausgegrenzte Komponisten vorzustellen – wichen einem unbestimmteren Konzept, das zwischen Verehrung der anerkannten Werte, Betonung des Neuschaffens und Öffnung für ein möglichst breites Publikum schwankt. Es geht nicht mehr darum, eine «Linie» zu verteidigen – nicht einmal mehr eine «allgemeine» –, da diese Haltung heute als geradezu sektiererisch empfunden wird; eine der Auswirkungen der postmodernen Ideologie innerhalb der Programme liegt in der Koexistenz von völlig gegensätzlichen Musikströmungen, Methoden und Auffassungen. Dennoch scheinen die Festivals nirgendwo den Begegnungen zwischen eingeladenen Gästen oder dem Dialog von Ideen verpflichtet zu sein: die Komponisten lösen einander ab, und es ist dem aufmerksamen Zuhörer überlassen, aus der Aneinanderreihung der Momente, Werke und Stile die wesentlichen Aspekte der aktuellen Musik herauszuhören.

«Présence», das von Radio France im Januar organisierte Festival, nimmt in dieser Hinsicht eine Extremposition ein: In seinem ausufernden Programm können kaum Grundzüge, Auswahlkriterien oder Leitlinien erkannt werden; der Zuhörer wird ins Labyrinth des Neuschaffens geworfen – die Orientierung wird ihm selbst überlassen. Die Graticonzerte erlauben dieses freie Angebot, der Publikumserfolg rechtfertigt es *a posteriori*. «Archipel», das Genfer Festival, das im März stattfindet, macht den Spagat zwischen traditionellen Konzerten und *performances* aus der *Underground*-Kultur, mit einigen Zwischenformen: eine ebenso musikalische wie soziologische Öffnung; das Publikum wechselt von Abend zu Abend. Dass Mauricio Kagel für eine Reihe von Veranstaltungen eingeladen wurde, die Musikstücke und Filme kombinierten, hat Symbolcharakter: Dieser Vorläufer der Postmoderne beruft sich auf eine Ästhetik des Unreinen. Der Veranstalter der «Ars Musica» in Brüssel, einem Festival das ebenfalls im März angesetzt ist, versucht hingegen, divergierende kompositorische Richtungen innerhalb einer gleichen Problematik zu vereinen. Unter dem Titel «Der erfundene Ursprung» will Frank Madlener einen kompositorischen Schwerpunkt jenseits (oder diesseits) technischer und formaler Fragen erfassen. «Der erfundene Ursprung befreit uns vom verstei-

nernden Mythos, dem Mythos des Ursprungs», sagt er in einer schönen Einleitung. Sciarrino, Lachenmann, Kyburz, Gervasoni, Pauset werden den «alten Meistern» – Messiaen, Xenakis, Scelsi – zur Seite gestellt, um den zu erfindenden Raum abzustecken: «Das Schaffen wirkt wie ein radikaler Anfang». «Ars Musica» erscheint deshalb wie ein Ort des Widerstandes gegen den Geist der Postmoderne, gegen eine Avantgarde-Kritik, die, besonders in Frankreich, zur modischen Pose geworden ist.

Die verschiedenen Festivalprogramme spiegeln – freiwillig oder unfreiwillig – die ästhetischen Grundfragen unserer Zeit. Muss man sich den Imperativ der Moderne zu eigen machen, und *hic et nunc* die Welt erfinden, indem man aus der Erinnerung eine gegenwärtige Erfahrung macht oder – gerade umgekehrt – von den Mythen der Geschichte ausgehen und mit dem ganzen Schatz an Materialien, Sprachen und Formen arbeiten, den sie uns überliefert hat? Muss man den – künstlerischen und sozialen – Graben zwischen Aufzeichnung und Improvisation, zwischen dem komponierten Werk und der Performance zementieren? Hinter diesen einleitenden Fragen erscheint ein in den ästhetischen Debatten oft verdrängter Aspekt, derjenige künstlerischer Transzendenz und Aura, auf den Benjamin und Adorno hingewiesen haben. Die Kritik des Scheins, die Kagel in vielen seiner Werke formulierte, beruht auf dem Gebrauch eines stark konnotierten, ja überholten Materials: die Tangofetzen und die Evozierung Wagners in *Le chien andalou* sowie die Archetypen der Beklemmung und der Angst in *MM51* sind in eine Sprache integriert, die nur so strotzt vor konventionellen, historisch besetzten Floskeln: Diatonische Folgen, traditionelle Akkorde, Kadenz, Standardrhythmen, Ostinati, etc. Aber die kompositorische Logik ist hier nach aussen gewendet: in der Bühneneinführung, im Humor, in der Collage-Ästhetik. Die kritische Dimension selbst ist zweideutig: «monumentale» Werke wie die *Studien für Orchester* (1992–1996) oder das *Konzertstück* (1992) für Pauken und Orchester (mit Schwung gespielt von einem aus Schülern der Konservatorien Genfs und Lausannes zusammengesetzten Orchester unter der präzisen und inspirierten Leitung von Stefan Asbury, einem Dirigenten, dessen Name man sich merken muss) verströmen einen Hauch von Zelebrierung und Restauration. Diesem Ansatz diametral entgegengesetzt ist jener von Sciarrino und Lachenmann, die im Gegenteil versuchen, das Unerhörte in Erscheinung treten, den Sinn im Auftauchen des Klangs entstehen zu lassen, der sich im Moment seiner Entfaltung konstituiert.

Neigt Sciarrino zur Ästhetisierung der urtümlichen Gesten, einer Art Traumwandlung, die auf Klangschönheit und variiertem Wiederholung der gleichen Strukturen beruht, so bricht Lachenmann unentwegt die Magie der Klänge, die aus den elementaren Prozessen entstehen könnte. Im *Voynich Cipher Manuscript* überwindet Kyburz diese negative Ästhetik zugunsten einer gross angelegten formalen Konstruktion, die sich an das Mysterium einer un durchdringlichen Sprache anlehnt. In allen drei Fällen, wenn auch in unterschiedlichem Mass, strebt die Bewegung der Komposition nicht die Imitation an, den kritischen Widerhall, sondern die Er schaffung einer einmaligen Welt, die sich wie ein Kreisbogen zwischen unergründlichem Ursprung und Absolutheit in Form eines Rätsels aufspannt. Es begegnet hier eine Spielart zeitgenössischer Transzendenz, eine Verlängerung der romantischen und modernen Tradition, die heute viele Strömungen im Namen kommunikativer Effizienz ablehnen (aber es handelt sich vielleicht um den Gegensatz zweier Kunstformen – «natürlich» und «strukturell» –, die an die bürgerliche Gesellschaft gebunden sind und die im letzten Jahrhundert als Gegensatz von Wagner und Offenbach erschienen). James Dillons Werk ist in dieser Hinsicht aufschlussreich für

die aktuellen Probleme: Er ersetzt heute den dichten und eruptiven Stil, der ihn der Strömung der «neuen Komplexität» zugeordnete, durch einen unmittelbareren und transparenteren Stil, der sich sowohl formaler Redundanzen als auch konnotierter Elemente bedient, so gewisse Tonleitern oder diatonische Strukturen, die von einer ganzen Instrumentalgruppe *unisono* gespielt werden. Die monumentale *Via sacra* (1999), in Brüssel aufgeführt, lässt ausserdem das postromantische Orchester aufleben, das auf seinem massiven Charakter, auf spezifischen Tonmischungen und sogar auf einer Gefühlsbetontheit beruht, die von der neu entdeckten Imitationsästhetik herrührt. In *La Coupure* (1999–2000), in Paris und Genf uraufgeführt, wo um einen Schlagzeuger herum eine ganze Elektronik- und Videoinstallation angeordnet ist, steht man vor einer einfachen Collage harmloser Elemente: Die gewohnten Charakteristiken von Marimbaphon oder Schlagzeug, verwaschene Bilder von mysteriösem Symbolismus und elektronische Echos, die mechanisch im Raum widerhallen, haben als solche keine Bedeutung, ebensowenig wie in ihren – eher hypothetischen – Beziehungen zueinander. Die Irrwege eines Komponisten, der lange als einer der kühnsten galt, sind symptomatisch.

Das schweizerische Schaffen *intra muros* scheint gegen solche Extreme gefeit zu sein, dies geben jedenfalls die neuen Werke zu erkennen, welche die Musiker des Ensemble Contrechamps im Rahmen von «Archipel» vorstellten (es handelte sich um eine Reihe von Aufträgen, die das Festival vergab). Die Komponisten bewahren den poetischen Charakter des Werkes, sein inneres Programm, indem sie sich auf einen Stil verlegen, der eher das Gleichgewicht denn die Grenzerfahrung sucht. Die wohl originellste Idee stammt von Eric Gaudibert, dessen Stück *It was not no melody* von einem Gedicht Pessoas inspiriert ist. Es führt in die vom Autor bevorzugte «offene Form» einen Jazz-Trompeter ein (Eric Truffaz): Das zerdehnte, durch die Klangereignisse geformte Tempo ist mittels improvisierter Einlagen und eines spielerischen Stils, der das Ausdrucks- und Klangfeld erweitert und die Hörperspektiven verändert, völlig gerechtfertigt. Die Mischung der Klangfarben ist besonders gegückt: Die Sängerin und der Jazz-Trompeter sind von einer Bratsche, einer Flöte und einer speziell gestimmten elektronischen Orgel (Unterteilung der Quarten in unregelmässige Tonleitern mit Mikrointervallen) umgeben. Diesem Werk der Freiheit scheint das zarte Gewebe des *Sonnet XXII* von Xavier Dayer, ebenfalls über ein englisches Pessoa-Gedicht (Dialog zwischen Lehrer und Schüler!) zu antworten. Die Kontratenorstimme und die Lauten-Partie entführen den Zuhörer in eine Traumatmosphäre, die am Ende durch den Ortswechsel der beiden Solisten, deren Töne von weit her kommen, Gestalt annimmt; doch diese Traumatmosphäre röhrt ebenso von Dayers linearer Satztechnik her. Die hauchzarte Sensibilität des Komponisten birgt hingegen auch eine gefährliche Seite: jene des Manierismus, welche die innere Entwicklung der musikalischen Form einer sublimierten Ästhetik der Imitation opfern könnte. Die gleiche mikroskopische Aufmerksamkeit, die gleiche madrigalhafte Lesart der Gedichte – diesmal von e.e.cummings – findet man im *Book of Songs* von Hans Ulrich Lehmann, einem Werk, das letzten November im Rahmen der *Tage für neue Musik* in Zürich uraufgeführt wurde. Flöte, Cello und Schlaginstrumente kommentieren nüchtern die Singstimme (eindrücklich Johannes Schmidt), spinnen ein dunkles und mysteriöses Klanggewebe um die Worte des Dichters, deren klangliche Dimension so wichtig ist. Die Spärlichkeit der Ereignisse, die durchbrochene Gesangslinie scheinen so ein Äquivalent für die Räumlichkeit der Texte des amerikanischen Dichters nachzuzeichnen; in einem Klima der Feierlichkeit, einer Art inneren Theaters

mit verhaltener Lyrik, ohne jede Effekthascherei. Der spielerische Charakter der Musik von Wen Deqing ist einer solchen Ästhetik der poetischen Introversio diametral entgegengesetzt: alles ist Geste in *Piping and Drumming*, wo die Musiker gleichzeitig ein Instrument spielen, chinesische Wörter skandieren und in Flaschen blasen müssen. Die Komposition ist zeitweise ungeschickt (auf der harmonischen Ebene), aber sie ist ein ständiges Hervorsprudeln: Die Form hat etwas von einer Erzählung, die durch die metallische Klangfülle der Becken unterstrichen wird, mit bald reinen und leuchtenden, bald melancholischen und gefühlsbetonten Farben – es ist das Glück des Ausdrucks im Reinzustand. Das Streben nach grosser Form und rigoroser Struktur charakterisiert das Werk von William Blank, *Cris*, für Klavier und Ensemble. In mehr als einer halben Stunde durchmisst das Klavier eine gespannte, dramatische, eigensinnige und besessene innere Landschaft. Stürmisch, elegisch,träumerisch setzt es sich mit den Instrumentalgruppen auseinander, deren Satzbau gewollt «massiv» ist, aber sehr einfallsreiche Klangkompositionen aufweist (vor allem in den langsamen Stellen). Die Dramaturgie des Stückes hingegen ist problematisch: Der Wechsel zwischen «konzertanten» und solistischen Teilen zerstört die Dramatik des Ganzen zugunsten eines statischen Schemas; die homophone Komposition, auffallend gut vom inneren Ohr kontrolliert, löst die agogischen Gegensätze auf: Der Litanei-Charakter dominiert in der Kontinuität des äusserst angespannten, kurz zuvor entstandenen Streichtrios. Dieses ehrgeizige Werk mit dem schönen Klaviersatz (bemerkenswert David Lively) ist zweifellos ein wichtiger Abschnitt in der Entwicklung eines Komponisten, der langsam aber sicher zu sich selbst findet.

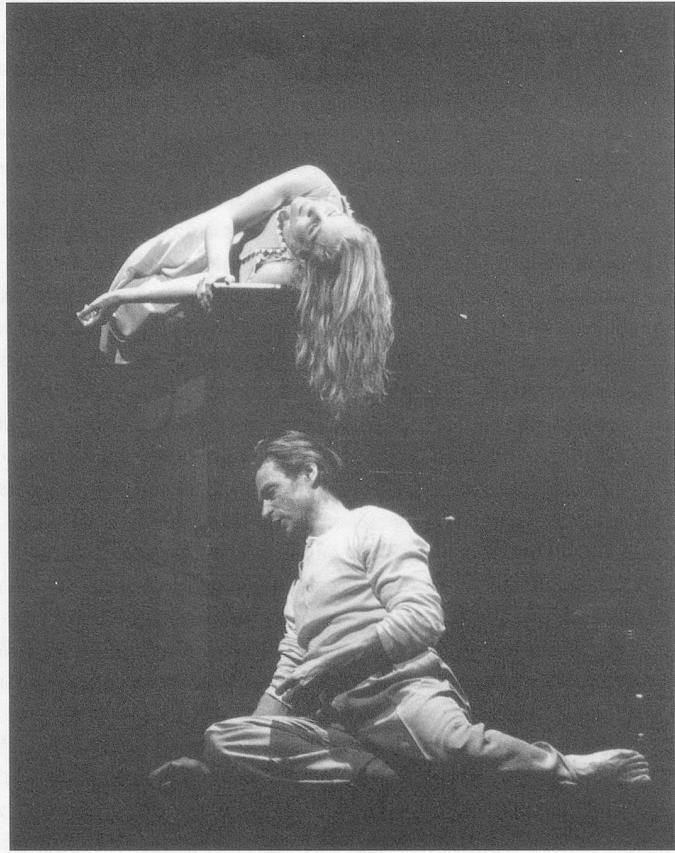
Diese Reisenotizen können nicht enden, ohne das Kolloquium zu erwähnen, das Irène Deliège im Rahmen der «Ars Musica» unter der Leitung von Jean Molino organisierte. Die ästhetischen Fragen, die an den eigentlichen Sinn der Werke geknüpft sind, wurden hier aus der Warte von Theorie und Philosophie diskutiert. Auch wenn die Gegebenheiten nicht immer klar ausgedrückt wurden – ein Zeichen der im aktuellen ästhetischen Bereich herrschenden Verwirrung und Aufsplitterung in vielfältige Widersprüche –, so war es doch interessant, die Schwierigkeiten festzustellen, welche die zeitgenössische musikalische Realität einer rationalen Auffassungsweise entgegenseetzt. Die Versuche von Célestin Deliège, die nicht-tonalen Aggregate mit Grundtönen zu deuten, die an die natürliche Resonanz geknüpft sind, und jene von Pascal Derouet, eine Ästhetik und Praxis des Unreinen zu definieren, sind zwei in ihren Anliegen und Mitteln entgegengesetzte, doch gleichermassen problematische Ansätze. Dazwischen gab Richard Toop seinem Misstrauen gegenüber jeglicher Theorie Ausdruck und berief sich auf den Ansatz von Brian Ferneyhough, eine Synthese von Spontaneität und Reflexion. Für die in der Folge zu Wort kommenden Philosophen (François Nicolas, Anne Boissière, Max Paddison, Marc Jimenez) verwiesen die Fragen nach der Autonomie der künstlerischen Sprache, nach dem Bemühen um Formalisierung, die sich an mathematische oder kognitive Wissenschaften anlehnt, aber auch nach der ästhetischen Debatte zwischen Moderne und Postmoderne, unweigerlich auf die theoretische Arbeit von Adorno, Grundlage für jede ästhetischen Reflexion, auch wenn sie die Notwendigkeit einer Überholung durchblicken liessen. Wird diese Überholung aus der Annäherung mit der Mathematik erwachsen, d.h. im Bemühen um eine Formalisierung, oder bleibt sie an eine kritische Reflexion gebunden, die noch der philosophischen Formulierung zuzurechnen wäre? Ist ein solcher Gegensatz überhaupt noch gültig? Begegnungen dieser Art, zentralen Problemen des Schaffens und des Diskurses darüber

gewidmet, müssten vermehrt stattfinden. In einem historischen Moment, der gleichzeitig durch eine grosse ästhetische Verwirrung und eine Abwesenheit von Debatten gekennzeichnet ist – jeder Komponist geht seiner Arbeit in relativer Abgeschiedenheit nach –, scheint es notwendig, die verschiedenen Positionen zu bereichern und die subjektive Auswahl auf weniger fragwürdige Kriterien zu gründen. Wenn man den Ursprung erfinden muss, um Frank Madlener zu zitieren, ist es nicht möglich, das Denken einzusparen. Vielleicht fände das Konzept des Festivals selber, oder wenigstens sein Inhalt, zu einer stärkeren Legitimität, wenn es (wieder) ein Ort des wirklichen Austausches würde, anstatt oft gegensätzliche Muster vorzustellen und so die Inkohärenz der institutionellen Jahresprogramme nachzuahmen. PHILIPPE ALBÉRA

(aus dem Französischen von Ruth Gantert)

DARSTELLUNGEN DER INNERLICHKEIT

Debussy, Busoni, Schönberg und Carter



Alexia Cousin (Mélisande) und Simon Keenlyside (Pelléas). Photo: Grand Théâtre de Genève/Carole Parodi und Nicolas Masson

Ferruccio Busoni: *Docteur Faust*, Théâtre du Châtelet à Paris, Januar/Februar 2000; Claude Debussy: *Pelléas et Mélisande*, Grand Théâtre de Genève, Februar 2000; Arnold Schönberg: *Von heute auf morgen*, Elliott Carter: *What Next?*, Staatsoper Berlin, September 1999–März 2000.

Für Busoni, der sich anschickte, die Zukunft seiner Kunst zu entwerfen, sollte die Oper eine Synthese aller musikalischen und expressiven Möglichkeiten einer Epoche verwirklichen, einschliesslich der philosophischen und religiösen Dimensionen. Sein *Faust* strebt diese totale Form an, in der die Mittel der absoluten Musik

organisch an die dramaturgischen Elemente und den Inhalt der Darstellung gebunden sind. Der Kampf zwischen Geist und Begierde folgt hier nicht dem klassischen Goethe-Text, sondern schöpft aus der Originalform des Mythos: Die ausgewählten Episoden mit bewusst fragmentarischem Charakter stellen eine Art inneren Wegs dar, auf dem Faust die Gesamtheit seines Lebens zu erfassen sucht: Die Studenten, die ihm das Zauberbuch bringen, die Figur Mephistopheles, wie auch das tote Kind und die Episode der Herzogin haben allegorische Funktion. Dieser *Faust* ist ein langer Monolog, der die klassische Form des Musiktheaters in Frage stellt: Er beruht auf einer sinfonischen Entwicklung, mithilfe derer Busoni die Gesamtheit des Bühnenraumes, des sichtbaren wie des unsichtbaren, auszufüllen hoffte. Dies mag mit ein Grund für das Schattendasein des *Faust* im lyrischen Repertoire sein, trotz der Wichtigkeit, die das Werk in den Augen des Busoni-Schülers Kurt Weill hatte. Weill sprach vom *Doktor Faust* als der «idealen Einheit zwischen Idee und Form». Er schrieb, dass die Oper «nicht darstellen, sondern lehren will». Die Musik widerspiegelt nicht mehr die Gefühle, sondern «führt ihr eigenes Leben und greift nur in den statischen Momenten der Handlung ein: sie sichert sich so ihren absoluten und konzertanten Charakter». Busoni selbst hatte die Form des für die italienische Oper so typischen Liebesduetts als schamlos und läufigerisch abgelehnt. Kent Nagano entriss die Oper dem Vergessen, in dem übrigens das ganze Werk Busonis in Frankreich schlummert, und brachte sie an der Opéra de Lyon zur Aufführung (wovon eine Aufnahme von Erato zeugt). Nun hat er sie im Théâtre du Châtelet in Paris wieder aufgenommen, in der gleichen nüchternen Inszenierung von Pierre Strosser. Nichts ist schwieriger, als die inneren Qualen darzustellen, wenn die Handlung auf einige mehr symbolische als realistische Episoden beschränkt ist. Bei Strosser ist die Beschränkung aufs Wesentliche leider keine Verdichtung durch die Mittel des Theaters, keine Entblössung, sondern eine Art Mystifizierung durch eine Mischung aus Konvention und Ästhetizismus: Die scheinbare Schlichtheit ist der dramatischen Kraft, die sie rechtfertigen sollte, gleichsam verlustig gegangen. So dominiert denn das Umherirren der Hauptperson, die auf der Bühne ein wenig verlassen dasteht. Ist dies der Grund, weshalb Dietrich Henschels Faust im Versuch, den Sturm seiner inneren Konflikte zu verkörpern, wenig überzeugt und weshalb er stimmlich und schauspielerisch vom aussergewöhnlichen Mephisto Kim Begleys dominiert wird? Kent Nagano führt das philharmonische Orchester von Radio France jedenfalls mit Meisterhand und zeichnet die düstere lineare Polyphonie der Musik mit grosser Konsequenz nach.

Die Ästhetik von Debussys *Pelléas et Mélisande* bricht wie jene des *Faust* mit den Konventionen der Oper; auch hier handelt es sich um ein inneres Drama, aber in einem ganz anderen musikalischen Umfeld, in dem die musikalische Phrase gleichzeitig aus der Prosodie und dem Klang entsteht: Musik und Emotion werden im Augenblick ihrer Entstehung erfasst, als magische und mysteriöse Erscheinungen. Der sinfonischen Entfaltung von Busoni setzt Debussy die bewegliche Artikulation der Phrasen und Klangfarben entgegen; der Dichte des Tons und den verwirrenden Harmonien eine Flexibilität und Transparenz, die die Linie an oberste Stelle setzen. Viele Regisseure lassen sich vom Symbolismus in Maeterlincks Text und von der falschen Naivität der Dialoge in eine Falle locken: Man kennt ihre Verlegenheit, wenn es darum geht, das vom Turm herabfallende Haar zu zeigen, und die Schwierigkeit, den schulmeisterlichen Arkel oder den treuherzigen Yniold mit seinen «petit Père» – die Debussy so viel Mühe bereiteten – darzustellen. Die Aufführung des Grand Théâtre de Genève mit seinem sonst so

konventionellen Programm ist nun aber ein Wunder an Sensibilität und Intelligenz; es erreicht ein magisches Gleichgewicht zwischen Bühne und Orchestergraben. Patrice Caurier und Moshe Leiser ist es gelungen, hinter der Künstlichkeit von Maeterlincks Symbolismus die Wahrhaftigkeit eines Theaters der Innerlichkeit auferstehen zu lassen, eines hochsensibeln Theaters, durch und durch musikalisch und nicht realistisch, eines poetischen Theaters, durchzogen von Drama und Traumatisphäre. Die «palpitation des êtres», von der Debussy sprach, wird durch ganz einfache, hochwirkungsvolle Mittel konkret erfahrbar: ein nüchternes und ehrliches Spiel, die fühlbare Präsenz der Elemente. So wirft sich Mélisande am Anfang der Oper buchstäblich ins Wasser, als sie Pelléas zum ersten Mal trifft – die Präsenz des Wassers zieht sich übrigens durch die ganze Aufführung. So kommt Golaud einmal auf einem lebenden Pferd angeritten, das man gleich hinter die Kulissen führt. So lässt das Licht Mélisandes Bett erstrahlen, als sie am Ende wünscht, man solle die Fenster öffnen. Das Symbol schöpft seine Kraft im konkreten Erscheinen der Elemente, die gleichzeitig eine physische und eine spirituelle Empfindung auslösen. Die Bilder verweisen auf die Farbtöne der symbolischen Malerei jener Zeit. Die Entscheidung, die beiden Helden des Dramas mit zwei ganz jungen Interpreten zu besetzen, ist sehr klug, da sie sowohl ihrem wahren Charakter als auch ihrerträumerischen Seite gerecht wird. Die erst einundzwanzigjährige Alexia Cousin kommt der zarten Figur der Mélisande mit ihrer sehr reinen und geschmeidigen Stimme so nah wie irgend möglich. Simon Keenlyides Pelléas ist in der ganzen Skala einer Rolle, die sich von Schamhaftigkeit bis zu leidenschaftlicher lyrischer Intensität erstreckt, nicht weniger bemerkenswert; die Stimmführung wie auch die Vortragsweise sind perfekt. José van Dam verkörpert einen ganz der Innerlichkeit hingebenen Golaud, schauspielerisch nüchtern, dessen zurückhaltende Kraft und Brüchigkeit im Gesang tausendfach nuanciert und schimmernd wiedergegeben wird und immer aufs genaueste die Gefühlslage trifft. Prosodie und Ausdruck ergeben ein eigentliches Lehrstück! Louis Langré wusste dem Orchestre de la Suisse Romande subtilste Klangfarben zu entlocken und erreichte eine Präzision, die man von diesem Orchester nicht immer gewohnt ist; er dehnt die Tempi am Anfang, als wolle er die Musik zurückhalten, um ihre verborgene Dramatik besser ausdrücken zu können, und gestaltet dann ihre Entwicklung, ein organisches Ganzes, über die gesamte Oper hinweg. Zu beklagen ist lediglich, dass das Publikum nicht immer auf der Höhe einer solchen Aufführung ist: Während der sinfonischen Intermezzi, bei geschlossenem Vorhang, beginnen die Leute zu schwatzen, als wäre die Musik es nicht wert, dass man ihr zuhört, solange es fürs Auge nichts zu sehen gibt. Dabei ist es eine schöne Idee, sich die Bilder in Töne verwandeln, die Darstellung der Qualen und Begierden im Inneren weiterschwingen zu lassen. Darf man hoffen, dass die Oper eines Tages aus dem sozialen und ästhetischen Ghetto, in das sie eingeschlossen ist, ausbricht und dass Aufführungen wie die von Paris und Genf, die davon träumen lassen, was sie sein könnte, die Basis für ihre zukünftige Entwicklung legen?

Man muss schon nach Berlin gehen, um dieses zeitgenössische musikalische Theater hautnah zu erleben. Beim Lesen des Theaterplakats unter dem Titel der Oper Elliott Carters, *What Next?*, einer Auftragsarbeit der Institution, gerät man ins Träumen: Debussy, Busoni, Janacek, Puccini, Schönberg, Berg, Carter, Birtwhistle stehen auf dem Programm... Dank sei Daniel Barenboim, dem Direktor dieses Hauses, dass er Carter davon überzeugen konnte, mit fast neunzig Jahren seine erste Oper zu komponieren – Carter, dessen Instrumentalmusik unterschwellig von einer Dra-

maturie und Charakteren durchzogen ist, die von der Bühne auf die absolute Musik übertragen wurden! (Das Werk wurde letzten September uraufgeführt und im Verlauf der Saison mehrmals wieder aufgenommen, bis es im Februar in Chicago und New York vorgestellt wurde). *What Next?* erscheint zunächst als leichte Komödie, voller Humor und Sarkasmus; es handelt sich aber im Grunde um eine tragische Allegorie – um Tragik ohne Pathos. Verstörte Figuren, Überlebende einer obskuren Katastrophe (Autounfall, oder ein schlimmeres Ereignis?) versuchen ohne grossen Erfolg, ihrer Identität wieder habhaft zu werden. Gefangen in einem tragikomischen Zustand der Betäubung und in der Unmöglichkeit, ihre Worte mit jenen der andern zu verbinden, wissen sie weder, wer sie sind, noch was sie tun, noch wohin sie gehen. Drama der Kommunikation: die Oper fördert eine Konstante von Carters Instrumentalwerk zutage. Dieses Spiel zwischen Form und Zusammenhanglosigkeit, zwischen Sinn und Un-Sinn, das auf das Durcheinander von Realität und Imagination, von Vernunft und Wahnsinn verweist, eignet sich bestens für die «Konstruktion» einer Musik, die sowohl die Linearität der traditionellen Erzählweise als auch die Abkehr von jeglicher Formalisierung ablehnt. Die der Musik zugrundeliegenden Strukturen, wo sich Solo-«Arien», Duette und Ensemblestücke abwechseln, sind in einer grösseren Kontinuität eingebettet und kontrollieren eine abgehackte Rede aus mehr oder weniger zusammenhangslosen Bruchstücken, absurdem Geschwätz, rohen und lächerlichen Ausdrücken. Die äusserste Raffinesse der Komposition, die träumerische Klangwelten erfindet und eine lyrische, melancholisch angehauchte Stimmung entwickelt, steht im Gegensatz zu den Bühnensituationen mit ihren chaotischen Gesten. Carter bevorzugt die vokale Komposition und knüpft eine seltsame Polyphonie zwischen den genau charakterisierten Rollen jeder Figur: Die Opernsängerin, der Astronom, der Clown, die Mutter, das Kind... Jeder bleibt jedoch in seiner eigenen Welt eingeschlossen, und die Arbeiter-Schlagzeuger, die gegen Ende auftreten, um den Trümmerhaufen wegzuräumen, haben nichts von Rettern: Sie begegnen der Aufregung der Helden mit Indifferenz. Es ist nicht schwer, aus einer solchen Theaterallegorie zahlreiche Bedeutungen hinsichtlich einer Welt ohne Anhaltpunkte auszumachen, in der der Wahnsinn als Vernunft auftritt, während die Vernunft als Irrsinn erscheint. Man findet hier den Ton der kritischen Komödie wieder, die von Mozart bis zu Ravel oder Weill ernste Themen unserer Existenz in burlesker Gestalt erscheinen lässt. Carter hatte übrigens zuerst daran gedacht, ein Stück von Ionesco zu verwenden, dann an *Die Vögel* von Aristophanes, bevor er sich schliesslich einem Thema zuwandte, das von einer Szene aus Jacques Tatis Film *Trafic* inspiriert war, zu der Paul Griffiths das Libretto schuf. Die vielen Sprachspielereien mögen als Zeichen der Verworrenheit des Sinns und seiner mannigfachen Verdrehungen erscheinen: alles entsteht aus einem Anfangs-«s», seinerseits Perkussionstönen entsprungen, die die Oper eröffnen. Dieses «s» erzeugt die Wörter *star, stars, Starling, Starch, Starkest, Starve, Start, Startle*, die jede der Figuren charakterisieren. Der Regisseur Nicolas Brieger wählt eine Form von Hyperrealismus und höherer Clownerie, die zum surrealistischen Theater neigt: So subtil die Musik, so überladen das Spiel, was dazu führt, dessen eigenen Raum etwas einzuschränken. Es wäre denkbar, dass die Verwirrung der Figuren, das – gleichsam schizophrene – Auseinanderklaffen zwischen Realität und Wahrnehmung, das viel über Carters Blick auf die Gesellschaft aussagt, auf tiefesinnigere und vor allem beunruhigendere Art dargestellt werden könnte. Denn es handelt sich hier weniger um eine Farce als um eine Form des musikalischen Theaters, das die Essenz des Realen jenseits des traditionellen

Gegensatzes zwischen Tragik und Lächerlichkeit erfassen will, entsprechend dem Versuch des Komponisten, die entgegengesetzten Formen des Expressionismus und des Neoklassizismus aufzuheben. Die exstatische und mysteriöse Schönheit der langsamen Passagen, besonders im Orchester, lässt den tiefsinngigen Charakter des Titels unter der witzigen Gestalt erahnen. Die Problematik der Zeit, die sich durch das ganze Werk von Carter hindurchzieht und seinem musikalischen Stil zugrundeliegt, ist auch jene der Transzendenz in einem nicht-religiösen Rahmen, wie seine letzten Kompositionen – ganz besonders die monumentale *Symphonia «sum fluxae pretium spei»* – zeigen. Sie verbindet im Geheimen die Oper Carters mit dem *Wozzeck* von Alban Berg. Diese Dimension wird von der farbigen und spektakulären Berliner Inszenierung grösstenteils unterdrückt; dafür kann man die Qualität des Vortrags nur loben, auf der Bühne sowie im Orchester, unter der Leitung des zu einem überraschenden Künstler der lyrischen Erneuerung gewordenen Barenboim (er ist es auch, der *The last Supper* von Birtwhistle in Auftrag gab, eine Oper, die im April in Berlin uraufgeführt worden ist).

Die Idee, diese kurze Oper von Carter mit der süß-sauren Komödie Schönbergs, *Von heute auf morgen*, zu kombinieren, ist ausgezeichnet. Die in beiden Werken auftretende Figur des Kindes schafft eine offensichtliche Verbindung (in beiden Opern hat es das letzte Wort in Form einer Frage). Das Changieren zwischen Humor und Ernst, zwischen Komödie und Tragödie sowie die durchkomponierte Form charakterisieren beide Werke. Man kann sich nur wundern, warum diese von der Kritik oft minderwertig behandelte Oper Schönbergs so selten aufgeführt wird: Sie ist unwiderstehlich. Die Kraft der musikalischen Invention, die bühnenwirksame Darstellung des Ehestreites, in dem sich die Doppelbödigkeit von *Così fan tutte* mit der Gewalt Strindbergscher Stücke vereinen, sind immer noch bemerkenswert aktuell und modern. Sie überdauern die Zeit und widerstehen den Moden, die das Werk anprangert, da sie an existentielle Fragen röhren. Im Gegensatz zur ernsten Konfrontation, die Straub für seinen Film wählte, macht sich die Berliner Inszenierung den Ton einer bärbeissigen Komödie zu eigen: Der Mann in Unterhose, der an James Stewart in einem Hitchcock-Film erinnert, ein lächerlicher Held, abgestiegen aus der mittleren Bourgeoisie, eingeschlossen in einem Interieur von schlechtestem modernistischem Geschmack, sieht verdutzt der Verwandlung seiner Frau zu, die in exzentrischen Kleidern aufmarschiert – die ganze Oper kreist um die Idee der Verkleidung, wie als Pendant zum Gegensatz zwischen Stil und Gedanke, von dem Schönberg später in einem Aufsatz spricht. Der Mann steht verblüfft vor dieser Emanzipation des weiblichen Begehrens, die die Grundfeste der Liebesbeziehung erschüttert. Seit *Verklärte Nacht* erforscht Schönberg unermüdlich den Konflikt zwischen der Erschütterung des Begehrens und der Tiefgründigkeit der Liebe – und gibt auf diese Weise seiner Suche nach der vom Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz befreiten Harmonie Ausdruck. Besser vielleicht noch als in der Oper von Carter – diesbezüglich anfälliger – stört die hyperrealistische Bühnenfassung des Themas nie den intensiven musikalischen Fluss, diese expressive und konstruktive Macht, die im doppelten Schlusskanon ihren Höhepunkt erreicht. Sten Byriell und Cynthia Lawrence sind aussergewöhnlich, was die Bühnenpräsenz und die stimmliche Gewandtheit angeht; sie werden von Barenboim und den Musikern der Staatsoper, die den musikalischen Diskurs intelligent vortragen und überzeugend gestalten, wunderbar geführt und unterstützt. Das Publikum ist jung, die Leute lachen und begegnen der Aufführung mit Begeisterung. Vielleicht hat die Oper ja eine Zukunft innerhalb ihrer eigenen

Institutionen – unter der Bedingung, dass diese ihre Aufgabe erfüllen und die Geschichte des Genres im Verlauf des zu Ende gegangenen Jahrhunderts aufnehmen. **PHILIPPE ALBÈRA**

(aus dem Französischen von Ruth Ganter)

EIN HÖLLENBILD AUS FEUER UND WASSER

Uraufführung einer Kammeroper von Noriko Hisada in Zürich

Als müsse das Feuer ständig durch Wasser gelöscht, als müsse die starke Emotion in Distanz gerückt und verfremdet werden: So erlebt man dieses Musiktheater. Eigentlich geht es um etwas, das nicht dargestellt werden kann: Um *Das Höllenbild*, wie der Titel sagt. Und doch soll dieses unmögliche Bild gezeigt, gemalt werden. Das Stück der 1963 geborenen Japanerin Noriko Hisada lotet eine Geschichte über die Grenzen künstlerischer Vollkommenheit aus und damit über die Grenzen des Vor- und Darstellbaren.

Wie so oft in der Kunst geht es in diesem Stück um einen teuflischen Pakt: Um im Auftrag des Fürsten ein Bild der Hölle nach seinen Vorstellungen malen zu können, muss ein Künstler das Leben seiner Tochter opfern: Sie verbrennt dabei. Schliesslich aber kann er mit seinen Schuldgefühlen nicht mehr weiterleben. Das Leben wird ihm selber zur Hölle. Es geht also in *Das Höllenbild* darum, was Kunst kann und darf. Wie weit darf ein Künstler gehen, wenn er die Vollkommenheit und die Intensität seiner Kunst steigern will? Die Frage scheint in der Geschichte immer wieder auf.

Soweit die Geschichte, die von Ryunosuke Akutagawa (1892–1927) stammt, der mit *Rashomon* berühmt wurde. Das Stück nun ist in einem ähnlichen Clinch wie der Künstler. Es kann kaum zeigen, worum es geht, man müsste dafür mindestens zu Grabbeschen Theatermitteln greifen und wie in dessen *Don Juan und Faust* am Ende den Vorhang abbrennen lassen. Die gewünschte Intensität ist nicht zu erreichen. Und so wird die Problematik der Inszenierung ähnlich, aber nicht gleich wie der Inhalt.

Gerade da setzte die Arbeit des Basler Choreographen Joachim Schlömer in der alten, hohen Fabrikhalle an. Sie setzte gar nicht auf bunte, exotische oder auch nur entfernt fremdartig-heimelige Stimmung. Theatralische Verhaltensmuster wurden von vorneherein gebrochen. Man könnte das Werk gleichsam als Dialogstück präsentieren: Auftritt links, Abgang rechts. Aber gerade das verhinderte Schlömer: Die beiden Protagonisten, Fürst (Seiji Makino) und Maler (Tetsuro Kitamura), Auftraggeber und Künstler, Herausforderer und Geforderter, knien auf Kissen, vom Publikum abgewandt, und singen zur Rückwand, wo das «ensemble für neue musik zürich» sitzt. Auf ihren nackten Rücken werden zentrale Sätze projiziert («Ich mal nur, was ich sehe.») Der (japanische gesungene) Dialog wird so gleichsam ins Konzertante, ins Bildlose zurückgeworfen: kein Theaterspiel, keine Mimik in diesen Partien, kaum Gestik; nur der Gesang, der spricht, deklamiert, direkt formuliert ist. Bezeichnenderweise ist der Diener (Jean-Jacques Knutti) weit weg in der Höhe des Raums postiert.

Und doch entsteht aus dieser Sparsamkeit entscheidende Vermittlungsarbeit. Schlömer lässt das Publikum nicht allein, er erläutert und verschleiert im selben Moment. Die Aktionen bleiben nämlich einer Schauspielerin (Silja Clemens) und einem Tänzer (Jean-Guillaume Weis) überlassen. Vor dem musikalischen Prolog erzählt sie den Inhalt des Stücks anhand von Regieanweisungen, er repräsentiert ihn mit seinen Bewegungen zur Musik. Ausbruch und

Zurückprallen, das sind die beiden wesentlichen Elemente dieses Tanzes: Es ist die breite, weisse Leinwand, die zum Aufbruch herausfordert und den Künstler doch immer wieder zurückwirft. Die Grenzen werden spürbar. Manchmal übertreibt es Schläger da vielleicht ein bisschen, wie es Choreographen halt in den Augen eines Musikkritikers häufig tun, aber im wesentlichen gelingt ihm eine intensive Darstellung. Gewöhnlich jedoch kommt sie ohne überflüssiges Getue aus. Sie überlässt die Spannkraft der hochgeladenen, aber gleichwohl ausbalancierten Musik, die ständig (oft durch Klaviertriller und Schläge) angeheizt und doch ins Fragmentarische zerbrochen wird, gleichzeitig pragmatisch die Szene belebt. So ist sie ganz selbstverständlich ins Theater eingebettet – sie berührt, obwohl szenisch gar nicht viel mehr zu sehen ist, als vor zwei Jahren, als das ensemble das Werk konzertant uraufführte. Jürg Henneberger und Johannes Harneit wechselten sich in der Leitung der fünf Aufführungen ab. Sie haben diesem nicht leichten Stück nun zur überzeugenden Darbietung verholfen.

Die Uraufführung fand am 5. März 2000 in der SEV-Halle Zürich-Tiefenbrunnen statt. Mit der «Höllenbild»-Produktion präsentierte sich erstmals auch eine neue Operntruppe namens «Die Szene Zürich». Sie will in Zukunft jährlich ein bis zwei musiktheatrale Produktionen vorstellen. Die nächste dürfte ganz anders beschaffen sein als *Das Höllenbild*. Komponist Daniel Fueter und Schriftsteller Thomas Hürlimann arbeiten an einer Operette mit dem Titel *Der Aufstand der Schwingbesen*. Vorgesehen sind außerdem die Giacometti-Oper der Rumänin Carmen Maria Cârnci, ein anderthalbstündiger Ring-Zusammenschluss sowie eine Sade-Oper von Johannes Harneit. Damit wären wir schon in der Planung für 2003 angelangt: Irgendjemand in Zürich muss sich ja endlich wieder regelmässig um zeitgenössisches Musiktheater kümmern!

THOMAS MEYER

WEISSES RAUSCHEN ALLENTHALBEN

Mit Transart und Echt!zeit kümmern sich gleich zwei Schweizer Festivals um die elektronische Musik.

Der Musiker, der sich einer Partitur unterordnet, degradiere sich selbst – wie ein Soldat in der Armee – zum tumben Befehlsempfänger und verhindere damit seine Selbstverwirklichung, behauptet der Philosoph Hans Saner. Dass nicht alle zum Autor, sondern auch «nur» zum Schauspieler oder Übersetzer, nicht alle zum Designer, sondern zum Schreiner, nicht alle zum Bildhauer, sondern zum Steinmetz geboren sind und nicht als Komponisten, sondern als Interpreten ihre Freiheit im Zwang einer Partitur finden, daran will und kann der Philosoph aus Basel offensichtlich nicht denken. In einem Gespräch mit dem Aargauer Journalisten und Ausstellungsmacher Paolo Bianchi zur Eröffnung des zweitägigen Festivals Transart 2000 des Musikforums Zug versuchte Saner, seine These der menschlichen und damit auch der musikalischen Selbstverwirklichung zu vertiefen.

Daran wurde er aber seinerseits massiv von seinem Gesprächspartner behindert. Im Stil eines TV-Talkshowmasters hakte Bianchi mehrere Aspekte eines umfangreichen Fragenkatalogs aus den Bereichen Multikultur, Menschrechte, Weltfriede und ökologischer Menschlichkeit der Reihe nach ab, um dem Festivalthema «Vision» auf die Spur zu kommen, was ihm aber in der Fülle der Gebiete überhaupt nicht gelang. Saner versteht Visionen als «Bilder von

Welten, welche die Vorstellungskraft entwirft. Ihr Quell ist die Phantasie, ihr Sinn die Vergewisserung von Möglichkeiten des Zusammenlebens und ihr Ziel die Veränderung der bestehenden Welt aus der Kraft des visionären Denkens.» Was die Künste und damit auch die Musik gegen die «Kultur des Gehorsams» beitragen könnten und müssten, blieb hier fragmentarisch: Weshalb Saner die «Phantasie der Nicht-Könner» und eine «Verschiebung in der Musikausbildung von der Rekonstruktion hin zur Improvisation» einfordert oder eine «Pervertierung durch die Professionalisierung der Künste» und des heutigen «Bruchs des Impetus, wahre Musik und Kunst zu machen», konstatiert, kann hoffentlich aus der auf den Herbst geplanten musiksoziologischen Publikation mit dem Titel «Der Schatten des Orpheus» entnommen werden.

Dagegen drängt sich vehement die Frage auf, weshalb vermehrt Organisatoren ihre Musikfestivals so bedeutungsschwangeren Themen unterstellen und es von gelehrten Leuten wie Saner absegnen lassen müssen. Genügt die Musik allein nicht mehr? Oder ist das, was die taten, ein rein innerschweizerisches Faible für einen fiktiven Oberbau? Zur Erinnerung: letztes Jahr trugen die Luzerner Festwochen das «Branding» «Mythen». Handelt es sich nicht schlicht und einfach um ein ganz und gar potemkinsches Unterfangen, das Disparates kaschieren und Teile miteinander verbinden will, die nichts miteinander zu tun haben, außer einem eben, dass sie als etwas Einheitliches, klug Konzipiertes ans Publikum verkauft werden sollen.

Doch was ist der Kitt, der solche Festivals zusammenhält, wenn es weder Stücke, noch werkimanente Ideen gibt, die zusammen gehört werden sollen? Weshalb hat fast jedes Konzert mit «Visionen», «Naturphantastik» und «Gebrochene Sehnsucht» ein eigenes Thema? Ist es allein des Champagners wegen, den «The Fantastic Corporation» kredenzt? Erwähnenswert ist, dass es sich beim Sponsor um ein in Zug domiziliertes Unternehmen handelt, das auf dem Gebiet der weltweiten multimedialen Datenübertragung tätig ist und dessen CEO, der ehemalige Chef der gelben Post, laut zuverlässigen Quellen selber nicht genau weiß, was seine neue Firma denn auf dem Markt anbieten soll. Zumindest schienen sich die Veranstalter des Musikforums dazu bemüht gefühlt zu haben, unterschiedliche Kunstdisziplinen in einzelne Veranstaltungen zusammenzubringen.

Dazu zählte die multimediale Aktion mit dem Thementitel «Montage visionnaire en action» im neu eröffneten Baarer Kulturhaus «Spinnihaus», ein riesiger Raum, der erfreulicher Weise inskünftig allen Arten kultureller Veranstaltungen offen stehen soll. Grossformatige, eingefärbte Fotografien und Videosequenzen der in Zürich lebenden Videoartistin und Performancerin Zilla Leutenegger wurden auf vier Wänden projiziert. Die Fotos und Sequenzen waren fast ausschliesslich Abbildungen der Protagonistin in allen möglichen Situationen und Positionen. Das Ephemere dieses Konzepts der Veröffentlichung des Privaten wurde durch stark verfremdete Computeranimationen von schwimmenden Haifischen und durch kaum verständliche, monoton vorgetragene Satzfolgen des Schriftstellers und Präsidenten des Schweizerischen Schriftstellerverbandes, Tim Krohn, verstärkt. Diese wurden eingehüllt von uniformen Rhythmen und Klangsetzen aus dem E- und U-Bereich, die vom musikalischen Leiter von Transart 2000, dem Klarinettisten Matthias Müller, zusammengestellt worden sind. Dazu kamen noch improvisierende Momentgesten des Oboisten Matthias Arter und des Flötisten Matthias Weilenmann. Alle Klänge wurden schliesslich über eine reich ausgestattete Beschallungsanlage mit Hilfe des dreidimensionalen Projektionssystems Ambisonic des Schweizerischen Zentrums für Computermusik auf

verschiedene Klangbahnen geschickt. Trotz des Aufwands kam die Installation über das Private nicht hinaus, ähnlich einem Schul- oder Familienfest, an dem jeder tun und lassen kann, was er will.

Bereits zum einleitenden Konzert wurde ein Foto aus der multimedialen Aktion mit der auf einem Bett liegenden Leutenegger projiziert. Klar, wie sonst liesse sich bequem und auf die Schnelle ein Zusammenhang mit den beiden Uraufführungen *Brouillard-débrouillé* 2 von Bruno Spoerri für Live-Elektronik und Bassklarinette und *Von Verrückten und Verdrückten/Kapitel 19 – Die Unbekannte* von Katharina Rosenberger für kleines Ensemble und Sopran herstellen? Nur, solches konzeptloses Vorgehen richtet mehr Schaden an als gut ist. Spoerris Stück trägt klanglichen Sonderheiten aus der Frühzeit der Computermusik Rechnung, indem es Effekte wie Hall, Echo und Klangfilter für ein interaktives Wechselspiel mit einem Bassklarinettisten (hier: Matthias Müller) verwendet. Was für einen Minicomputer vor 15 Jahren sensationell gewesen wäre, wirkt heute dank des technologischen Fortschritts in Sachen Miniaturisierung und Leistungskraft allzu linear und statisch. Das zweite Stück war nicht mehr als eine harmlose, fast tonale Schülerarbeit, die durch das Ensemble des Musikforums Zug vorgetragen wurde.

Im Kunsthause Zug war am Tag darauf ein Konzert der elektronischen Musik gewidmet, das sich auf Gesampletes und konkrete Klänge konzentrierte. «Naturphantastik» war also angesagt, und Aufhänger dafür war eine Lesung aus den *Weymouth Sands* des englischen Schriftstellers John Cowper Powys in der Übersetzung von Melanie Walz, die für den vor Naturmystik triefenden Wälzer den Zuger Übersetzerpreis erhalten hat. In der Bandkomposition *Klang* (1981) des Engländer Jonty Harrison durchläuft ein kurzer trockener konkreter Glockenschlag verschiedene Stadien der analogen und digitalen Transformation und Filterung, der sich spreizt und weitet, glissandierte, um schliesslich in einer Art Coda auf sich selbst zurückzufallen. In *Little Animals* aus dem Jahre 1997 der ehemaligen Harrison-Schülerin Natasha Barrett zischt und blubbert es wie in vielen frequenzmodulierten Stücken der achtziger Jahre mit dem Unterschied, dass hier die Klänge perfekt im Raum verteilt wurden. Für die ausgezeichnete Klangregie zeichnete der Zürcher Komponist Gary Berger verantwortlich. Darauf folgte das in Basel uraufgeführte *E-Music* für Geige und Elektronik des in Bern lebenden Sarden Giorgio Tedde. «E» steht für Egidius Streiff, der hier auch den höchst virtuosen Part des Solisten übernahm, währenddem die Elektronik dessen «natürlichen» Klang durch Vervielfachungen potenzierte.

Man blieb im Kunsthause, wo das Ensemble des Musikforums selber für den musikalischen Höhepunkt besorgt war. Nach einem erneuten Votum durch Hans Saner, diesmal solo und unspektakulär und sachlich über das Verhältnis von Musik und Dichtung sprechend, und nachdem das Bild «Gruppenbildnis mit Schönberg» des in Schönbergs Frau hoffnungslos verliebten Malers Richard Gerstl in den Saal neben dem Musikerpodium für die Dauer des Stücks aufgestellt wurde, stand das gleichzeitig entstandene zweite Streichquartett in fis-Moll op.10 von Arnold Schönberg (Sylvia Nopper, Sopran, Egidius Streiff und Daniel Hauptmann, Geigen, Mariana Doughty, Viola, und Imke Frank, Cello) aus dem Jahre 1907 auf dem Programm. Es entstand ein ausgewogenes und ausdrucksstarikes Resultat einer mehr als zweijährigen Probenarbeit. Ausser bei einigen kleineren tempomässigen Verrutschern der Bratsche wurden alle vier Sätze ausserordentlich präzis gespielt. Obwohl fast ausnahmslos die Anweisungen Schönbergs folksam befolgt wurden, wurde auf höchstem Niveau musiziert. Dem Stück und den Interpreten ist es von Herzen zu gönnen, dass es auch an anderen Orten

gehört werden kann. Zu hoffen bleibt jedoch, dass die Programmierung stringenter wird, denn, wie einleitend erwähnt, hatten die einzelnen Konzerte nichts miteinander zu tun, so dass sich auch keine Vision über einen möglichen Mehrwert entwickeln konnte.

Zumindest teilten sich die Stücke der im letzten Winter durchgeföhrten Tage für Live-Elektronische Musik Basel die gleiche Technik, die in Form der artifizellen analogen und digitalen Klangverarbeitung in allen Stücken zur Anwendung gelangte. Der Zyklus trug den Titel «Echt!zeit» (gemeint ist damit die praktisch verzögerunglose Datenverarbeitung durch den Computer) und war gleichzeitig auch eine Hommage an Thomas Kessler, der als Leiter des elektronischen Studios der Musikhochschule Basel in den Ruhestand tritt, sich vielen Widrigkeiten der technologischen Limiten zum Trotz jahrzehntelang auf das Komponieren von live-elektronischen Stücken konzentrierte, dieses Festival ins Leben gerufen und es nun zum siebten Mal realisiert hat. Kessler wird nun am elektronischen Studio Basel von Hanspeter Kyburz abgelöst.

Insgesamt gab es sieben Konzertveranstaltungen, die unter den Titeln – auch hier diese Sucht – «Orts!-, Früh!, Neu!- und Raum!zeit» angepriesen wurden. Dass heutzutage fünf computervernetzte Musiker ein ziemlich komplexes Improvisationsstück während rund einer Stunde ohne Absturz über die Runden bringen, beweist wohl am drastischsten wie alltäglich, sprich narren-sicher, die Systeme geworden sind, seitdem Kessler vor knapp 15 Jahren in Basel mit einem Fairlight-System angefangen hat. Das elektro-akustische Ensemble Strom mit dem Saxophonisten Rico Gubler und den Computermusikern Gary Berger, Junghae Lee, Philippe Kocher und Fabian Neuhaus musizierten in einer eigens erbauten und speziell ausgeleuchteten Bühnenlandschaft, die aus einem rechtwinkligen Eisengerüst in T-Form besteht, an dessen Schnittpunkt quasi die Mischpulte positioniert sind. Rund um die Längsachse sind die Computer, Sampler und verschiedenen Eingabeinstrumente aufgestellt. Kopfseitig hängen zwei Metall- und eine Glasplatte, diese dienen mittels Mikrofonen ebenso als Klangquelle wie die verschiedenen Saxophone des gegenüber spielenden Rico Gublers. Seine einleitenden freejazzartigen Klangkaskaden werden über das lokale Netzwerk von den übrigen Musikern aufgenommen, weiterverarbeitet und in bereits komponierte Stücke der übrigen vier Musiker eingewoben. Herz des vierteiligen Stücks ist das zehnminütige *Ata-7* des Basler Produzenten und Tontechnikers Alex Buess, das sich durch eine nichttemperierte siebenstimmige Tonreihe auszeichnet, über die die «Klänge dem Strom der Verarbeitung ausgesetzt» werden. Die Bandbreite der Reaktion des Publikums hat die Strom-Musiker sicherlich sehr gefreut, denn sie reichte von aggressiver Ablehnung bis zur begeisterten Zustimmung.

Über Europas «wichtigstes europäischen Avantgarde-Trio», das mit Hans Koch, Martin Schütz und Fredy Studer laut Programmblatt «knallharte Gegensätze zu verbinden» und sogenannte Hard Chamber Music zu spielen weiß, gibt es dagegen wenig zu berichten, da es weder klanglich (viele exotische Instrumente) noch formal überzeugen konnte und alles andere als eine Musik ist, «die das Bewusstsein der Zuhörer erschüttert», wie ein Kritiker des Berner Bunds zu erleben glaubte.

Da scheint *Mixtur* von Karlheinz Stockhausen von einem anderen Stern zu kommen und durchaus in der Lage gewesen zu sein, bei seinen ersten Aufführungen (1964 für 5 Orchestergruppen, 4 Sinusgeneratoren, 4 Ringmodulatoren) ein fundamentales Hörerlebnis vermittelt zu haben. Es gilt heute als erstes Werk einer elektronischen Transformation des Orchesters in Realzeit und wurde als Erstaufführung erstmals in der Schweiz gespielt. Die

zwanzig vorwärts und rückwärts zu spielenden Teile markieren den spektakulären Anfang live-elektronischer Musik. Unter der Leitung seines Gründers Jürg Henneberger musizierte das mit viel Verve angetretene Ensemble Phoenix Basel im Musiksaal des Casinos. Es spielte die Fassung für kleines Orchester, bedauerlicherweise nur in einer Richtung; die alten elektronischen Effekte wurden mit Digitalinstrumenten erzeugt. Ärgerlich, dass wegen einer unbalancierten Klangregie sich die anvisierten Mischklänge bei den im Parkett sitzenden Hörern partout nicht einstellen wollten. Die Lautsprecher übertönten alles. Wie bei der Improvisationsgruppe ging es auch bei *Jour Contre-Jour* von Gérard Grisey für 13 Bläser, Schlagzeuger und Streicher sowie für elektronische Orgel und Zuspielband aus dem Jahre 1979 um einen Klangstrom, der steigt und fällt. Trotz intensiven Spiels des Ensembles konnte es das Manko fehlender harmonischer Dichte nicht ausgleichen, die die Spätwerke Griseys auszeichnen. Zu berichten ist noch über die Uraufführung von *Enigma* der Zugerin Mela Meierhans für Instrumentalensemble und Live-Elektronik, die das gleichnamige Gedicht von Ingeborg Bachmann als Grundlage nimmt für einen stammelnden Klagegesang mit ausgiebigen semantischen Analysen und Transformationen im Sprach- und Gesangsbereich. Anschliessenden spielen Janka und Jürg Wyttensbach, assistiert von Thomas Kessler und Robert Hermann, Stockhausens *Mantra*. Sie haben das Stück absolut in den Fingern.

Das Experiment György Kurtágs, mit seinem in Frankreich lebenden Sohn György Kurtág jun., der sich auf elektronische Unterhaltungsmusik spezialisiert hat, für ein Stück, *ein Zwiegespräch*, zusammenzuspannen, dürfte für Puritaner völlig ungeeignet sein: Auf der einen Bühnenseite im ehemaligen Sudhaus der Bierbrauerei Warteck ein konventionelles Streichquartett mit Hansheinz Schneeberger, Karin Kessler, Patrick Jüdt und Michael Keller, auf der anderen das Instrumentarium von Kurtág jun. mit Synthesizer und sonstigem Digitalwerkzeug. Während die Streicher das Ausdruckrepertoire der Quartettliteratur bis zum Zerreissen überspannen, gibt die Elektronik eins drauf und treibt locker die Schnulzen aus den Lautsprechern.

Neben dem bereits besprochenen Stück Giorgio Teddes gelangte noch Rudolfs Kelterborn *Erinnerungen an Shakespeare* mit der Sängerin Sylvia Nopper, Wolfgang Heiniger und Matthias Würsch als Schlagzeuger zur Uraufführung, es handelt sich um Kelterborns erste Auseinandersetzung mit der Live-Elektronik; hoffentlich folgen ihr weitere, denn sie ist rundum geglückt. Mit Heinigers Hilfe verschränkte der Altmeister die elektronischen Klängen mit den analogen auf das Raffinierteste. Weniger musikalisch, dafür auf das Texliche (unterschiedliche Interpretationsversionen einer Kurzgeschichte und eines Gedichts von Franz Kafka und ein anderes von Young-Ae Chon) hat sich die Koreanerin So-Jong Ahn mit *Vor dem Gesetz* für Sopran, Schlagzeug und Tonband konzentriert, aus der theoretisch interessanten Ausgangslage resultierte allerdings eine ziemlich monotone Sauce. Kaum besseres ist seltsamerweise über das Stück *Im Ganzen* von Roland Pfrenges für Klavier (Jeffrey Burns) und Elektronik zu berichten. Denn auch hier ist die Ausgangslage – theoretisch – interessant: Einzelne Spektren sollen aus den Läufen dank der Hilfe der Elektronik durch Weiterschwingung quasi in ein anderes Dasein überführt werden.

Danach gab es mit der Gruppe Puce Muse (Spiritus Rector der französische Instrumentenbauer Serge de Laubier) ein Samstagnacht-Konzert, das für jede Disko ein Leckerbissen gewesen wäre. Zum Abschluss Folkloristisches: «Elektronik us em Appizällerland» mit der Gruppe Swiss Tone, die aus Arnold Alder (Geige/Hackbrett), Markus Flückiger (Schwyzerörgeli), Daniel Häusler

(Klarinette) und Johan Schmid-Kunz (Kontrabass) besteht, seit 1998 unregelmässig zusammen spielt und als Spezialität im Elektronischen Studio Basel vier kurze live-elektronische Solo-Improvisationen anzubieten hat. Das Publikum war zahlreich und wusste die Darbietung zu schätzen. **PETER RÉVAI**

MANN OHNE EIGENSCHAFTEN?

Das Berliner Symposion «Amerikanismus/Americanism» gibt Kurt Weill zum 100. Geburtstag eine neue Identität

Kurt Weill gibt Rätsel auf. War er wirklich der «Jasager», der im Traumland Amerika alle Gesellschaftskritik der früheren Werke abstreifte, um sich ganz den kommerziellen Gesetzen des Broadway zu unterwerfen? Ein Chamäleon, das seine Hautfarbe der jeweiligen Umgebung anpasst und mit seiner langen Zunge alles aufsaugt, was ihm als zuträgliche Nahrung erscheint? Ein «Mann ohne Eigenschaften», der ausgerechnet in denjenigen Werken «authentisch» wirkt, in denen er ganz im Bann einer anderen Persönlichkeit – Bertolt Brecht – steht? So sehr die weltweiten, von der New Yorker Kurt-Weill-Foundation for Music beaufsichtigten Feiern zum 100. Geburtstag sich um ein vorurteilsfreies Bild des «ganzen Weill» bemühen, der seine Identität aus einem konsistenten Stil bezieht oder auch nur durch Qualität des Divergenten rechtfertigt – ein teils irritierendes Auseinanderfallen des Gesamtwerks in einen «deutschen», «französischen» und «amerikanischen» Weill können auch sie nicht wegdiskutieren. Oder sind deutsche Ohren einfach noch allzu sehr auf den Songstil mit seiner distanzierenden Ironie fixiert, darüber hinaus nicht gewillt, die scheinbar leichte Muse als «Kunst» zu akzeptieren? «Wenn es Kunst ist, ist es nicht für alle, und wenn es für alle ist, ist es nicht Kunst.» So stellte Arnold Schönberg den absoluten Anspruch auf Genie, von Adornos Verdikten gegen die Kulturindustrie bekräftigt. Aus den USA kommen naturgemäß andere Stimmen, und der «Amerikanismus» der Weimarer Zeit und die gleichzeitige Bewegung des «Americanism» in Übersee wurden im gleichnamigen Symposium der Humboldt-Universität Berlin gar zu Schlüsselkategorien eines neuen Weill-Verständnisses erklärt. Oder umgekehrt: Weills Schaffen, so Tagungsleiter Hermann Danuser, stehe paradigmatisch für die Suche nach kultureller Identität in der ersten Jahrhunderthälfte. In der Tat spiegelt sich in *Mahagonny, Dreigroschenoper* oder *Lindberghflug* ein ambivalentes Amerikabild, das nahezu alle als «modern» gelten wollende Projekte durchdrang, als Inbegriff von Fortschritt und Demokratisierung durch Technik, Sport und Jazz, aber auch als dessen schreckliche Kehrseite von kapitalistischer Ausbeutung, Vereidlung und Kriminalität. Mit konkreter Erfahrung hatte das nicht unbedingt zu tun. Vielmehr spiegelte sich in der weitgehend positiven Haltung bis zum ersten Weltkrieg, im anschliessenden Aufkommen kritischer Züge die eigene ökonomisch-gesellschaftliche Situation. Die USA-Erfahrungen von Architekten wie Adolf Loos oder Mies van der Rohe prägten das Bild vom «Dickicht der Städte», ganz den Anforderungen des Verkehrs unterworfen, dessen Tempo ebenso wie der rücksichtslos jeden Moment ausnutzende Arbeitstakt der Fabriken sich in der Tanzmusik faszinierend niederschlug, wie auch die Wolkenkratzer als «Kathedralen des Kommerzes» gleissende Transparenz ausstrahlten und zugleich innere Leere offenbarten. Filme wie Chaplins *Moderne Zeiten*, die Schlager der «Tin-Pan-Alley» (= «Blechpfannenallee»), Spitzname für das New Yorker Musikverlags-Viertel) und der Jazz

hinterliessen deutliche Spuren vor allem in der neusachlichen «Zeitoper». In einer für den europäischen Markt gebändigten Form allerdings: so traten bei den «Jazz Shows» in Berlin vornehmlich weisse Bandleader wie – nomen est omen – Paul Whiteman auf oder, umgekehrt, exotische Tanztruppen wie die «Chocolate Kiddies». Wie Andreas Eichhorn in detailreicher Analyse zeigte, serviert Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* fälschlich «weisse» Folksongs als authentische Musik der Schwarzen, während der «Neger» als «schönes wildes Tier» abstösst und fasziniert, durchaus brauchbar für das Nazi-Etikett «Entartete Musik».

Kurt Weills Emigration in die USA konfrontierte ihn dem «Americanism», eine nationalistisch gefärbte Bewegung ohne den kritischen Zungenschlag wie in Deutschland. Doch hatte auch sie ihr unterschwellig widerständiges Potential, wie der Literaturwissenschaftler Heinz Ickstadt ausführte. Ihr Credo bezog sie aus der Guerillataktik im Unabhängigkeitskampf: Kunst als Nicht-Kunst, die nichts hat, alles selbst machen muss, die Entdeckung des Alltäglichen gegen die elitäre europäische Ästhetik setzt. Populärheit bedeutete mithin Kunst «vom Volk für das Volk», der Markt sein Instrument demokratischer Legitimation. Dass dieser «Commonism» aus der Haltung radikalen Neubeginns heraus durchaus zu avantgardistischen Innovationen fähig war, belegen etwa die Sprachdekonstruktionen der Gertrude Stein, die Amerika als «ältestes Land der Moderne» ansah. All das entsprach Weills Vorstellungen von einem erneuerten musikalischen Theater ebenso wie seinem Selbstverständnis als nicht-elitärer Komponist «im Dienste der Unterdrückten»; die Broadway-Oper *Street Scene* träumt in ihrem Stilpluralismus von Oper und Musical, in ihrer Öffnung für «kleine Leute» aller Rassen vom «melting pot» Amerika.

In seiner Betrachtung des *Lindberghflugs* vermochte Giselher Schubert darzulegen, wie Weill schon damals unterschiedliche Stilelemente «gestisch distanzierend» einsetzte und einen modernen, dem Zweck entsprechenden Komponistentypus anstrebe – im Gegensatz zum gleichfalls an dieser experimentellen Radiokomposition beteiligten, jedoch romantisierende Ewigkeitswerte zementierenden Hindemith. Daran anknüpfend entwickelte Stephen Hinton (Stanford University) das Modell einer Identität, deren Integrität nicht im individuellen Stil liege, sondern im Erfüllen wechselnder Bedürfnisse des Theater-Business zum Zweck der Durchsetzung des gerechten und sozialen Inhalts. Hinton sah Weill als «typus theatraлиз», darin Georg Friedrich Händel vergleichbar. Tamara Levitz (ebenfalls Stanford) ergänzte dies auf der Persönlichkeitsebene durch den Entwurf einer Identität, deren Brüche schon vor 1933 durch die Fremdheit jüdischer Existenz entstanden seien. Vehement bestritt die Musikwissenschaftlerin die vielverklärte deutsch-jüdische Symbiose in der Weimarer Republik, doch ihre Auffassung, Weills Schaffen sei religiös bestimmt gewesen (kulminierend im «Bibeldrama» *Der Weg der Verheissung*) erntete Widerspruch. Dennoch gehörte zu den spannendsten ungeklärten Fragen dieses Symposiums, wie weit der Dessauer Kantorensohn in der alten wie in der neuen «Heimat» – in der er allein schon durch seinen Sprachakzent zeitlebens als Fremder erkennbar blieb – als Unbehauster in eine Art Über-Anpassung geriet, wieweit er einen jüdischen Weg verfolgte oder nach verbreiteter Meinung «durch Hitler erst zum Juden gemacht» wurde. Ansonsten wurde ein wenig zu einmütig eine Kontinuität selbst des Disparaten betont, den verschiedenen Weill-Stationen fraglose Qualität nach «postmodernen» Avantgarde-Massstäben zugesprochen, wo früher teils nicht minder vorurteilsbeladene Abgrenzung vorgeherrscht hatte. **ISABEL HERZFELD**

N a c h r i c h t e n

Ein kritischer Liberaler mit weitem Horizont

Nachruf auf Willy Hans Rösch

Ein Mäzen ist bekanntlich jemand, der Geld für die Kultur spendet und dafür keine Gegenleistung verlangt. Es gibt aber auch die weniger bekannte Variante, dass jemand nicht sein Geld, sondern seine Arbeitskraft spendet. Das ist aufreibender und erfordert eine bedingungslose Identifikation. Zu dieser Art von Mäzen gehörte der am 27. Februar im Alter von 76 Jahren gestorbene Willy Hans Rösch, der Gründer und langjährige Präsident der Stiftung Künstlerhaus Boswil. Die von ihm 1953 ins Leben gerufene Stiftung war ihm Lebensinhalt, dem er oft seine privaten und beruflichen Interessen opferte und der seine ganze Energie beanspruchte. Rösch und Boswil: zwei Synonyme. In den fast vier Jahrzehnten bis zu seinem Rückzug vom Präsidentenamt 1991 prägte er nicht nur die Erscheinung und inhaltliche Ausrichtung der Institution bis ins Detail, sondern er setzte auch markante Akzente in der öffentlichen Diskussion. Veranstaltungen zum Beispiel mit Günter Grass und Max Frisch brachten Bewegung in die vermuften sechziger Jahre, internationale Symposien und Seminare öffneten die Perspektive über die Landesgrenzen hinaus. Rösch war ein kritischer Liberaler mit einem ungewöhnlich weiten Horizont. Mit seiner vorbehaltlosen Unterstützung neuer, auch unbequemer Ideen, mit seiner Fähigkeit, Menschen der unterschiedlichsten Herkunft miteinander ins Gespräch zu bringen, Denkschablonen und Begrenzungen abzubauen, betrieb er seine ganz persönliche und dabei höchst erfolgreiche Kulturpolitik. Die Musik spielte im Konzept der Boswiler Stiftung von Anfang an eine zentrale Rolle. Deren ursprünglicher Zweck war, mittellosen Künstler ein Altersheim zur Verfügung zu stellen. Finanziert werden sollte die soziale Einrichtung vor allem durch Benefizkonzerte. Es gelang Rösch, die besten Musiker für seine Idee zu begeistern. In der durch sanfte Renovierung vor dem Zerfall geretteten Kirche spielten nicht nur internationale Berühmtheiten wie Pablo Casals, Clara Haskil, Wilhelm Backhaus, Mieczyslaw Horszowski oder Yehudi Menuhin ohne Honorar für den guten Zweck, sondern auch viele Schweizer Musiker. Die ersten waren Hansheinz Schneeberger und Edmond de Stoutz, ihnen folgten das Stalder Quartett, Maria Stader, Aida Stucki, die Camerata Zürich unter Räto Tschupp, Aurèle Nicolet, Heinz Holliger, Jürg Wyttensbach und unzählige andere. Die meisten hielten Boswil über Jahrzehnte hinweg die Treue. Die Boswiler Konzertprogramme sind ein Who Is Who der Schweizer Musikszene. In den siebziger Jahren wuchs der Boswiler Stiftung eine neue Rolle zu. Klaus Huber gründete 1969 das Internationale Komponistenseminar, Kurt von Fischer zwei Jahre später die Serie der kulturpolitischen Tagungen «Musik in dieser Zeit», die später im internationalen Musikkritikertreffen aufgingen. Damit wurde Boswil zu einem international beachteten Ort der Auseinandersetzung über aktuelle künstlerische und kulturpolitische Fragen. In Röschs Gästebüchern stehen illustre Namen: Helmut Lachenmann, Georg Katzer, Dieter Schnebel, Arvo Pärt, Roland