

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 81

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>

LUCIDA INTERVALLA

Zur schweizerischen Erstaufführung von Georg Friedrich Haas' «*in vain*» als Musiktheaterprojekt am Schauspielhaus Basel, 15. Mai 2003



Foto : Sebastian Hoppe

Am 1953 in Graz geborenen Komponisten Georg Friedrich Haas klebt ein Etikett: «Achtung Mikrotonalität!» Was ist dran an ihm? Ist Haas Realisator kleinstschwebender technischer Tüfteleien? Oder Naturton-Apostel? Gar Übersetzer aussermusikalischer Botschaften in Mikrogetöñ? – Nein. Haas erliegt nicht den Reizen der kompositorischen Deskription von Tonordnungen. Tonordnungen – gleichgültig welcher Passgrösse – sind für Haas nichts Schlechthinniges. Er komponiert auch nicht einfach mikrotonal – sondern komponiert, indem er unter vielem anderem auch Tonschritte verwendet, die aus dem gleichschwebenden Rahmen fallen können. Das ist eigentlich alles.

Georg Friedrich Haas interessiert sich für die Musik von Perotin, Berg oder Schubert nicht weniger als für jene von Scelsi, Wyschogradski oder Hába. Es ist nur zu verständlich, dass er seiner Einordnung als «mikrotonaler Komponist» längst schon überdrüssig geworden ist und das Gefühl hat, dass das Klischee von seiner Musik nur ablenke. «Niemanden kann ich daran hindern, meine Vorliebe für Obertonakkorde mit meiner Sympathie für die Klangwelt von James Tenney in Verbindung zu bringen. Ob es allerdings wirklich Tenneys Musik ist, die in meinen Werken ihre Spuren hinterlassen hat oder ob es ein beliebiges Lehrbuch der Akustik war [...] oder die Klangerfahrung, die ich mit Kühlschränken, Trafostationen und elektrischen Rasierapparaten gemacht habe, möchte ich offenlassen.»

Gleichwohl ist die Art seines Umgangs mit «Stimmungen» charakteristisch genug, so dass es sich lohnen würde, einmal näher

darauf einzugehen. Die schweizerische Erstaufführung seiner abendfüllenden Kammermusik *in vain* (2000) für 24 Instrumentalisten durch das sehr präzis und engagiert spielende Ensemble Phoenix unter Jürg Henneberger beginnt fast völlig temperiert mit Quarten, Tritoni und herabstürzenden Halbton-Ganzton-Skalen. Ihre Zersetzung fängt an mit einer ersten Dunkelphase, worin sich die Instrumentalisten in vollkommener Finsternis von Bühne und Saal zuerst an Sechsteltondistanzen entlang tasten – wobei tonhöhenmässige Verstimmung und Distemperierung der konventionellen Aufführungssituation selbstverständlich zusammenhängen. Eine wieder im Hellen spielende spätere Sektion ist aus komplexen Obertonakkorden gewonnen. Obwohl sich z.B. Sechstel- und Zwölfteltöne aus der Differenz von temporierten und teiltönigen Intervallen mit Fantasie herleiten liessen, wäre die Suche nach einem einfachen Schlüssel zur Grammatik dieser Musik vergebens. Weitere Enttäuschungen stellen sich ein, weil reine Obertongemische die Höelperspektive auf solide Grundtöne lenken – die es nicht gibt. Einzelne Intervalle verändern ihre Grösse im Hinblick auf akzidentielle, wandelbare, teils implizite Grundtöne, auf die sie als Teil eines Obertonspektrums jeweils bezogen sind.

Haas entfaltet nicht kompositorische Aktivität im Deklinieren von Beziehungen, sondern in ihrer Verwicklung zu rastloser Musik. Wo führt sie hin? «Die Musik von Haas wird zur Chiffre für das hoffnungslose Schwinden wegweisender Perspektiven, wie sie die klassische Aufklärung noch formulieren konnte.»

Reinhard Kagers etwas vollmundig klingende Aussage trifft einen wichtigen Punkt Haas'schen Komponierens, der über das plane Konstat des «Mikrointervallischen» weit hinaus zeigt. *In vain* ist eines der seltenen musikalischen Abenteuer von heute und besitzt dramatische Qualität. Die Hör-Tragödie besteht zunächst darin, dass das Ohr nirgends sicher zu landen vermag, aber auch nicht der überkomplexen Zerstreuung geopfert wird. Aufgrund der relativ klaren formalen Dramaturgie des 70minütigen Werks ist es sogar möglich, die wohlproportioniert angelegte Komposition fast als eine Art klangflüchtige Szenenfolge wahrzunehmen – auf der man manchmal auch bekannte Toncharaktere wieder trifft. Haas artikuliert einen grossen unregelmässigen Formbogen, indem er frei in stark verschatteter Luzidität schweift.

Selbstverständlich ist solche Musik assoziationsgesättigt und spricht nicht nur das Innenohr an. Sonderbare visuelle Eindrücke können sich einstellen, wenn zum Beispiel im Stockfinstern der ersten Dunkelphase einzelne Töne kleinstintervallische Schatten werfen. Als kontrastreichster Teil der Komposition verdichten sich in der zweiten extrovertierten Dunkelphase Tonaggregate zu feinen Klangschichtungen und gewaltigen Eruptionen.

Jeder Zuhörer mag solche Klangfülle innerlich irgendwie verarbeiten, z.B. in visuellen Eindrücken – in Basel machte man Schluss mit den Unwägbarkeiten, Beliebigkeiten privaten Imaginationsvermögens und stellte vor das durchweg fast unsichtbar musizierende Ensemble einige Stellwände auf, auf die Olaf Nicolais (visuelles Konzept und Regie) «filmische Fotografien» projiziert wurden: Allesamt Bilder urbaner Un-Orte und ihrer Bewohner, lose mit der Musik koinzidierend. Wenn temperierte Intervalle sich zu reinen Intervallen entstimmt haben, blicken uns grossstädtische 30jährige Gesichter in dermatologischer und anatomischer Unverwechselbarkeit an; nachdem Hörner sich bis zum 15. Teilton aufgeschwungen haben, sieht man, wie Pflanzen in Gewächshäusern gedeihen; und die rastlosen skalaren oder repetitiven Gebilde in der Musik haben natürlich mit dem niemals enden wollenden Grossstadtverkehr zu tun.

Ist *in vain* wirklich «vergeblich»? Die musikalisch sehr gelungene Aufführung beweist, dass Georg Friedrich Haas zu den beachtenswertesten, originellsten und eigenständigsten Komponisten seiner Generation gehört. Wenn die Musik lapidar abbricht, hört der Abend auf, ohne zu enden. In seinem Aufsatz «*Fragmente - Stille, an Diotima* (Ikonographische Untersuchungen an Luigi Nonos Streichquartett», in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), «Verbalisierung und Sinngehalt – Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute» (=Studien zur Wertungsforschung Bd. 21, UE: Wien – Graz 1989, S. 208) spricht Haas von einem «Anhalten der Musik», von Nonos «zeitlosem Singen» – und concludiert mit Massimo Cacciaris sehnsgütigen Worten, die auch im Basler Hör-Erlebnis von *in vain* (das mit Nono-Nachmache rein gar nichts zu tun hat) sinnfällig wurden: «Schliesslich gibt es da die unsagbare Hoffnung [...], dass *lucida intervalla*, was etwa mit ‹leuchtende, glänzende Zeitabschnitte› übersetzt werden könnte, das Hasten und den Dis-Kurs, das ‹Geschwätz› der Zeit brechen könnten.» **MICHAEL KUNKEL**

WAGEMUT DRÜCKT QUALITÄT

Wittener Tage für neue Kammermusik 2003

Das vom WDR (Westdeutschen Rundfunk Köln) und dessen Programmredaktor Harry Vogt als künstlerischem Leiter zusammen mit der Stadt Witten durchgeführte Festival für zeitgenössische Kammermusik (9.-11.-Mai) war in diesem Jahr in der Programmplanung ausgesprochen wagemutig mit der Bevorzugung junger und noch unbekannter Namen: 13 von den insgesamt 25 mit Werken beteiligten Komponisten waren unter 35 Jahre alt, und wenn auch einige von diesen nicht mehr ganz unbekannt waren, so bedeutet das für ein Festival, das für seine Spitzenqualität bekannt ist, doch sehr viel, zumal man sich mit Auftragskompositionen immer, selbst bei erfahrenen Künstlern, auf risikoreichen Boden begibt. Die meisten der aufgeföhrten Werke sind nämlich für diesen Anlass entstanden. So erfreulich solche Aufträge für die Komponisten, zumal für Junge, sind, die Gefahr, dass ein nicht so geübter, um nicht zu sagen routinierter Komponist bei diesem auf ihm lastenden Anspruch versagt, ist gross. Von den 32 in den 6 Konzerten, vier «Performances» und Installationen übers Wochenende präsentierten Werken waren 23 Uraufführungen, wovon 15 im Auftrag des WDR, eines im Auftrag des Landes NRW (Nordrhein-Westfalen) und 3 weitere im Auftrag der Stadt Witten entstanden sind. Das Resultat aus meiner Sicht: Von den Auftragswerken kann man deren sieben als generell gesagt «von Belang» bezeichnen, wobei deren vier effektiv von diesen genannten jungen Musikern stammen (von den drei Komponistinnen gehörte keine dazu).

Eines der bemerkenswertesten Talente ist ohne Zweifel der 1973 in München geborene Klarinetist und Komponist Jörg Widmann, von dem gleich zwei Arbeiten zu hören waren, wobei seine in den Jahren 1995, 2001 und 2002 geschaffenen *Etudes I, II und III* für Violine solo, die zusammen 23 Minuten dauern und von seiner Schwester Carolin hervorragend gespielt wurden, als sehr gelungen bezeichnet werden dürfen, während das im Auftrag entstandene Vokalwerk *Signale* für 6 Stimmen zeigte, dass vocal zu denken seine Tücken hat. Die Idee der sich entwickelnden Stimmwellen (eingeschlossen Glissandi) war schön, doch beispielsweise kann man liegende Töne nicht aus Atemgründen einfach abbrechen und

dann weiterführen, als wäre nichts gewesen; da müsste man sich schon etwas einfallen lassen. Aber auch Geübtere scheiterten: Was die Neuen Vocalsolisten Stuttgart mit unvergleichlicher Virtuosität sangen, war bei Jörg Birkenkötter (*Départ* nach Rimbaud mit Posaune und Schlagzeug) zu instrumental starr gedacht, beim Schweizer Michael Jarrell (...car le pensé et l'être sont une même chose... nach Parmenidas, mit Gongs und Schlaghölzern) zwar routiniert gesetzt, aber zu wenig profiliert, denn es fehlte der Mut zu wirklich archaischen Klängen. Der 36-jährige Karlsruher Markus Hechtle, Schüler und jetzt Mitarbeiter bei Heiner Goebbels, wagte ironisch Schumannsche Sehnsuchtsterzen neben Dissonanzen zu stellen (*Still* für Sprecher, vier Männerstimmen und Akkordeon) und erntete damit nicht zu unrecht grossen Erfolg.

Als weiteres Jungtalent erwies sich der 27-jährige Lette Gustav Friedrichsohn mit einer jedenfalls interessanten Violamusik *bis an das Ende*, und der 29-jährige Johannes Maria Staud aus Innsbruck schrieb ein noch überzeugenderes Ensemblestück mit langen, meist leisen, sich wandelnden Klängen (*Berenice. Lied vom Verschwinden* für Sopran, zehn Instrumente und Tonband). Am meisten aber überzeugte der 34-jährige Sauerländer Enno Poppe mit einem ähnlich verwobenen, aber aus den düsteren Klängen heraus steigerungsfähigen Satz (*Wand* für Ensemble), wie Staud vom Klangforum Wien dargeboten. War man sich über die Qualität der Wiedergabe bei Poppe nicht so ganz sicher, so klang dasselbe Ensemble unter demselben Dirigenten Emilio Pomárico mit Bernhard Langs sicher verteufelt heiklem *DW9 – Tulpe/Puppe* für Stimme und Ensemble absolut überzeugend. Der 46-jährige Linzer bezeichnet mit DW seine Differenz-Wiederholungs-Stücke, die, oft von Ferne an Strawinsky oder Orff erinnernd, kurze Motive mehrfach, aber unterschiedlich oft in hohem Tempo wiederholen. In *DW6a* für eine Bratsche, teils Violine, macht er diese Loops mit einem Computer, was dem Stück einen poppigen Charakter verleiht.

Mit grossem Erfolg hatte der Luzerner Walter Fähndrich das Festival in einer eröffnenden Performance mit drei seiner berühmten *Viola*-Stücke eröffnet, die das DW-Prinzip schon seit den 80er Jahren vorwegnehmend die Musik in enormen Klangreichtum verwandeln. Die Viola hatte auffallend viele Auftritte, zumal mit dem virtuosen Christophe Desjardins, der neben dem erwähnten Werk von Friedrichsohn die ungemein spannende, 23 Minuten dauernde *Improvisation II – Portrait* für Viola solo des Portugiesen Emmanuel Nunes aus der Taufe hob. Das Werk, das bei einem enormen Beziehungsreichtum immer wieder bordunartig den Grundton antippt, wurde angeregt von Dostojewskis *Die Sanfte*. Die Uraufführung der *Improvisation I* aus dem gleichen Zyklus, als Kompositionsauftrag eben vollendet, war beim Freiburger ensemble recherche in besten Händen. Der 1998 verstorbene Gérard Grisey, der in Witten früher oft vertreten war, wurde mit der Aufführung seines *Solo pour deux* (1981) geehrt, in welchem Klangreichtum durch die Verschmelzung der Klänge einer Posaune und einer in deren Schalltrichter blasenden Klarinette entsteht. Und schliesslich gehört in das Kapitel Klangverschmelzung auch die postume Ergänzung der elektronischen Komposition *morendo – double/echo* (1991) von Roman Haubenstock-Ramati durch eine Bassquerflötenstimme, die schon der Komponist hatte vornehmen wollen und die nun Bernhard Lang sehr überzeugend gelungen ist, indem er sie aus dem Vorhandenen herausdestillierte. Definitiv in historische Zeit führte die begeistert aufgenommene Wiederaufführung von Haubenstock-Ramatis *Alone II* von 1969, die damit die Unverwüstlichkeit solch enorm spannungsvoller Musikschaffung bewies.

In zwei weiteren «Performances» waren mehr Schülerarbeiten und Materialbereitstellungen zu hören, was wieder in die Richtung «Junge Künstler» zeigte, in seiner Dürftigkeit aber doch etwas befremdlich wirkte. Nicht aufregend, aber doch von Niveau waren schliesslich die Video- und Klanginstallationen im Haus Witten vom vielseitig bastelnden Amerikaner Dan Senn (*Waves of Grain*) und vom Deutschen Nikolaus Heyduck (*Tape Noise Tubes*), und sicher am beeindruckendsten jene, wo Walter Fähndrich zu einem sehr statischen Film des Aarauers Claudio Moser den Soundtrack geliefert hat: vierzig Minuten Bildeinkehr mit feinstem Geräusch und einer faszinierenden Kunstsprache, von Fähndrich gesprochen.

FRITZ MUGGLER

JETZT IST SCHLUSS MIT DER RUHE

«Klanggang» von John Wolf Brennan im Kunstmuseum Luzern, bis 17. Juli



Foto: Georg Anderhub

Das traditionelle Kunstmuseum ist ein stiller Ort, ein Ort der Kontemplation. Doch in den letzten Jahren hat auf verschiedenen Ebenen eine Auseinandersetzung mit akustischen Elementen im Museum begonnen. Herbeigeführt wurde sie unter anderem durch die zunehmende Auflösung der Trennung zwischen «hoher» Kunst und Popkultur, die noch von der elitären Moderne verfochten wurde. Mit der Entwicklung performativer und audiovisueller Kunstformen in den 70er Jahren, ihrem Boom schliesslich in den 90ern hat der Ton definitiv Einzug ins Museum der zeitgenössischen Kunst gehalten.

Der Siegeszug des audiovisuellen Mediums Video, dem die Digitalisierung aufgrund der leichteren Bearbeitungsmöglichkeiten von Bild- und Tonmaterial Vorschub geleistet hat, reizte zahlreiche Künstler zur gezielten Arbeit mit Soundelementen. Auch die elektronische Techno-und Minimal-Musikszene samt Loungekultur – es gibt eine ganze Reihe Künstler, die auch DJ sind – hat sich einen festen Platz in der Gegenwartskunst erobert. Das Pariser Centre Pompidou hat im Herbst 2002 unter dem Titel *Sonic Process* eine Palette solcher Ansätze vorgestellt.

Daneben ist auch die im Umkreis der neuen Musik entstandene musikalische Kunstform der Klanginstallation in Ausstellungsräumen anzutreffen. Allerdings begegnet man ihr immer noch eher an Festivals für zeitgenössische Musik als im Museum. Möglicherweise

liegt das daran, dass es sich um verschiedene Szenen handelt, die sich nur beschränkt gegenseitig zur Kenntnis nehmen. Aber gerade kleinere Kunstinstitutionen wagen immer öfter Experimente in dieser Richtung.

Ein besonders gelungenes Beispiel hat der Komponist Walter Fähndrich 1995 im Zürcher Helmhaus und 1997 im Kunsthaus Zug mit seiner *Musik für Räume* geschaffen. In den völlig leeren, nicht voneinander abgeschlossenen Ausstellungssälen liefen fünf verschiedene Tonspuren mit minimalistischer Musik für Viola solo. Der Gesamthöreindruck hing von der Verweildauer und vom Parcours ab. Ein vollständiges Hören gab es nicht, und genau dies machte die Installation so attraktiv. Während man sich bei linearen Kompositionen genötigt fühlt, sie von Anfang bis Ende zu hören, war hier von vornherein klar: Das Angebot ist offen, man kann an jeder Stelle ein- oder auftauchen. Die Musik musste demnach einen Sog entwickeln, sie hat nicht den im Konzert üblichen Bonus, dass der Zuhörer sowieso sitzen bleibt. Solch harte Rezeptionsbedingungen gelten normalerweise nur für die bildende Kunst. Wenn dem Betrachter ein Kunstwerk nicht sofort gefällt, geht er meist ungeniert weiter.

Es gab zwar zunächst oberflächliche Parallelen zur «Musikberieselung», wie sie als Konsumstimulus oder in Wartesituationen üblich ist. Dezidiert setzte sich Fähndrich davon ab: Die Intensität und konzeptuelle Strenge seiner Musik hinterliess den Eindruck eines geschlossenen, kompakten und machtvollen Hörraums. Andere Kunst hätte neben dieser Installation einen schweren Stand gehabt.

Offener, viel stärker als «musique d'ameublement» angelegt ist die Toninstallation *Klanggang*, die der Komponist und Improvisor John Wolf Brennan für das Kunstmuseum im Kultur- und Kongresszentrum Luzern (KKL) eigens geschaffen hat. Sie besteht aus drei im Loop geschalteten Klangbändern von jeweils rund 13, 21, 34 Minuten Länge. Jedes Band setzt sich aus kürzeren Sequenzen zusammen. Ein prägnantes Element dieser Sequenzen sind wie zufällig aus dem Nichts auftauchende, elektronisch bearbeitete dissonante Klavierakkorde, die anschwellen und dann abrupt abbrechen. Sie beruhen auf 13 verschiedenen Tonreihen, aus Akkorden konstruiert, denen die mathematische Fibonacci-Reihe zugrunde liegt. Hinzu kommen in bester «musique-concrète»-Tradition Umweltgeräusche. Brennan hat sie in der näheren Umgebung des KKL aufgenommen: Ansagen auf Kursschiffen, Bahnhofslärm, Gesprächsfetzen, Kirchenglocken, Glockenspiele, Vogelgezwitscher, Verkehrslärm, Schritte, Wassergeräusche. Auch sie werden, ohne dass sich beim Hören ein klares Muster herausdestillieren liesse, scheinbar willkürlich eingesetzt.

Ähnlich wie bei Fähndrichs Arbeit hat die unterschiedliche Länge der Bänder zur Folge, dass es fast unmöglich ist, identische Konstellationen zu hören. Dafür müsste man mehr als sechs Tage im Museum bleiben. Doch darum geht es auch gar nicht; im Gegenteil ist die tendenzielle Offenheit trotz aller zugrundeliegenden Konstruktionsprinzipien ein wichtiges Ingrediens dieser Installation. Hier liegt auch die Parallele zum traditionellen Bild, das – anders als das Video – keine minimale Rezeptionsdauer vorgibt.

Die Bänder wurden bei der Erstinstallation – die Installation ist flexibel, sie kann zu späteren Zeitpunkten auch anders eingesetzt werden – über fünf Räume verteilt: die beiden Lifte, das Foyer zum Museum sowie zwei Ausstellungsräume. Parallel zu der Installation fand in diesen Sälen eine Sammlungspräsentation von Kunstwerken – Malerei, Plastiken und Zeichnungen von Innerschweizer Künstlern aus den 70er Jahren – statt. Dadurch hörte man nur zwei Bänder annähernd gleichzeitig.

In dieser Konstellation – es wären auch andere Installationsmodi möglich – wirkt die Installation zunächst erfrischend, gerade durch die zufällig wirkende, lockere Verteilung der verschiedenen Klang- und Geräuschelemente. Wer ein Museum für zeitgenössische Kunst besucht, erwartet dort in aller Regel Überraschungen; man geht dort hin, weil man auf der Suche nach neuen optischen Eindrücken ist. Das heißt aber zugleich, dass man nicht immer sofort findet, was man sucht; sei es, weil einen die Werke nicht direkt ansprechen, sei es, weil man keinen Zugang findet, nicht versteht, worum es geht. Unweigerlich gerät man in die Warte- und Erwartungsschlaufe, die besonders unangenehm ist, wenn das Haus leer ist und ein Gefühl der Verlorenheit aufkommt. In einer solchen Situation wirkt eine Installation wie die von Brennan fast befreiend: Man kann ein wenig hinhören, vielleicht über das Verhältnis von Außenwelt (die nun via Geräusch ins Museum kommt) und Innenwelt nachdenken – und vielleicht bekommt man so Lust, sich in die Kunst stärker zu vertiefen.

Mit zunehmender Verweildauer kann die Installation aber auch störend wirken, zumal sich die Schläfen relativ bald wiederholen; da die Musik nicht sehr komplex ist, kann das schnell langweilig werden. Außerdem wirkt sie durch die Alltagsgeräusche ziemlich illustrativ und auch etwas beliebig. Es stellt sich dann – wenn auch auf höherem Niveau als in Kaufhäusern oder Warteräumen – tatsächlich der «Berieselungseffekt» ein.

Als Experiment mit einer Form, die sich zwischen der audiovisuellen Kunst aus einem Guss und der reinen Klanginstallation bewegt, ist Brennans Installation in den Museumsräumen durchaus gelungen. Gleichzeitig lässt sie aber auch, gerade wenn sie zusammen mit Kunstwerken präsentiert wird, die eher die ruhige Auseinandersetzung verlangen, die Problematik einer «musique d'ameublement» im Museum hervortreten. **BARBARA BASTING**

OPER UNTER HYPNOSE

Zur Uraufführung von Roland Mosers Oper «Avatar» am 3. Mai 2003 am Theater St. Gallen

Im Französischen heißt «Avatar» beides: «Wandlung» und «Fehlschlag». Roland Moser bezeichnet die Doppelbedeutung des Titels seiner ersten Oper zu Recht als «kürzestmögliche Inhaltsangabe»: Vom greisen Magierdoktor Cherbonneau lässt der junge Octave seine Seele mittels einer «Avatar» genannten Zauber-Operation in den Körper des Grafen Karol verpflanzen, um die Gräfin Laura zu kriegen. Was fehlschlägt. Auch Karols gräßliche Ausbruchsversuche aus Octaves Körper scheitern. Den Stoff zu seiner in St. Gallen frisch uraufgeführten komisch-phantastischen Oper in 6 Bildern *Avatar* bezog Moser aus einer Erzählung von Théophile Gautier und schrieb selbst das Libretto.

Wie bringt er ihn zum Klingeln? In einem aussergewöhnlichen Spagat zwischen kompositionstechnischer Kryptik und unmittelbarer Klarheit der musikalischen Konzeption. Die Partitur birgt ein magisches Kabinett voller geheimer Verweise. Personenspezifische Intervallprofile sind durch ein diskretes Beziehungsnetz verwoben, Zahlsymbole durchwirken jeden Winkel der Komposition – all dies, sowie Entstehung und Kontext von *Avatar*, hat Roman Brotbeck in seinem Aufsatz der letzten Dissonanz-Ausgabe ausführlich dargestellt (*Portrait einer Oper – «Avatar» von Roland Moser; Dissonanz # 80*).

Bei der Uraufführung der Oper zeigte sich, dass die esoterischen Feinstrukturen nicht zum Selbstzweck ersonnen sind, sondern «Anschaulichkeit» garantieren: Jede Sängerin, jeder Sänger besitzt

charakteristische Redeweisen, die ins Ohr gehen; eine Orientierung im Wandlungsgewirr ist damit ermöglicht, ohne dass sperriger Klangzeichenballast durch den Abend geschleppt werden müsste. Entscheidend ist, dass die private Spielregel der personenspezifischen Intervallschatz-Zuordnung nicht im Stadium pitch-class-mässiger Notengeographie stecken bleibt, sondern deklamatorische Konkretion erfährt und dadurch empirische Relevanz gewinnt.

Avatar ist also eine textverständliche, echte Gesangsoper – mit sehr transparent gehaltener, sprechender Orchestermusik. Zwar besitzen einzelne Personen einschlägige Leitinstrumente – imperiale Klaviergestik für Karol, Akkordeon für das folkloristische Gemüt der Haushälterin Jeannette, Xylophon-tremoli für Cherbonneau –, doch die Oper wird vor allem von zarter, brüchiger Klangerfindung getragen, was den Abend fast zu einem hypnotischen Erlebnis macht. Ein flageoletfreudiges Kontrabass-Trio zieht sich als ätherischer Basso continuo durch die ganze Oper. Im Orchestergraben knistert kalte Elektrizität. Georg Christoph Lichtenberg notierte in eines seiner Sudelbücher (Heft J, 1600): «Über die Wirkung der Harmonika auf die Nerven verdienten noch mehr Untersuchungen angestellt zu werden. [...] Es ist das Beben der Finger-Nerven, verbunden mit der bebenden Musik. Wo ich nicht irre, so erzählte mir Herr Groschke, dass Mesmer und seine Nachahmer und Gehülfen auch die Harmonika bei ihren Streichen genutzt haben.» Mosers Instrumentalklänge strömen aus der kammerorchestralen Imagination einer solchen «Mesmerschen Harmonika», deren magnetische Wellen vom ersten Avatar ausgehend die Musik in bebende Schwingung versetzen. Den sehr schwierigen Anforderungen, die mit der Realisierung von Mosers Instrumentalstreichern verbunden ist, zeigten die Spieler des Sinfonieorchesters St. Gallen unter der sensiblen Leitung von Samuel Bächli sich durchaus gewachsen.

Sehr eindrückliche, echte Opern-Momente entstehen in der prekären Vermittlung zwischen Seele und Leib, im heiklen Bereich zwischen Wandlung und Fehlschlag: Der «Fehlschlag»-Charakter schlechthin ist Octave (Thierry Felix). Seine lose Seelenhaftung äußert sich im instabilen musikalischen Profil eines Baritons, dem nur die schwachen Taktteile zufallen. Wenn Octave in Karols Körper erwacht, zeigt der vorzügliche Bariton Bjørn Waag auch grosses schauspielerisches Können. Umgekehrt lässt im Klangkäfigrondo des dritten Bildes Thierry Felix als octavierter Karol den Alpträum erzwungenen Seelentauschs beklemmende szenische Wirklichkeit werden. Als Gegenstand triebhafter maskuliner Projektion leidet die Rolle der Gräfin Laura Czosnowska etwas unter einer Art Lulu-Syndrom: Ihre Darstellerin Gundula Hintz jedenfalls vermag nicht recht plausibel zu machen, warum Octave sich der identitätszersetzenden Avatar-Therapie eigentlich unterziehen sollte.

Nicht nur die handelnden Personen mühen sich in ihren wider-spenstigen Hüllen. Das gesamte zweite Bild («Palimpsest») ist in die fremde Schale von Chopins Polonaise in A-Dur gegossen, die sich unhörbar abspielt, weil Moser sie in umfassender Spektralanalyse fast gänzlich ausgelöscht hat. Chopins Musik glimmt gleichsam im oberen Klangkörpersegment nach. Und auch andere historische Gefässe wie Chaconne, Rondo oder eine Mazurka Chopins werden frankensteinartig zum Halbleben erweckt. Das ist wiederum nicht bloss Esoterik: Formale Konzeption und Materialosphäre sind vom Opernstoff durchdrungen.

Mit seinem Freund György Kurtág teilt Roland Moser die Obsession unterirdischer Vernetzung von Einzelwerken. *Avatar* ist da keine Ausnahme. Frühere «Protagonisten» sind anwesend:

Heinrich Heine (*Heine-Lieder*) beschattet Cherbonneau, dessen sanguinische Haushälterin Jeannette (kokett: Claudia Dallinger) Brentanos Dialekt (*Brentanophantasien*) mächtig ist. Wie Mosers frühere liedhafte Werke ist *Avatar* als Zyklus organisiert, so dass sich der fatale Kreislauf der Verwechslungskomödie auch grossformal artikulieren kann – Jeannettes Fazit lautet: «Das geht so fort von Leib zu Leib, bis als verreckt für Zeitvertreib.»

Mitleid? Fehlanzeige. «Man sagt, Sie experimentieren mit Menschen, zur Verbesserung der Spezies.» (Karol zu Cherbonneau) Die handelnden Personen machen keinerlei Identifikationsangebot, ihre Einzelschicksale sind banal und vollkommen untrifftig. Sie wirken wie Versuchssubjekte in einem grossen Opernzeitkäfig, in einem riesigen Musiklaboratorium à la Dr. Cherbonneau.

Mosers empfindliche Musik wird nicht in inszenatorischem Furor belastet. Regisseur Peter Schweiger bietet eine angenehm unspektakuläre Szene, worin sich Musik und Geschehen leicht entfalten. Die Schauplätze der Oper – Laboratorium, gräflicher Palais, Octaves Zimmer – werden fast als imaginäre Räume gezeigt, die in szenischen Nebenbildern und *Tableaux vivants* ihre Fortsetzung finden. Hinter seinem grossen Pult gibt der Cherbonneau-Darsteller Pierre Lefebvre mit knochigem Tenor seiner Figur einen leicht faustischen Anstrich. Als Sanitäter, Diener und Sekundanten vollführen die Tänzer Philipp Egli und Jan Mrnak schwebenden Slapstick, worin Bjørn Waag sich als falscher Graf gerne einmischt. Wenige glattpolierte Requisiten sind als museale Zitate von Gebrauchsgegenständen von Lichtwänden als szenische Projektionsflächen des Inneren umgeben. Alle Personen sind kostümiert (Kostüme: Marion Steiner), als habe sie ein seltsamer Zufall – eine Wandlung? ein Fehlschlag? – vom 19. Jahrhundert auf eine Opernbühne von heute verschlagen. Im eindrücklichen Lied-Epilog der Jeannette erblendet schliesslich die eigentümliche Seelenlandschaft des Spiels vor einer ganz und gar weissen Lichtwand.

In dieser von Stefanie Pasterkamp ausgestatteten Szenerie bemächtigt sich Moser der Oper, um einen eigenen kompositorischen «Avatar» mit ihr zu treiben. Die sechs Bilder zeigen auf sehr unterschiedliche Weise, wie er sich im Opernhaus als einem fremden Ort einrichtet. Diese Fremdheit erzeugt jene feine rätselhelle Distanz, die den ausserordentlichen Reiz des Abends ausmacht.

Avatar ist ein grosses phantastisches Spiel über Menschen und Musik, die geneigt sind, aus ihren Rollen zu fallen – ohne es zu können. Fast gelingt der Ausbruchsversuch im grossen Terzett zum Ende des vierten Bildes, doch vergeblich rast das Orchester hier in einem seltenen Tutti gegen seine unterste und oberste «natürliche» Klanggrenze: Es gibt kein Entkommen. Nach diesem Punkt zerfällt die Oper in Simultanszenen, das Geschehen bildet sich allmählich zurück. In einem traumverlorenen Tiefschlaf-Duell weigern sich Octave und Karol, aufeinander zu schiessen. Sie bitten Cherbonneau, den fatalen Avatar rückgängig zu machen. Was fehlschlägt. Oktaves Seele entweicht und der einzige zweifellose Nutzniesser des Ganzen ist Cherbonneau, der in einem letzten Avatar aus seinem greisen Körper in Octaves frische Hülle schlüpft und neue «Patienten» erwarten kann. Der Abend verliert sich in pulsierenden Wischergeräuschen auf Trommelfellen, mit denen der erste Avatar begann.

Unter solchen Bedingungen mochte Moser das heute verrufene Abenteuer einer «Handlungsoper» mit viel Gewinn wagen – ohne dass er einem Plot in opernhaft redundanten Geschwätzigkeit hinterher hecheln würde. Denn die Geschichte, die es zu erzählen gilt, führt nirgendwo hin, das Spiel der Gefühle läuft leer. Die sechs Bilder der Oper sind nur der Beginn einer potentiell unendlichen Reihe von «Wandlungen», «Fehlschlägen».

MICHAEL KUNKEL

STV-Rubrik

Retraite des STV-Vorstandes in Baden

Der Vorstand versammelte sich am 25. und 26. April für ein Arbeits- und Reflexionswochenende in Baden. Hauptthema war dabei die Zukunft unserer Zeitschrift *Dissonanz/Dissonance*. Nach den Gesprächen mit Vereinsmitgliedern in Zürich und Lausanne ging es darum, eine neues Konzept zu finden, das den Wünschen und Bedürfnissen der Mitglieder besser entspricht und für den Verein finanziell tragbar ist. Es wurde ein Modell entwickelt mit den folgenden Hauptmerkmalen: eine grundsätzlich grössere Öffnung und Vielfalt (im Hinblick auf die verschiedenen Tendenzen, Befindlichkeiten und regionalen Eigenheiten, wie sie im Verein bestehen), die Beibehaltung der Forderung nach hoher Qualität sowohl auf der wissenschaftlichen, der musikalischen wie der grafischen Ebene, eine Reduktion auf jährlich vier zweisprachigen Ausgaben, ein Internetfenster, eine neue Organisation mit einem «Dienstredaktor» und einem Redaktorenteam, alle in Teilzeit-anstellung. Ein entsprechendes Inserat erscheint in dieser Ausgabe der Dissonanz. Wir hoffen, mit diesem Konzept ab 2004 eine weiterhin interessante und gehaltvolle Zeitschrift anbieten zu können, und wir zählen dabei auf die Mithilfe unserer Mitglieder.

Interpretationswettbewerb für zeitgenössische Musik 2003 der Stiftung Nicati

Am 31. Mai 2003 lief die Frist für die Einschreibung ab. Im Sekretariat gingen gegen 80 Bewerbungen aus der ganzen Welt ein, ein deutlicher Hinweis auf das grosse Interesse der Solistinnen und Solisten an einem so anspruchsvollen und speziell auf zeitgenössische Musik ausgerichteten Wettbewerb. Der Wettbewerb wird in zwei Stufen durchgeführt, und zwar vom 30. September bis 5. Oktober in der Musikhochschule Biel. Die Prüfungen sind öffentlich, Zuhörer sind herzlich willkommen.

Komponistenpreis Marguerite Staehelin

Erstmals seit 1989 kann wieder ein Komponistenpreis vergeben werden. Dank der ausserordentlichen Grosszügigkeit von Marguerite Staehelin, der grossen Förderin der zeitgenössischen und insbesondere der Schweizer Musik, stehen alle zwei Jahre Fr. 50'000.- zur Verfügung, um in spezieller Weise auf das Gesamtwerk oder ein einzelnes Projekt einer Komponistin oder eines Komponisten aufmerksam zu machen.

Dieser in der Schweiz einzigartige Preis von nationaler Bedeutung wird am Tonkünstlerfest in Lugano im Anschluss an die Generalversammlung offiziell übergeben. Wir freuen uns, unsere Mitglieder, die Presse und die Öffentlichkeit zur Übergabe einzuladen zu dürfen.

Vakanz im Vorstand

Als Folge der Demission eines Vorstandsmitglieds muss an der Generalversammlung vom 20. September 2003 in Lugano ein neues Mitglied gewählt werden. Wer sich für dieses Amt interessiert, melde sich bitte beim Sekretariat des STV in Lausanne, beim Präsidenten Ulrich Gasser oder bei einem bisherigen Vorstandsmitglied.