

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2010)
Heft:	111
Rubrik:	Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

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: 10.12.2025

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

Unbeschreiblich weiblich

Das «dBâle electronic music festival» in der Gare du Nord Basel (21.-23.4.2010)



Frau Musica Electronica mit Gitarre: Juana Molina in Basel. Foto: Christel Dietzsch

«frau musica electronica» lautet der Titel der diesjährigen Ausgabe des «dBâle electronic music festival» des Elektronischen Studios der Hochschule für Musik Basel. Damit ist zwar ausgesprochen, dass es um «weibliche Elektronik» geht, aber gleichzeitig noch verschwiegen, dass dies kaum in gender-reflektierender Weise geschieht. Ein Diskussions- und Reflexionsangebot fehlt keineswegs: Zum einen hat das Festival einen – haarsträubend unredigierten – Begleittext publiziert (*Weibliche Elektronik oder eine andere Geschichte elektronischer Musik* von Claudia Tittel), zum andern unterhält sich Gerald Bennett mit den Komponistinnen über die vorgestellten Werke und ästhetische Positionen. Im Gesamtblick wird eine «andere Geschichte» nicht geschrieben, aber einer Bewusstmachung, dass eine solche vielleicht zu erzählen wäre, dient das Basler Festival allemal – wie auch das diesjährige Berliner Gegenstück «Wie es ihr gefällt – Unter Strom».

Das am Elektronischen Studio beliebte und fruchtbare Konzept der kuratierten Konzerte findet auch diesmal seine Anwendung: Um jeweils einen Abend zu

gestalten, sind die Komponistinnen Françoise Barrière (Frankreich), Annette Vande Gorne (Belgien) und Pippa Murphy (Grossbritannien) eingeladen. Dass sie dabei vor allem eigene Werke zusammenstellen, geschieht nach Wunsch und Anlage des Festivals selbst; auch die drei Uraufführungen hat das Studio kommissioniert. Aus dieser Konstellation tatsächlich unterschiedliche Porträts hervortreten zu lassen, bleibt keine leichte Aufgabe – gerade für Tape-Stücke wären jene Stilmerkmale erst einmal herauszuarbeiten, die die drei Komponistinnen unterscheiden.

Als Gemeinsamkeit darf sicher das häufige Zurückgreifen auf Texte oder Orte, beides vielleicht im Sinne von Reiseerlebnissen, gelten. Am deutlichsten greift Pippa Murphy auf natürlich und kultürlich identifizierbare «sounds» zurück, für das schöne *Caspian Retreat* (2003) etwa von Reisen im Iran mitgebracht. Damit verglichen wäre Annette Vande Gornes Vorgehen bereits abstrakter: In ihrem Zyklus *Tao*, der sich auf die chinesische Elementenlehre bezieht und aus dem wir den fünften Teil *Terre* (1995) hören, sind es nicht etwa Erd-Geräusche, aus denen sich das Stück zusammensetzt, sondern von einem vorgestellten Klanggegenstand bereits abstrahierte Eigenschaften (Partikelcharakter, Bewegung, Radiation), die den Kompositionssprozess bestimmen.

Ganz unterschiedlich hingegen haben die drei Komponistinnen die Kompositionsaufträge des Festivals realisiert. Bei Vande Gorne ist es ein Akt aus ihrer akusmatischen Oper *Yawar Fiesta*, die sie nach und nach auf ein Libretto von Werner Lambersy komponiert. Eine Oper ohne Sänger auf der Bühne, aber mit Singstimmen konzipiert und nach Akten erzählt: *Yawar Fiesta*, ein peruanisches Bergfest, das mit dem jährlich gefeierten Sieg eines Kondors über einen Stier die Freiheit vom spanischen Besitzer feiert.

Vom Warum, vom Wie kann dieser fragmentierte Ansatz allerdings kaum etwas vermitteln, es gibt für den Zuhörer im musikalisch-dramatischen Ablauf selten eine erzählerische Stelle zu fassen. Ähnlich nebelhaft bleibt im Einzelnen auch das uraufgeführte Werk von Françoise Barrière, *La luxure et la colère* (2010). Auch sie setzt einerseits die Arbeit an einem bereits bestehenden Stück fort, *Hera Irae*, einer – wie die Komponistin sagt – Wutreaktion auf die Weltkrise der letzten beiden Jahre. Nun lassen sich gewiss der Wut als einer der sieben (katholischen) Todsünden zyklisch die restlichen anschliessen, ob das aber zur Sinnstiftung (gerade für das Paar von «luxure» und «colère») genügt, ist eher zu verneinen. Als Anklage beeindruckend, verliert sich die «colère» so schliesslich in den Texten und Aktionen der Performerin Clarisse Clozier.

Kompakt, zurückgehalten und doch sehr facettenreich hört sich Murphys neues Stück für Saxophon und Live-Elektronik an, und Marcus Weiss setzt es entsprechend ins Werk. Die Komponistin hat es am Festival erst getauft: Es wird in ihrer Werkliste, sofern ich mich recht entsinne, unter dem Namen eines unaussprechlichen schottischen Sees erscheinen.

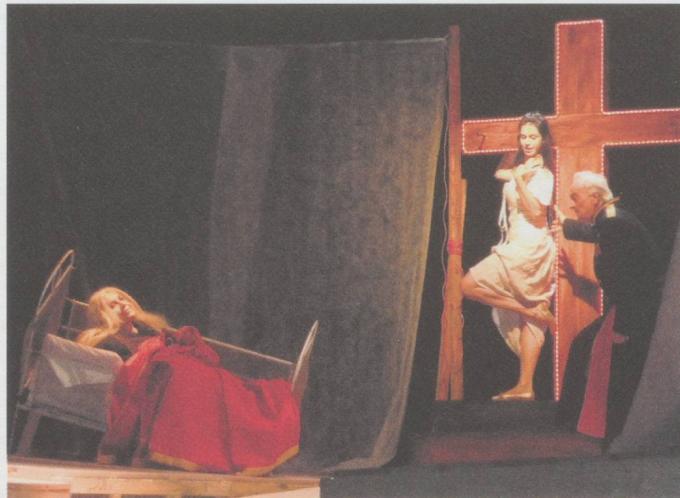
Im Kern der Werke finden sich globale Themen: China, Südamerika, Iran, aber auch globale Kritik. So verweisen alle drei Komponistinnen in Programmnotizen oder im Gespräch auf George W. Bush und den Irakkrieg. Das mag vielleicht Zufall sein, aber es zeigt, dass elektronisches Komponieren zumindest nicht nur die vor dem Bildschirm entwickelten Computeralgorithmen umfasst, sondern vielmehr Klänge und Abdrücke der Außenwelt ins Studio zurückbringt. Und diese dort dann im Ordnen, Auswählen, «Beschriften» der Klänge auch, ja gerade in der akusmatischen Musik, zur persönlichen Klangwelt und Aussage werden können.

C'est beau, le rouge

Thüring Bräms Kammeroper «Aloïse Opéra» in der Gare du Nord Basel (Mai 2010)

Für live gespielte Musik muss man dies noch nicht einmal behaupten, man sieht und hört es ja, gerade bei einem Ensemble wie den Berliner Les Femmes Savantes (Ana Maria Rodriguez, Ute Wassermann, Charlotte Hug, Annette Krebs), die einen sehr eigenen live-elektronischen Stil an der Grenze zur Improvisation entwickelt haben, aber jeweils auch durchkomponierte Stücke ihrer Mitglieder präsentieren. Einen überraschenden Abschluss findet das Festival mit der argentinischen Sängerin Juana Molina, die mit Gitarre und Bassist ausgerüstet und einem ausfeilten Recording- und Playback-Handwerk eindringliche, ja durchdringende Songs entwickelt. Ein abschliessendes Fazit finde ich für «dBâle» diesmal nicht, es sei denn, dass ich skeptischer in die drei Abende eingetreten bin als sie mich jeweils entlassen haben.

Andreas Fatton



Auf der Grenze zum Zirkus-Musikantischen: Thüring Bräms Kammeroper «Aloïse Opéra».

Foto: Thüring Bräm

«Art Brut» ist der Begriff, den der französische Maler Jean Dubuffet (1901–1985) geprägt hat für eine in Asylen und Hospitälern entstehende, aber dort auch weggeschlossene Kunst. Er hat selbst eine immense Sammlung schizophrener Kreativität angelegt, aus der die Lausanner «Collection de l'Art Brut» entstanden ist. Die Hoffnung eines direkten Rückgriffs auf den Kern der Kunstartstehung hat sofort fasziniert, nicht zuletzt Künstler, Literaten und Komponisten selbst. Die Träger der «Art Brut» werden dann selbst zu Sujets – und in der Schweiz hat das stets vor allem Adolf Wölfli bedeutet.

Thüring Bräm hat sich für seine im Mai und Juni durch die Schweiz tourende Kammeroper *Aloïse : C'est beau le rouge, vous savez...* (Musikalische Leitung: Karel Valter) die Lebensgeschichte der aus Wölfis Generation stammenden Künstlerin Aloïse Corbaz (1886–1964) ausgesucht. Nach einer von ihrem Umfeld unterdrückten Leidenschaft für einen Pfarrer und wegen der – trotz Gesangsstudien – gesellschaftlichen Unmöglichkeit, Opernsängerin zu werden, weilt Corbaz kurz als französischsprachiges Kindermädchen am Hof Wilhelm II. in

Potsdam. Noch vor dem 1. Weltkrieg im Waadtland zurück, verbringt sie ab 1918 ihr weiteres Leben in psychiatrischen Anstalten, wo sie mit der Malerei so etwas wie eine symbolische biografische Reflektionsebene findet. Genau da setzt Bräm auch an: In jener Parallelwelt, wo Aloïse dem Wort Dubuffets nach auf «die Gesetzmässigkeit des Unzusammenhängenden» stösst. Dieses Prinzip spiegelt sich in der Textanlage eindringlich: Sie nimmt zwar eine thematische Gruppierung nach Szenen vor, zeigt aber nicht zuletzt durch die Aufspaltung der Aloïse in drei Stimmen ein assoziativ-schizophrenes «Erzählen». In schönem Gegensatz zu dieser Aufspaltung vereinigt die Projektions- und Gegenfigur des Mannes mehrere Personen auf sich: Christus, den Pastor, den oder die behandelnden Psychiater, Napoleon und Kaiser Wilhelm.

Aus der Liebes- und Transformationsgeschichte wird in der Inszenierung von Pierre-André Gamba eine dreischrittige Dramaturgie: Singen, Schreiben, Malen, als offengelegte biografische Entwicklung. Obwohl Gamba mit durchwegs überdeutlichen Utensilien ins Feld rückt – rotbefleckte Tücher und entsprechende

Ins Gedächtnis zurückgerissen

Michael Jarrells «Le père» an den Schwetzinger Festspielen (3.–5.6.2010)

Waschungen, ein Kreuz, das zur Guillotine wird, Uniformen, Schwerter, Zwangsjacken usw. –, versucht er klugerweise nicht, der Textvorlage mehr Klarheit zu geben. Das ist möglicherweise Aufgabe der Musik; ob sie diese allerdings tatsächlich wahrnimmt, darüber wären die Meinungen zu teilen. Nehmen wir den Beginn: Es ist berückend, wie Bräm hier nach einer kurzen Einleitung mit Robert Schumanns *Abschied aus Frankreich* (aus dem op. 135, den *Maria Stuart-Liedern* aus dem Jahr 1852) in der Harfe einsetzt. Aber was tun wir im Moment des Hörens damit? Geht es um eine Analogie zu diesem «Abschied»? Hat Aloïse sich als eingesperzte Maria Stuart verstanden? Oder legt der Komponist dies nahe? Beim ersten Hören und nach ein bisschen Blättern im Programmheft bleibt dies völlig unklar, später erhellt sich, dass auch die Andeutungen auf Gaetano Donizettis *Maria Stuarda* (1834) sich in der Erinnerung an Opernbesuche der jungen Aloïse abspielen. Im Ganzen bedient Bräms Musik nicht einen zeitgenössisch-spezialisierten Hörer. Sie lebt von rhythmischen Patterns, einem schönen melodiösen Angebot an die Sängerinnen und den Sänger sowie von Zitaten und Montagen, die sich aber jeweils weiterentwickeln. Wir streifen durchaus die Grenze zum Zirkus-Musikantischen. Bisweilen ist das angefüllt und flächig, das Ensemble wird als Farbpalette eingesetzt, bisweilen aber auch sehr eigenartig leergeräumt.

Es ist sicher kein falscher Ansatz, einen Text und ein Leben, das sich bereits derart zerbrochen zeigt, musikalisch nicht noch weiter zu zerkleinern. «C'est beau le rouge», zweifellos. Aus den Träumen dieser mit schwerem Rot parfümierten Bilder, die in ihrer Idylle ja auch etwas Entblößendes haben, wird man dann freilich auch nicht herausgerissen.

Andreas Fatton

Ein harter, ja schmerzhafter Schlag auf sechs Bongos: «très violent (casser le silence)», «ffffz». Nach etwa zehn Sekunden wird ein weiterer Schlag folgen, dem sich aber unmittelbar ein Gegenschlag auf Bongos und Tom-Toms anschliesst. Nach weiteren acht Sekunden folgt ein dritter Schlag, der noch weiter aufgefächert wird. Etwas ist in Gang gesetzt, explosionsartig geradezu. Der Ausdruck «casser le silence» bezieht sich nicht nur auf die Stille im Theaterraum, die in erschreckender Weise zerstört wird, sondern auch auf ein Schweigen, das gebrochen wird. Eine Erinnerung öffnet sich damit, ein Prozess setzt ein, eine Erzählung, ein Bericht. Sehr nüchtern. Ein Sohn erinnert sich an seinen Vater, er zeichnet sein Bild, stellt die Risse und Brüche fest und konstatiert gleich zu Beginn: «Un père mort eut été peut-être un meilleur père. Le mieux c'est un père mort-né.» So Heiner Müller in seinem Text *Der Vater* von 1958, den Michael Jarrell seinem neuen, dritten Musiktheaterstück zugrunde legt.

Wie schon in *Cassandra* (1993-94) nach Christa Wolf und *Galilei* (2005) nach Bertolt Brecht greift er damit auf einen Autor zurück, dessen Schicksal eng mit der DDR verbunden ist. Dabei habe ihn, so Jarrell im Programmheft, nicht dieser politische oder nationale Zusammenhang interessiert: Er suche vielmehr Geschichten, die nicht geschrieben, sondern erlitten seien, Geschichten von Individuen, «deren Schicksale mehr über die "condition humaine" erzählen können als die medial aufgeblasenen Grosstaten der Geschichte» (Michael Struck-Schloen). Oder im O-Ton Jarrells: «Mich faszinieren Texte, in denen der Autor sich in Gefahr begibt.»

Solche Dringlichkeit war in allen Fällen gegeben, und die Stücke eng mit den Autoren verknüpft: In *Kassandra* bzw. *Galileo Galilei* spiegelten sich gewisser-

massen Wolf und Brecht. Müller nun erzählt direkt Autobiographisches, und diese Unmittelbarkeit gerät erstaunlicherweise weitaus nüchterner als der oft ziemlich selbstgerechte Monolog *Kassandra*. Gerade daraus gewinnt *Le père* seine Intensität.

Der Text erzählt (wie eigentlich auch die beiden ersten Werke) von traumatischen Brüchen: Der Vater, «ein Hai, der vierzig Walfänger zerrissen hätte», wie der Sohn bewundernd notiert, wird als SPD-Funktionär 1933 von den Nazis gefangen genommen. Der Sohn besucht ihn mit der Mutter im Gefangenengelager und erlebt ihn nach dem Krieg in offizieller Funktion in der jungen DDR. Dieses Bild bekommt aber haarteine und doch schmerzhafte Risse: Etwa wenn der aus der Haft entlassene Vater sein Kind auffordert, in einem Aufsatz Hitlers Autobahnbau zu loben, da der Vater dadurch vielleicht wieder arbeiten könnte. Tatsächlich bekommt der Vater so wieder einen Job – und der Sohn sogar einen Preis, was gleichsam den bitteren Anfang von Müllers eigenem Schreiben darstellt. So erhält alles einen schalen Nachgeschmack. Später noch erlebt der Sohn, wie er des Vaters wegen nicht mehr von den Klassenkameraden geschnitten, sondern in der DDR hochgeachtet wird, während dieser gleichzeitig die DDR verlässt und in den Westen flieht. Ein weiterer Bruch.

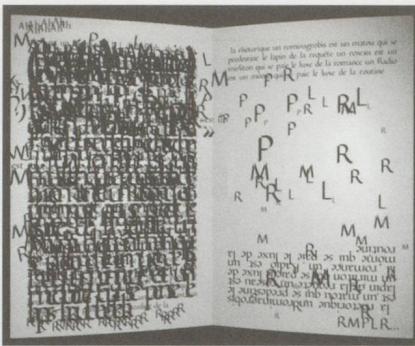
«Lässt sich das vertonen?», mag man wie schon beim *Galilei* fragen. «Das Wichtigste bei diesem durchaus heiklen Vorhaben: er vertraut dem Stück, seiner Chronologie, er versucht es nirgends aufzumotzen, er enthält sich simpler musikhistorischer Zitate, er arbeitet mit einem bewundernswert sicheren Handwerk, untermalt, setzt Akzente, aber im Grunde erzählt er, wie es das Stück selber tut.» So schrieb ich 2006 zur Brecht-Oper, und das trifft, noch viel radikaler, auch auf das neue Werk zu. Der Text

Protubérances

Festival Agora (Paris, 7 – 19 juin 2010)

wird von einem Sprecher (Gilles Privat) erzählt, weitgehend ruhig, jedenfalls ohne dramatische Ausbrüche, ohne Raunen und erst recht ohne alles Schreien. Eine erste Verlängerung erfährt er durch drei hohe Frauenstimmen (Neue Vocalsolisten Stuttgart), deren Stimmen eine Ferne, vielleicht sogar eine Sehnsucht anzudeuten scheinen. Aus dieser Weite wird man durch die Schlaginstrumente (Les Percussions de Strasbourg, phänomenal) immer wieder ins Hier und Jetzt herübergezogen, ja geschmissen geradezu, mit Präzision und Prägnanz. Es ist, als wolle Jarrell so das Vergangene in der Gegenwart bannen. Hinzu kommen schliesslich noch elektronische Klänge (IRCAM). So entsteht ein perspektivischer musikalischer Raum, der den Text nicht abbildet, sondern ihn auf einer anderen Ebene gleichsam nochmals formt, rhythmisiert, intensiviert, einengt und weitet, steigert und freilässt. «Auf gewisse Weise», so Jarrell, «wird die Musik die <andere>, die äusserliche Lesart sein, im Gegensatz zur innerlichen des Sohnes.» Die Musik drückt nicht nur die Brutalität des Textes aus, sie hält ihn auch aus, macht ihn gegenwärtig. Man mag sich fragen, ob eine konzertante Aufführung diesem reduzierten Ensemble nicht angemessen wäre. Tatsächlich wäre das denkbar, und doch hat die Schwetzinger Inszenierung auch gezeigt, dass sich die Wirkung verstärkt, wenn ein Regisseur wie André Wilms mit ganz wenigen, ausdrucksstarken, aber nicht plumpen Mitteln diese Erzählung verdeutlicht.

Thomas Meyer



«*Espèce d'espace*; écran vidéo». © <http://agora.ircam.fr>

Agora 2010 a démontré une fois de plus la difficulté qu'il y avait à regrouper sous une thématique commune des manifestations très différentes les unes des autres. On cherche souvent en vain dans les notes de programmes les relations peu évidentes entre cette notion de « prototype » et la nature de certaines manifestations...

Pour débuter le festival, une surprise — celle de se retrouver dans l'espace de projection complètement vide, déambulant dans un va-et-vient entre obscurité et lumière, comme soulevé par le rythme d'une respiration. Des 64 pistes du *Roaratorio* de John Cage, il ne reste qu'une version « compressée » sur huit que diffusait un dispositif complexe de haut-parleurs accrochés aux cintres. La mise en scène d'éclairs lumineux tombant au hasard et censés figurer l'esprit de Cage ne parvenait pas à nous arracher à la torpeur assommante d'une musique tournant autour de thèmes obsédants.

Nul répit dans la pièce de Gérard Pesson, donnée le même soir. Tout l'enjeu reposait sur l'inédit rapprochement entre l'électronique et un livret de trois poésies contemporaines de Matthieu Nuss, Gerard Manley Hopkins et Elena Andreyev. Cette « Foi en le poème et doute en l'électronique » ne produit malheureusement qu'un ensemble précieusement distillé en vapeurs sonores desquelles émergent de courts fragments

syntaxiquement épurés. Un ennui certain nous prend soudain devant toutes ces « poses » et cette musique en suspension, qui affleure les notes sans jamais y entrer vraiment.

Plus intéressante, la soirée « Espèces d'espaces », librement inspirée de l'ouvrage éponyme de Georges Perec. Jérôme Combier avait imaginé pour l'occasion un écran de projection en forme de double page suspendue au-dessus des musiciens. La qualité des vidéos est remarquable — tantôt des écritures calligraphiques, tantôt des mots qui finissent par se recouvrir les uns les autres ou bien des phrases répétées comme des incantations. Côté musique, on navigue entre éloquence-slam (*Jour 54* de Jodłowski) et peu de sons (l'insolite balancement de deux guitares acoustiques chez Thierry Blondeau). Un concert duquel émerge *Voi(Rex)*, une très belle pièce de Philippe Leroux — un jeu entre une voix et son double vocal virtuel qui, progressivement, contamine le jeu des instruments.

Très attendu en revanche, l'hommage rendu à Tristan Murail en trois concerts au cours desquels il nous a été donné d'entendre (et réentendre) des œuvres majeures de son catalogue. Alors que l'on annonce son retour à Paris après douze années d'enseignement à l'Université de Columbia, c'est l'occasion de revenir sur l'une des personnalités les plus importantes du mouvement spectral français. Pour le premier concert, l'Ensemble Intercontemporain avait choisi d'alterner *L'Esprit des dunes* et *Serendib* avec deux pièces de Giacinto Scelsi (*Yamaon* et *Okanogan*) et le remarquable *Verzeichnete Spur* de Matthias Pintscher. Dans *L'Esprit des dunes*, cette approche « involucrée » dans la matière sonore fournit à l'auditeur la sensation d'être en présence de sons électroniques d'un type nouveau. La partition suit le schéma itératif

— l'évocation du chant diphonique mongol au centre de la pièce, par exemple — qui conduit, selon les termes de Murail, à « composer des sons comme on compose une harmonie ou une mélodie ».

En référence au Voyage de Sindbad le marin, *Serendib* est marquée par les sonorités datées des synthétiseurs et certains « gestes compositionnels » surannés qui jurent, surtout en proximité avec la pièce lumineuse de Pintscher. Celle-ci s'organise autour de la contrebasse amplifiée de Frédéric Stochl — tout autour, un amalgame foisonnant de détails méticuleux et d'emportements lyriques.

Les solistes de l'ensemble donnaient le surlendemain trois œuvres de chambre. Dans *Vues aériennes* pour cor, violon, violoncelle et piano de 1988, Murail tente de capter un objet musical en variant à quatre reprises le matériau sonore. *Garrigues* pour flûte, alto, violoncelle et percussions et *Les Ruines circulaires III* pour clarinette et violon appartiennent à un cycle intitulé *Portulan* ainsi nommé d'après des cartes de navigation médiévales. La structure en micro-intervalles sert de support à l'expression d'un univers très subtil.

Enfin, le festival proposait la création française des *Sept paroles* par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France et le chœur de la Radio Néerlandaise, dernière œuvre en date du compositeur. La mas-sification de l'effectif rappelle — bien que Murail s'en défende — les modèles romantiques de Brahms ou Berlioz. La subtilité du propos tient dans ce « répons » entre un chœur virtuel microtonal et les échelles diatoniques du chœur réel. Pour le reste, avouons une impression d'ensemble assez mitigée : des phrasés « dans la masse », des glissandis, des couleurs diaprées... de beaux moments certes, mais une durée et une monumentalité qui finissent par lasser. Par comparaison, *Speakings*

de Jonathan Harvey apparaît d'une ductilité sonore et d'une richesse extraordinairement plus inventive. Une alternance de trouées mélodiques et de parasitages devenus éléments mélodiques à part entière, le tout reposant sur une superlative lutherie électronique. L'outil principal est un « vocodeur de la forme spectrale » permettant la synthèse des voyelles et consonnes dont se nourrit la texture instrumentale. Cette « purification bouddhiste du corps, de l'esprit et de la parole » nous fait pénétrer dans un langage musical incroyablement vivant et varié, décrit par cette formule de Harvey : « comme si l'on entendait une langue très expressive qu'on ne comprend pas ».

Deux regrets pour conclure. Tout d'abord, le triste concert « Émergence — jeune création » dans lequel rien ne se distingue de formes mort-nées frôlant l'imitation besogneuse (par bonheur, la beauté opaline des sonorités de *Pranam 2* de Giacinto Scelsi et les riffs furieusement psychédéliques de *Vampyr!* de Murail régénèrent notre enthousiasme). Enfin, le « théâtre musical » — *Le père* — de Michael Jarrell, sur un texte de Heiner Müller. Tout — de l'encombrante mise en scène à la musique d'une pesanteur inouïe — concourt à nous faire lever les yeux vers les désuets décors rocaillés et les belles caryatides du théâtre de l'Athénaïe...

David Verdier

Kanon künstlerischer Forschung?

Symposium «Künstlerische Forschung: Evaluation und Kanonbildung», Zürcher Hochschule der Künste (29. – 30. 4. 2010)

Das Konzept der «artistic research» war Ende April 2010 Thema eines internationalen, unter der Schirmherrschaft der European League of Institutes of the Arts (ELIA) durchgeführten Symposiums an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Nachdem die grösste Kunsthochschule der Schweiz 2009 ein Symposium den «Unterschieden zwischen Kunst und künstlerischer Forschung über die Disziplinen» gewidmet hatte, standen heuer «Evaluation und Kanonbildung» in der künstlerischen Forschung zur Diskussion. Corina Caduff, Leiterin des Transdisziplinären Ateliers der ZHdK und Initiantin des Symposiums, provozierte eine engagiert geführte und überaus anregende Debatte, indem sie mit einer zukunftsgerichteten Frage den Rahmen für eine offene Diskussion vorgab: Welche Modellprojekte verschiedener Kunstdisziplinen werden das Verständnis der künstlerischen Forschung und den Nachwuchs in diesem Forschungsbereich prägen?

Hintergrundthema des Symposiums war nicht zuletzt die prekäre Finanzierungssituation der künstlerischen Forschung, im Zentrum des zweitägigen Austauschs stand aber eine fachliche Reflexion. Hält man sich an die von Christopher Frayling vorgeschlagenen und oft zitierten Begrifflichkeiten von «Forschung durch Kunst», welche — verkürzt gesagt — durch künstlerische Prozesse Erkenntnisse zu generieren sucht, und «Forschung über Kunst», bei welcher die analytische Aussensicht auf die künstlerische Praxis im Zentrum steht, so bewegte sich das Zürcher Symposium in beiden Feldern. Es ging einerseits um künstlerische Forschungsprojekte, andererseits um verbale Verständigung über künstlerisches Handeln und um Diskursbildung in der künstlerischen Forschung.

Die präsentierten Projekte aus den Bereichen Musik, bildende Kunst, Design, Theater und Film zeigten verschiedenartige Bezüge zu kulturhistorischen, sozialwissenschaftlichen oder technologischen Kenntnissen, die von Kulturschaffenden, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern in der künstlerischen Praxis reflektiert und verarbeitet wurden. Für den Musikbereich berichtete Yves Knockaert (Institute for Practice-based Research in the Arts, Leuven) über ein von der Sängerin Lieve Jansen (Lemmensinstituut, Leuven) geleitetes Projekt, das sich mit *In Tränen unendlicher Lust* einen von Schumann in seinem Zyklus *Frauenliebe und Leben* (1840) vertonten Vers von Adalbert von Chamisso zum Titel gesetzt hatte. In den Räumen eines Art-Deco-Wohnhauses in Gent wurden simultan verschiedene Interpretationen aus dem Kunstliedrepertoire des 19. Jahrhunderts in von Gemälden jener Zeit inspirierten Performances dargeboten. Eine Sängerin liess ihren Körper durch eine Rahmenvorrichtung in eine ungewöhnliche Position zwingen, interpretierte das männliche Subjekt eines Liedtextes und wurde von einem Pianisten begleitet, der ihr und dem Publikum seine Klänge aus einem anderen Raum zuspielte und allein im projizierten Abbild seines Gesichts präsent war. Die Verfremdung des Musikerbes durch das Aufführungssetting stellte den Interpretierenden neuartige künstlerische Herausforderungen und schuf dem Publikum eine eigene Welt der Klänge, des Raums und der Gender-Beziehungen.

Die künstlerische oder musikalische Forschung versteht sich dem von Knockaert vorgestellten Projekt entsprechend als Schaffensprozess hin zu Aufführungseinrichtungen oder Klanginstallationen. Dies gilt auch für zwei weitere am Symposium präsentierte Projekte. Daniel Bisig vom Institute for Computer Music and Sound Technology (ICST) der ZHdK führte ein Fragment

des interdisziplinären Projekts *Swarm and Space: Audiovisual Installation* vor. Das vom Computer simulierte und von menschlicher Hand über ein Panel beeinflussbare Schwarmverhalten, wie es beispielsweise bei Fischen oder Vögeln zu beobachten ist, wird dabei für einen Installationsraum sonifiziert. Ein ähnliches Forschungsprojekt unter dem Titel *The Choreography of Sound* realisiert gegenwärtig Gerhard Eckel an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz; am Zürcher Symposium reflektierte er die Klanginstallation *A letter from Schoenberg* von Peter Ablinger, dessen Rezeption er im Sinne des Komponisten als Wahrnehmungsforschung interpretierte.

Dass allein in der Schaffung von Klanginstallationen der Forschungs- und Entwicklungsbegriff von Musikhochschulen nicht aufgehen kann, machte Michiel Schuijzer (Conservatorium van Amsterdam) in seiner Präsentation des Forschungsprogramms für Master-Studierende indirekt deutlich. An selbst-initiierten Forschungsprojekten von Studierenden demonstrierte er die Bedeutung musikpädagogischer Entwicklungsprojekte und den künstlerischen Gewinn, der von einer engen Verbindung von musikhistorisch-philologischer Forschung und experimenteller Aufführungspraxis ausgehen kann. Welche Gewichtung der Forschung in der Ausbildung an Musikhochschulen zukommen soll und wie Musikstudierende auf die mannigfachen beruflichen, überwiegend musikpädagogischen und -vermittelnden Anforderungen einer in Kenntnissen und Fertigkeiten ausdifferenzierten Wissengesellschaft vorzubereiten sind, bilden im Hinblick auf die Sicherstellung des Forschungsnachwuchses durch einen dritten Studienzyklus drängende Fragen. Im Rahmen des vielschichtigen Symposiumsthemas mussten diese unweigerlich unterbelichtet bleiben (vgl. hierzu den Artikel von Henk Borgdorff und

Michiel Schuijzer in: *dissonance* 110, Juni 2010, S. 14-19).

Das Symposium zeigte durch die diversen Projektpräsentationen, in welch vielfältiger Weise in der künstlerischen Forschung Methoden der Wissensgenerierung und Repräsentationsweisen aus verschiedenen Kunst- und Wissenschaftsdisziplinen zusammenfließen können. Einer Kanonbildung der «artistic research» ist eine solche Offenheit kaum förderlich. Wie Teilnehmende des Symposiums mit Nachdruck vorgebracht haben, können Kanon und Methodenkonvergenz die Innovation von Kunst und Forschung verhindern. Insofern sollte das produktive Streiten über das Konzept der «artistic research» und über Evaluationskriterien von Projekten nicht enden.

Marc-Antoine Camp

Klangflüsse

Moments Musicaux in Aarau
(Mai 2010)

Weniger im Zeichen des Tastens als der Tasten stehen die Aarauer Moments Musicaux Mitte Mai. Der Kurator Jürg Frey bleibt seiner Linie treu: Höchster Kunstanspruch gepaart mit radikalen Gegensätzen prägt seine Programme. Kaum deutlicher wird das, wenn Dominik Blum, seines Zeichens Pianist mit experimentellen Vorlieben, Morton Feldman mit Hermann Meier (1906-2002) konfrontiert, jenem zu Unrecht Vergessenen. Hoch konzentriert, vielleicht eine Spur zu angespannt spielt Blum. Er hat verständlicherweise Mühe, die Staccato-Lastigkeit, die trocken-harschen Klangballungen und die virtuosen Sprünge in Meiers im Geist des Seriellen entstandenen Werken zu kombinieren mit Feldmans filigranen, kaum minder heiklen Strukturen in *Intermissions 3 & 4* (1952) oder in *Palais de Mari* (1986). Etwas starr wirken Feldmans Werke unter Blums Händen, etwas mechanisch, die Flexibilität fehlt, die entrückt schwelende Leichtigkeit eines *Palais de Mari* will sich nicht so recht einstellen.

Wie Kompositionen betrachtet Frey seine sehr inspirierenden Programme. Seine Frau Elisabeth Frey-Bächli spielt auf einem Clavichord Stücke von Antoine Beuger, Tom Johnson, Christian Wolff und aus dem bekannten englischen *Fitzwilliam Virginal Book* aus dem 17. Jahrhundert. Naturgemäß leise geht es zu, die geringe Dynamik des so intimen Instruments wird durch Abwechslungsreichtum kompensiert. Einstimmig, jedoch sehr konsistent tönen die *24 Préludes* (2009) des 1955 geborenen Wandelweiser-Komponisten Antoine Beuger. Von einfacher, jedoch immer wieder überraschender Vierstimmigkeit sind die *Kleinen Choräle* von Tom Johnson geprägt. Etwas zu nüchtern klingen sie, fast steril. Doch zwischen den aparten Stücken aus dem *Fitzwilliam Virginal Book* und den wie improvisiert scheienden *Small Preludes* (2009) eines Christian Wolff ergibt sich ein Sinn, der

sich vor allem einem virtuos inszenierten Programm verdankt.

Immer wieder stösst man in Aarau auf wenig Bekannte. Letztes Jahr hinterliess die Sängerin Irene Kurka aus Düsseldorf (bleibenden) Eindruck. Nun tritt Dante Boon in Erscheinung, ein junger niederrändischer Pianist, der sich als Keyboarder einer Rockband verdingte, sich nun aber wieder besonnen hat auf klassische und insbesondere auf zeitgenössische Musik. Zur Demonstration seiner fulminanten Anschlagskultur ist sein Konzert wie geschaffen. Schumanns *Gesänge der Frühe* op. 133 nimmt Boon so samtweich wie es kaum andere vermögen. Auch den Ton von John Cages *Etudes Australes* (Book Nr. 1 und 2) trifft er perfekt: Unaufgeregt, wie selbstverständlich versteht er es, die komplexe, bewusst antiexpressive Partitur umzusetzen. Den natürlichen Klangfluss Cage'scher Werke teilt Jürg Frey, dessen *Les tréfonds inexplorés des signes* pour piano (2007-2009) wunderbar austarierte Akkorde bieten. Auch diese kommen bei Boon voll zur Geltung – und unterstreichen so einmal mehr, wie liebevoll im kleinen Aarau der Umgang mit anspruchsvoller Musik gepflegt wird.

Torsten Möller