

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2012)
Heft:	117
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: 23.01.2026

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

Das Branchentreffen

Die 25. Tage für Neue Musik Zürich
(10. bis 13. November 2011)

Ausreisser waren kaum zu verzeihen: Der Jubiläumsjahrgang der Tage für Neue Musik Zürich fügte sich als durchschnittlicher Jahrgang in die Annalen des Festivals – ein ansehnlicher Durchschnitt immerhin, der sich von einigen diskreten Höhepunkten und noch diskreteren Abstürzen nicht aus der Mitte drängen liess. Auch in Sachen Publikumszuspruch geriet das Festival durchschnittlich: Zwar waren die Säle nicht schlecht gefüllt (die zwei wirklich gut besuchten Veranstaltungen waren symptomatischerweise ein multimediales Spektakel, *Persepolis* von Iannis Xenakis, und eine konzertante Wiedergabe von Beat Furrers *Fama*, die als Musiktheater Karriere gemacht hat), doch szenenfremde Köpfe waren kaum zu sichtern, das Festival entpuppte sich vielmehr als eigentliches Branchentreffen. Die Neue-Musik-Szene als selbsterhaltendes System – das passt schlecht zum Anspruch, Kunst von gesellschaftlicher Relevanz abzusondern. Natürlich krankt an dieser Problematik nicht allein das Zürcher Festival, allerdings sind an der Limmat auch kaum Anstrengungen zu ihrer Überwindung zu beobachten. Allfällige Nachhaltigkeit ist vielleicht über eine Neuerfindung des Festivals zu erreichen, und die Zeiten dafür stehen gut: Die 25. Ausgabe des Festivals ist nicht nur die letzte, die von den Co-Intendanten Mats Scheidegger (seit 1999) und Nadir Vassena (seit 2004) programmiert wurde, sondern markiert auch einen Systemwechsel weg vom Intendantenmodell: Zukünftig sollen gemäss einer Entscheidung der Stadt Zürich, die das Festival finanziell trägt, jährlich wechselnde Kuratoren das Festival gestalten – 2012 ist es Christoph Keller, 2013 Moritz Müllenbach. Fallstricke spannen auch das «Kuratorenmodell», doch die allenfalls höhere Innovationsfrequenz könnte den Verlust an Kontinuität durchaus kompensieren.

Von den Qualitäten solcher Kontinuität galt es jedenfalls 2011 ein letztes Mal Notiz zu nehmen. Da fand etwa Mats Scheideggers Neigung, skandinavische Komponisten nach Zürich zu bringen, eine Fortsetzung: Der Däne Morten Olsen, Gründer der Athelas Sinfonietta Kopenhagen, die 2010 in Zürich auftrat, vermochte mit seinen ruhig-düsteren Ensemblestückchen *In a Silent Way* und *Mirages* allerdings nicht ganz an die nordischen Gäste der letzten Jahre (etwa Christian Winther Christensen und Ole Henrik Moe) heranzukommen. Auch die Nadir Vassena zu verdankenden Blicke auf das italienische Musikschaaffen waren über die letzten Jahre eine Konstante der Tage für Neue Musik Zürich. In dieser Hinsicht besonders auffallend war 2011 Francesco Filidei, ein «Italiener in Paris», der im heutigen Italien keine Möglichkeit sieht, als Komponist zu existieren. In seiner *Partita* setzt er erweiterte Spieltechniken ins Gerüst von Tanztypen und schafft Momente eines rasanten Flüstergrooves, die vom Ensemble Laboratorium unter Leitung von Scott Voyles geistreich umgesetzt wurden. Eine schweizerisch-italienische Produktion ist das Persepolis-Projekt von Fabrizio Rosso, der Xenakis' Licht- und Klangkomposition *Persepolis* (1971) in eine «Fassung für Tonband, Licht, Klang und Bewegung» beförderte. Die achtkanalige Tonspur Xenakis' inszeniert Rosso als eine Art Dauerstress, der in der visuellen Umsetzung mit «laserartigen Lichtklingen» eins zu eins verdoppelt wird. Diese geschäftigen «Lichtklingen» umspielen den Körper der Performerin Giulia Troiano, die sich als «Metapher für den unendlichen Zyklus von Selbstwerdung und Zerstörung» in extremer Zeitlupe aufrichtet und wieder zusammenkauert. Gilt Xenakis' *Persepolis* als Ausdruck eines «kosmischen Klangs des Universums», also einer wohl eher statischen Sache, wird

ihm durch Troianos Performance ein Zyklus der Regeneration eingeschrieben, dessen quälende Langsamkeit paradoxerweise geradezu kurzlebig ist im Vergleich zum hektisch-ewigen «Klang des Universums».

Das Xenakis-Spektakel fand im Bauhaus-Bau des Museums für Gestaltung statt, alle anderen Veranstaltungen in der Tonhalle, die zwar über zwei hervorragende Säle verfügt, in denen sich aber Geister erstarrter Abonnementskonzertpflege in genügender Dichte tummeln, um jede Affinität für Gegenwartsfragen im Ansatz zu verjagen. Dennoch bot gerade der grosse Tonhallesaal ideale Bedingungen für die Raumklangkonzeptionen in Beat Furrers *Fama*. Die legändäre Klang-Box ist mittlerweile entsorgt, stattdessen verteilten sich die Musiker des Ensembles Arc-en-Ciel der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) auf Galerie und Balkon, während das Publikum unten im Parkett Platz nahm. Unter der Leitung des Komponisten brachten die jungen Musiker mit Sprecherin Isabelle Menke eine exemplarische Aufführung zuwege – ein deutlich ergiebigeres Ereignis als das gleichentags an der ZHdK stattfindende Furrer-Symposium «Ästhetische Dispositive», das primär der Ausfaltung hochfliegender Diskurse Raum bot.

Ähnlich Hochfliegendes war auch von Brian Ferneyhoughs Ensemblestück *Chronos-Aion* zu erwarten, das den Gott der Zeit mit dem Aion, der Ewigkeit, konfrontiert. Wie viele seiner späten Werke besteht *Chronos-Aion* aus zahlreichen Kleinstsegmenten, deren Konstellationen und Schichtungen die lineare Wahrnehmung musikalischer Zeit zu suspendieren planen. Zumaldest für Ferneyhoughs Verhältnisse ist der Tonsatz dieses Stücks aus dem Jahr 2008 zudem geradezu streng reduziert – ein Gestus, der die Kategorie des Spätwerks ins Feld ruft, und der vom Strassburger Ensemble

Linea treffsicher in Klang gesetzt wurde. Treffsicherer jedenfalls als zuvor Maurice Ohanas *Chiffres de clavecin* (1968) für Cembalo und Ensemble, die nicht nur daran litten, dass Cembalist Florian Hoelscher ein dünnlich-kraftloses Instrument zu bespielen hatte, sondern auch an der fehlenden Präzision des Ensembles – schwammige Akkordeinsätze erwiesen sich als Gift für die Mixturenharmonik Ohanas. So blieb von ihm eher *Kypris* haften, ein 1985 entstandenes Spätwerk für Oboe, Viola, Kontrabass und Klavier, aufgeführt vom Collegium Novum Zürich – ein eindrückliches Zeugnis aus dem Schaffen des andalusisch-marokkanisch-französischen Komponisten, der sich im Nachkriegsparis vom Serialismus ebenso fern hielt wie von den Retrobewegungen der Gruppe «La Jeune France» und stattdessen eine unabhängige, durchaus einsame ästhetische Position bezog. Dunkel grundierte, terzgeschichtete und parallelenreiche Harmonik hat darin ihren Platz, mikrotonale Mixturen treffen auf einen expressionistischen, linearen Gestus, die Kombinatorik rhythmischer Patterns brachte Ohana Strawinsky-Vergleiche ein, Spuren nordafrikanischer Folklore sind mehr zu erahnen als festzunageln.

Ein weiteres Spätwerk gereichte dem Festival zum Höhepunkt: *Das Ohr des Innern* von Rudolf Kelterborn, eine «Musik mit japanischen Haikus» für zwei Stimmen, Violine, Klarinette und Schlagzeug, aufgeführt vom Collegium Novum Zürich, Eva Nievergelt (Sopran), Robert Koller (Bassbariton) und David Philip Hefti (Leitung). Den knappen Dreizeilern öffnet diese Musik einen inneren Hallraum der entgrenzten Art: Nahe werden Text und Musik aneinander geführt, und gerade in ihrer symbiotischen Verbindung erlangen sie jene ausserordentliche Vieldeutigkeit, mit der sie sich vor Aufschlüsselung wehren. Zum Ereignis wäre diese Uraufführung ohnehin geworden,

im Kontext eines Festivals, das sich vom Uraufführungshype fernhält, wurde sie es umso mehr. Fern vom Premierenzwang bewegte sich auch der Schweiz-Schwerpunkt, der rund um die Einladungen an Kelterborn und Furrer gebaut wurde: Das junge Galatea Quartett interpretierte Hans-Ulrich Lehmanns *Nachklänge*, Furrers zweites sowie Kelterborns sechstes Streichquartett, und Carlo Ciceri präsentierte sein Ensemblestück *Lucida Roccia Madre* sowie *Violata II* für Viola und Bassflöte (beides mit dem Collegium Novum Zürich). Unabkömmlich war 2011 das Tonhalle-Orchester, die Konzentration auf Ensembleswerke hat dem Festival jedoch nicht geschadet: Schaden verursachen könnte aber – so vermuteten einhellig die am runden Julbiläumstisch versammelten bisherigen Intendanten des Festivals – das neue Kuratorenmodell. Zu kurzatmig sei der jährliche Wechsel, lasse keine programmatischen Linien zu und verhindere die kontinuierliche Beziehungspflege mit Musikern und Komponisten. Ob sich solch dunkle Wolken tatsächlich bilden oder ob sich hier Verteidigungsreden auf den selbst einst ausgefüllten Intendantenposten artikulierten: Es wird sich zeigen.

Tobias Rothfahl

Zürcher Splitter

Ein Streifblick über die freie Zürcher Szene: Konzerte mit dem Harry White Trio, dem Ensemble Cattrall und dem Mondrian Ensemble (Dezember 2011)



«Swinging the birches»: Im Eissturm biegen sich Birken, bis sie den Boden berühren. Foto: Eric Peterson

Zürich hat keinen «Bahnhof für neue Musik» wie Basel und kein «zeitgenössisches Kulturzentrum für Tanz und Musik» wie Bern (noch?). Deshalb sind die Ensembles und Musiker der freien Szene gezwungen, diverse bestehende Räume auf kreative Weise für sich nutzbar zu machen, sei es, indem sie sich in Kulturräumen oder Kirchen mit besonderen Situationen abfinden, indem sie sich in eigentlichen Theaterräumen einmieten, oder indem sie sich mit anderen zeitgenössischen Künsten im multimedialen Land der unbegrenzten Möglichkeiten austauschen. Drei Konzerte mit drei Zürcher Ensembles ermöglichen zu Beginn der Adventszeit innerhalb einer Woche einen Augenschein und Vergleich, wie die Musikschafter mit dieser Zürcher Situation umgehen.

Der unkonventionelle Ansatz mit Brüchen: Das Harry White Trio hat in den letzten Jahren Räume bespielt, die hinsichtlich Funktion und Atmosphäre sehr unterschiedlich sind, etwa das Lavaterhaus (Kirchgemeindehaus St. Peter), den Kellerclub Bazillus oder den Lyceum Club. Die ausgefallene Besetzung mit Saxophon, Cello und Klavier zwingt Harry White, Pi-Chin Chien und Edward Rushton, Bearbeitungen vorzunehmen und Kompositionsaufträge zu erteilen – so auch für das Konzert im Theater Stok, welches das Trio amerikanischer Musik widmete, die sich in der trockenen Akustik des

Motive Bezaubernd Musik zwischen Gitarre und Saxophon

Kellergewölbes scharf zeichnete. In der Auswahl der Kompositionen ergab sich indes lediglich ein fadès Bild der «Neuen Welt»: Belanglose Stilkopien und bemühend eingesetzte Patterns prägen Jay Schwartz' *Music for Saxophone and Piano* (1992); Samuel Barbers Sonate für Violoncello und Klavier op. 6 (1932) zeigt den Komponisten von der süffigen Seite, und auch das Medley, das Edward Rushton über Lieder von Stephen Foster anfertigte, blieb durchwegs flach. Ein unbegründeter, harter Kontrast ergab sich dadurch zur neuen Komposition *Birches* für Altsaxophon, Violoncello und Klavier, die das Trio bei Stefan Wirth, einem Schweizer Komponisten mit amerikanischen Wurzeln, in Auftrag gegeben hatte und die in ihrer subtilen Machart zu überzeugen vermochte. Als formalen Leitfaden griff Wirth auf das gleichnamige Gedicht von Robert Frost zurück und setzte in komplexen, aber zugkräftigen Verdichtungen das Phänomen des «swinging the birches» um: Birken vermögen sich im Eissturm bis an den Boden zu biegen und verbleiben danach in dieser Position.

Das ansprechende Anknüpfungsmodell: In den vierzehn Jahren seines Bestehens hat das Ensemble Cattrall das Theater Rigiblick mit seiner spröden Akustik schon oft bespielt. Das Ensemble setzt sich für «eine direkte Vermittlung der zeitgenössischen Tonkunst» mit «ansprechenden, durchkomponierten Programmgestaltungen» ein. Gut gelungen ist dies mit der «Texttrilogie Burger - Walser - Artaud», in der drei Texte auf je unterschiedliche Weise musikalisch umgesetzt wurden. Die sanfte Inszenierung (Peter Schweiger), die musikalische Interpretation (Rico Gubler, Mats Scheidegger, Uli Fussenegger, Urs Leimgruber) und die Auftritte der Sprecher (Peter Schweiger, Helmut Vogel) waren dabei wunderbar auf ihr Zusammenwirken als Ganzes ausgerichtet.

Im Vortrag von Hermann Burgers Text *Der Orchesterdiener* stand das Wort verständlich und quasi unangetastet im Raum, nur von wenigen musikalischen Interpolationen aus Roger Redgates *Time Lapse* aus dem Off begleitet. In Michel Roths vielschichtigen *Räuber-Fragmenten* für Sprecher, Saxophon, Gitarre, Kontrabass und improvisierenden Solisten hingegen verband sich das Wort unlösbar mit der Musik. Einige Textfragmente und Sprechtexte der Musiker waren verständlich, andere lösten sich im dichten Geflecht der Komposition auf. Dabei gehört es zum Konzept, dass der dramaturgische Faden in kurze Stücke zerfällt und dass kurze, assoziativ wirkende Fragmente sich zu einem neuen, diskontinuierlichen und mehrschichtig verknüpften Ganzen formen. Roth verwendet dabei Texte aus Robert Walsers Roman *Der Räuber* und bildet dessen «Gewirr von Sätzen» und die «labyrinthhafte» Anlage auch musikalisch ab. Schliesslich liessen Urs Leimgrubers *Brückstücke* den beiden Sprechern wieder mehr Raum, indem die Musiker einen Text Antonin Artauds über van Gogh improvisierend kommentierten.

Das radikale Experiment: Auch das Mondrian Ensemble ist mit seiner Zürcher Konzertreihe an einem Ort heimisch geworden: im Kunstraum Walcheturm. Und auch diese Formation, ein Klavierquartett, setzt auf durchkomponierte, ungewöhnliche, aber stichhaltige Programme, welche die Kompositionen in einen fruchtbar kommentierenden, ergänzenden oder kontrastierenden Kontext stellen. Das Programm «UNSTERN!sinistre» war aber auch für dieses Ensemble ein Wagnis: Zum einen, da es nicht auf der Hand liegt, dass ein Ensemble mit Schwerpunkten in der zeitgenössischen Musik in den Veranstaltungshype zum 200. Geburtstag Franz Liszts einsteigt, zum anderen weil

es Spätwerke Liszts mit einer «Drone Improvisation» mit Daniel Sailer (Kontrabass) und Peter Conadin Zumthor (Schlagzeug) reflektierte. Ein wahnwitziger Versuch der Vermittlung zwischen zwei Welten? Ein aus dem Ruder gelauenes Experiment? Nichts davon. Das lag zum einen in der Konzentration auf Liszts Spätwerk begründet, dessen Radikalität, Düsternis und Brüchigkeit Daniela Müller, Petra Ackermann, Martin Jaggi und Tamriko Kordzaia besonders herauszustreichen vermochten. Zum anderen reflektierte die Improvisation diese Musik auf eigene und einmalige Weise und leitete wunderbar in Kordzaias tief gehende Interpretation von Liszts *Unstern! - Sinistre* über. Die radikale Konfrontation hatte hier ihre Schlagkraft.

Michelle Ziegler

Gehör als Augenlicht?

Anno Schreiers Oper «Die Stadt der Blinden» am Opernhaus Zürich (Uraufführung vom 12. November 2011)

Menschen erblinden – niemand weiß warum. Statt ihnen zu helfen, sperrt sie der Staat in eine ehemalige Irrenanstalt ein und überlässt sie dort fast ganz sich selber. Bald entwickeln sich unter den Blinden brutale Machtverhältnisse, aber auch menschliches Mitleid tritt hervor. Mittendrin eine sehende Frau, die ihren blinden Mann begleitet: Sie wird zur Beobachterin und schliesslich zur Täterin, weil sie der Gewalt etwas entgegengesetzt und den Anführer der Verbrecherbande tötet.

Soviel in Kürze zum Roman *Die Stadt der Blinden* des portugiesischen Literaturnobelpreisträgers José Saramago. Was für einen Film taugt (der brasiliatische Regisseur Fernando Meirelles hat das Buch 2008 verfilmt), könnte auch auf die Opernbühne passen. Und tatsächlich: Der 1979 in Aachen geborene, heute in Karlsruhe lebende Komponist Anno Schreier, Schüler von Manfred Trojahn und Hans-Jürgen von Bose, hat mit diesem Stoff eine gute Wahl getroffen. Mithilfe der Librettistin Kerstin Maria Pöhler wurde der 400-seitige Roman zu einer Handlung von gut zwei Stunden Musiktheater gerafft.

Vor knapp drei Jahren gewann Schreier den Teatro-Minimo-Opernwettbewerb des Zürcher Opernhauses und erhielt den Auftrag für ein abendfüllendes Bühnenwerk. Die Entscheidung der Jury war aufgrund der damals aufgeführten Einakter kaum nachvollziehbar – doch nun erweist sie sich durchaus als gerechtfertigt, denn Schreiers Oper *Die Stadt der Blinden* funktioniert. Gewiss: Schreiers Tonsprache klingt nicht neu. Wir haben es hier mit einer vergleichsweise konventionellen Handlungsoper zu tun. Das fällt besonders an einem Grundgedanken des Stoffs auf: Was in dieser Oper nämlich kaum spürbar wird, ist die Blindheit der Menschen. «Das Gehör ist das Augenlicht der Blinden»,

heisst es einmal darin. Aber gerade dieses Hören wird nicht hervorgehoben – ein Einwand, der freilich auch im Kontext der gegenwärtig immer noch starken Thematisierung bzw. Ästhetisierung des Hörens zu verstehen ist (man denke an das Spätwerk von Luigi Nono oder an die Stücke von Beat Furrer und Salvatore Sciarrino). Schreiers Musik ist diesbezüglich ziemlich inaktiv, aber darum scheint es ihm auch gar nicht zu gehen. Ihn interessieren die Konflikte zwischen den Menschen, die Emotionen. Hier agieren Personen, und dies wiederum gibt der Regie von Stephan Müller reichlich Handlungsspielraum. Auch er betont in den Bewegungsabläufen nur ausnahmsweise die (stilisierte) Blindheit des Agierens. Die Menschen bewegen sich fast wie Sehende, es ist der Bühnenraum von Michael Simon, der die Enge schafft. So entsteht keine Statik, wie man es vom Stoff her erwarten würde, sondern ein spannendes Handlungstheater, das von einer expressiven Musik getragen wird. Im Zentrum des Abends bewegt sich die Figur der einzigen Sehenden (hervorragend gesungen von Sandra Trattnigg). Die Solistenchar mitsamt Vokalensemble überzeugt unter der musikalischen Leitung von Zsolt Hamar musikalisch und schauspielerisch. Das Zürcher Premierenpublikum zeigt sich denn auch von der Produktion begeistert.

Beim Zuhören gewinnt man den Eindruck, dass sich Schreiers Musik selber mit dem Werk entwickelt und entfaltet hat. Es ist kein Stück, das mit einer zündenden Idee beginnt – und dann die Folgen lang ausbreitet. Das Verständnis wird von Anfang an geführt. Der Beginn – eine Sprechstimme gibt die Anweisungen durch, wie sich die Internierten zu verhalten haben – scheint geradezu sachlich, aber bald schon brechen die Gefühle, Geschichten und die Konflikte hervor. Schreiers Vertonung ist dabei sprachnah und melodisch, kurz: für das

Ohr klar nachvollziehbar. In der Folge intensiviert sich das Stück. Wie das Schreier gelingt, zeigt sich an einem Detail: Eines seiner Ausdrucksmittel ist es, Textteile zu wiederholen und dabei durch Koloraturen anzureichern. Das wirkt mitunter etwas platt, das Ziel – die emotionale Verdichtung – wird klanglich dadurch nicht immer erreicht, zuweilen auch in den Ensembleszenen nicht. In einer Figur jedoch, dem ebenfalls eingespererten Zimmermädchen (Sen Guo), erweist sich das Verfahren als folgerichtig: Sie steigert sich in einen Wahn und zündet schliesslich die Anstalt an, was zum Ausbruch der Blinden führt. Ihre Textwiederholungen und Koloraturen wirken manisch und übertrieben. In ähnlich schlüssiger Weise steigert sich das Werk durch die fünf Akte hindurch hin zu atmosphärischer Verdichtung und emotionaler Vertiefung. Ein gelungenes Werk also, und übrigens kein Erstling. Schreier hat schon mehrere Bühnenwerke geschaffen, und schon steht ein weiteres an: Die Uraufführung seiner jüngsten Oper *Mörder Kaspar Brand* nach Motiven von Edgar Allan Poe ist bereits für kommenden Juni in Düsseldorf geplant.

Thomas Meyer

Blutrote Betroffenheit

Alfons Karl Zwicker's Oper «Der Tod und das Mädchen» am Theater St. Gallen (September bis November 2011)



Frances Pappas als Paulina Salas. © Toni Suter / T+T Fotografie Dorendorf

Über 30 000 Folter- und Todesopfer haben die 17 Jahre Pinochet-Diktatur (1973–1990) in Chile nach offiziellen Angaben gefordert. Dass die Dunkelziffer um mehrere 10 000 Fälle höher liegt und viele Täter noch immer hohe Ämter in Staat und Militär bekleiden, mag nicht zuletzt daran liegen, dass die Valech-Kommission zur Aufklärung der damaligen Geschehnisse in den Foltergefängnissen des Geheimdienstes erst über ein Jahrzehnt nach Beginn der Redemokratisierung des Landes einberufen wurde.

An diese Problematik knüpft die Handlung von Ariel Dorfmans Theaterstück *Death and the Maiden* von 1990 an, das die Vorlage für Alfons Karl Zwicker's dritte Oper *Der Tod und das Mädchen* (Libretto: Daniel Fuchs) bildet, die am 17. September 2011 vom Theater St. Gallen zu ihrer Schweizer Erstaufführung gebracht wurde. Sie beginnt in derjenigen Nacht, in der der Menschenrechtsanwalt Gerardo Escobar (Andreas Scheibner), Mann des Folteropfers Paulina Salas (Frances Pappas), zum Vorsitzenden einer der Valech-Kommission ver-

gleichbaren Einrichtung gewählt wird. Der Zufall will es, dass Gerardo an eben diesem Abend den Arzt Roberto Miranda (Hans-Jürgen Schöpflin) in das abgelegene Haus des Paars mitbringt, nicht ahnend, dass Paulina ihn an seiner Stimme als den Mann identifizieren würde, der sie in ihrer Gefangenschaft immer wieder vergewaltigt hat, während er «zu ihrer Beruhigung» Schuberts Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* laufen liess. Aus diesem Figurendreieck entspint sich ein Kammerpiel um jene Grundfragen, die Paulinas Opferperspektive auf die chilenische Diktatur aufwirft: Wem kann sie noch trauen, wie innere Ruhe finden? Was hat ihren Peiniger zu seinen Taten getrieben? Bereut er sie?

Der Gefahr, das erlittene Unrecht empört emphatisch in überbordende Emotionalität zu übersetzen, entgeht die St. Galler Inszenierung der 2010 im Festspielhaus Hellerau Dresden uraufgeführten Oper weitgehend. Das erste Bild zeigt eine Paulina, die mit schwarzer Augenbinde, die Hände hinter der Stuhllehne verschränkt, in ihrem kärglich möblierten

Haus sitzt, das durch eine brüchige Konstruktion aus Planken und frei stehender Tür lediglich angedeutet wird (Bühne und Kostüm: Alexandra Burgstaller). Einfache Konstellationen wie diese genügen Regisseurin Nicola Raab, um die fundamentale Beklemmung ihrer Hauptfigur und andere situative Zwischentöne oder Charakterzüge direkt einsichtig zu machen. Einen neongrellen Kontrast zu solcher Sparsamkeit und Effizienz bildet der Fließbandkommentar der Videoprojektionen (Videographie: David Haneke), die auf transparenter Leinwand Himmel und Meer hinter der Hauskonstruktion je nach Dramatik der Situation als Spiegelfläche mit blutrotem Sonnenuntergang oder als graues Tosen erscheinen lassen.

Jenseits der Weiten von See und Horizont erstreckt sich – die räumlichen Gegebenheiten des Theaters wollten es so – das Sinfonieorchester St. Gallen (Musikalische Leitung: Jonathan Stockhammer), während der Chor des Theaters St. Gallen, stellvertretende Stimme der ungezählten stummen Opfer der Diktatur, im zum Massengrab werdenden Hohlraum unter der Bühne positioniert ist, sichtbar nur durch einen engen Spalt. Die Platznot wird aber in beiden Fällen zur musikszenischen Tugend, denn die Solisten treten so auch in den ausladenden Momenten der durchaus emotional aufgeladenen Musik Zwicker stets aus dem Orchesterklang hervor, und das leicht gedämpfte, entfernt wirkende Klangbild des Chores unterstreicht dessen Rolle als Vertreter gesichtloser Massen. Auf die Aufführung der siebenten und letzten Szene musste die Inszenierung dann aber leider verzichten, da diese einen grossen Chor auf der Bühne vorsieht.

Der St. Galler Komponist Alfons Karl Zwicker (geb. 1952) macht kein Hehl daraus, dass diese im geradezu traditionellen Sinne dem Innenleben ihrer Figuren nachspürende szenische Umsetzung

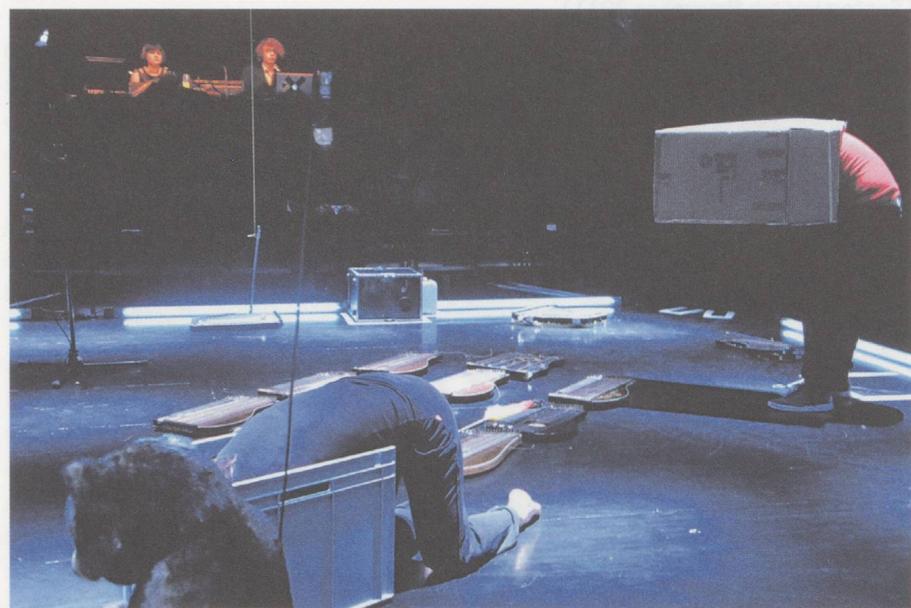
seiner Oper durchaus seiner Ausdrucksästhetik entspricht: «Der Zuhörer soll durch das Erleben meiner Klangwelten in Betroffenheit, egal welche, geraten», wünscht er und lässt es, ganz dem Wesen Paulinas entsprechend, selbst in den reduziertesten und feingliedrigsten Passagen stets brodeln unter der Oberfläche. Hier und da flackert an neuralgischen Punkten Schuberts Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* aus dem Unterbewusstsein, aus der Vergangenheit in Fetzen hervor, jedoch immer nur als Idee, nie als plattes Zitat. Zwickers Musik könnte ohne weiteres in expressionistische Zeiten zurück gedacht werden. Wer bei einem Besuch von *Der Tod und das Mädchen* ein grenzgängisches Musiktheater der Art erwartet, wie sie das letzte Jahrhundert zuhauf hervorgebracht hat, wird überrascht von einem Opernabend im klassischen Sinne. Hier wird nicht die Galerie zeitgenössischer Spieltechniken abgegrast, keine elektronische vierte Dimension eingeflochten. So kann sich das in Sachen zeitgenössische Musik nicht eben erprobte Sinfonieorchester St. Gallen – ebenso wie Solisten und Chor – ohne technische Hürden ganz auf die saftige Klangsprache Zwickers einlassen. Sicher, neue Horizonte werden hier weder kompositorisch noch interpretatorisch erschlossen. Doch wissen Musik und Umsetzende sehr genau um ihr Einzugsgebiet und versuchen zu keiner Zeit, daraus mehr zu machen, als sie können oder eben wollen.

Lisa D. Nolte

Ein Mitschnitt der Schweizer Erstaufführung ist beim Label Musiques Suisses/Grammont Portrait erschienen (MGB CTS-M 133; 2 CDs).

Neue Musik unter Dampf

Der IGMN-Abend «Noch Normal??» in Zusammenarbeit mit dem Studiengang Musik & Medienkunst der HKB als Signal der Neuausrichtung der Berner Dampfzentrale



Die Musikperformance «Kapseln» von Barbara Balba Weber. Foto: Jürg Curchellas

Früher wütete in der Dampfzentrale Bern ein thermisches Kraftwerk. Am 9. Dezember 2011 verwandelt sich der Kesselhaus-Saal für Barbara Balba Webers Musikperformance *Kapseln* in eine Kampfarena. Im Zentrum steht die Frage: Was ist normal? Dahinter steckt ein vielversprechendes Konzept: Ausgehend von Robert Schumanns letztem Werk, den *Geistervariationen*, will die Flötistin mit ihrer Crew (Pascal Viglino, Tobias Reber und Jonas Fehr, Hochschule der Künste Bern) Normalität und den alltäglichen Umgang damit performativ umreissen. Akustische Elemente lässt sie mittels Livemusik und (Live-)Elektronik einfliessen. «Ist Normalität eigentlich ein Fluch? Oder ein Segen? Bietet sie Sicherheit und Geborgenheit? Oder krümmt sie das Rückgrat und den Lebensnerv?», fragt sich die Komponistin. So gut die Idee ist, so gesellschaftlich relevant das Thema – in der Umsetzung erschliesst sie sich leider nicht vollumfänglich. Zu viele Ereignisse auf der Bühne lassen sich nicht entschlüsseln. Greifbar wird die Performance aber dann, wenn die Anklänge der *Geistervariationen* verzerrt

aufflackern oder sich die Musik vor die symbolischen Bühnenaktionen drängt.

Diese Performance, aufgeführt im Rahmen einer Veranstaltung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Bern, steht exemplarisch für die Neuausrichtung, welche die Dampfzentrale 2008 eingeschlagen hat: Das Kulturzentrum setzt sich im Leitbild das Ziel, «Künstler/innen eine Bühne [zu bieten], die sich als Autoren und nicht als Vollstrecker ästhetischer Regeln verstehen. [...] Für ein überwiegend öffentlich finanziertes, gegenwärtig definiertes Kulturzentrum liegen die inhaltlichen Schwerpunkte in der ungesicherten, progressiven und widerborstigen Kultur».

Die Vorarbeiten der Neuausrichtung begannen im Jahr 2005. Die neu gewählten Co-Intendanten Christian Pauli und Roger Merguin erhielten damals vom Verein Dampfzentrale den Auftrag, das Haus in Hinblick auf die Subventionsperiode 2008 bis 2012 als zeitgenössisches Kulturzentrum für Tanz und Musik neu zu konzipieren. Im Bereich der Musik liegt der Programmschwerpunkt seitdem auf Neuer Musik. Die Dampfzentrale hat sich

deshalb mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) und der Werkstatt für Improvisierte Musik (WIM) zusammen getan. Seither unterstützen Stadt und Kanton Bern das Kulturzentrum. «Dass solche Institutionen unter einem Dach zusammenarbeiten können, ist eine Stärke von einer kleineren Stadt wie Bern», ist der Co-Intendant und Leiter Abteilung Musik, Christian Pauli, überzeugt. Nachholbedarf besteht hier aber noch in einem klaren und kompakten Aussenauftritt der drei Kooperationspartner. Dass die Dampfzentrale auf einem guten Weg ist, zeigt sich nicht zuletzt auch im Pilotprojekt «Büro für Neue Musik». Till Hillbrecht besetzt seit Anfang Januar 2012 die von der Stadt Bern mitfinanzierte 50-Prozent-Stelle, bei der die Fäden der Partner zusammenlaufen. Pauli ist das Bewusstsein wichtig, dass diese Zusammenarbeit unter dem Dach der Dampfzentrale stattfindet. Trotzdem soll jeder Partner seine eigene Identität bewahren können.

Die Vernetzung kann heute erste Erfolge verzeichnen: «Wir haben es fertig gebracht, in Bern einen Ort zu kreieren, wo die Neue Musik zuhause ist», ist sich Christian Pauli sicher. Das Domizil ist geschaffen, die Neue Musik eingezogen. Gemessen an den Besucherzahlen ist es der Dampfzentrale trotz aussergewöhnlich vielfältigem und einzigartigem Programm aber noch nicht gänzlich gelungen, das neue Profil in der Stadt Bern und über deren Grenzen hinaus zu verankern. Dass die Bevölkerung das Haus aber als unentbehrlichen Teil des Berner Kultурangebots ansieht, zeigt die Abstimmung vom 15. Mai 2011: Erstmals musste sich die Dampfzentrale dem Berner Stimmvolk für die Subvention durch die Stadt für die Jahre 2012 bis 2015 stellen. 73 Prozent sprachen sich für die finanzielle Unterstützung von knapp zwei Millionen Franken pro Jahr aus. «Das ist eine überraschend hohe

Prozentzahl, die sich für dieses sperrige Kulturhaus ausspricht», freut sich Christian Pauli, «und eine Bestätigung – aber nur an der Urne». In der neuen Subventionsperiode gilt es zu beweisen, «dass dieses Haus trotz seiner Programmschärfe auch so frequentiert wird, wie es frequentiert werden müsste».

Zugunsten einer grösseren Aufmerksamkeit wollen die Kooperationspartner noch stärker auf die bewährte Form des Kurzfestivals setzen. Insbesondere der Anfang 2012 neu formierte Vorstand der IGNM Bern schlägt unter seinem Präsidenten, dem Hornisten Samuel Stoll, einen neuen Kurs ein: weg von der akademischen Neuen Musik, hin zur Performance. Miteinbeziehen will die IGNM hierbei den Studiengang «Théâtre Musical» der Hochschule der Künste Bern, aus dem Stoll selbst hervorgegangen ist und in dem sich Interpreten und Komponisten dem zeitgenössischen Musiktheater widmen. In Zukunft wird es auch mit dem an derselben Hochschule angegliederten Studiengang «Musik und Medienkunst» zu gemeinsamen Projekten kommen. Dieser zeichnet sich im Gegensatz zu anderen Medienstudiengängen durch den Schwerpunkt Musik aus und ist in Europa einzigartig. Auch die Dampfzentrale sieht im lokalen Musikschaften grosses Potential: Das Kulturhaus ernannte das 2010 gegründete ensemble proton zum dauerhaften «Ensemble in Residence».

Damit sollte ein weiterer Schritt in Richtung Kontinuität und Qualität getan sein – allerdings erscheinen die ersten Resultate des emsigen Networkings und die weiteren Pläne zur Etablierung und zum Ausbau des Berner Ortes für die Neue Musik unterdessen stark relativiert, nachdem Ende Dezember 2011 bekannt wurde, dass die designierte Dampfzentralen-Co-Leiterin und Tanzchefin Bettina Fischer, die als Nachfolgerin von Roger Merguin vorgesehen war, ihre Stelle nicht antritt und der jetzige

Co-Leiter Christian Pauli die Institution im Sommer 2012 verlässt. Während Fischer als Grund für ihren Rückzieher einen «Unfall im näheren Familienumfeld» angibt, ist für Pauli die geplante Rückstufung seiner Stelle auf ein 50-Prozent-Pensum nicht akzeptabel. Die Neubesetzung der Dampfzentralenleitung ist damit gründlich misslungen, die Arbeit des Vorstands, der Mängel im Bewerbungsverfahren auf die Leitungsnachfolge eingestanden hat, steht massiv in der Kritik, die Berner Politik konsolidiert einen «enormen Imageschaden». De facto steht die Institution ohne Leitung da. (Siehe auch unten, S. 72; über aktuelle Entwicklungen informiert www.dissonance.ch.) Es ist zu befürchten, dass angesichts dieses Scherbenhaufens die Umsetzung der Pläne und die Pflege des jungen, noch empfindlichen Netzwerks momentan nicht allererste Priorität geniessen können. Plötzlich stellt sich die Frage nach institutioneller «Normalität» in unverhoffter Dringlichkeit als ganz elementare Voraussetzung dafür, künstlerischer Widerborstigkeit eine sichere Plattform geben zu können.

Mariel Kreis

Sous le signe du changement

Paris, Festival d'Automne 2011

La version 2011 du Festival d'Automne à Paris oppose courageusement à la morosité de l'époque une prolifération des thèmes et des lieux qui a de quoi surprendre. Paradoxalement, il n'est pas certain que la ligne générale de la manifestation gagne en lisibilité auprès du grand public — ce sera sans doute l'un des enjeux du mandat d'Emmanuel Demarcy-Mota, nouvellement nommé. En ouverture au Théâtre de la Ville, le génial *#0* de Christoph Marthaler donne le ton ; véritable objet théâtral non identifié, à mi-chemin entre théâtre de l'absurde, enquête socio-ethnologique et madri-gaux romantiques (!). Deux ans après *Die Dreigroschenoper*, présenté sur cette même scène par le même Berliner Ensemble, Bob Wilson revient avec la *Lulu* de Frank Wedekind. Il est peu de dire que le *teasing* et le bouche à oreille avaient largement précédé la réputation de ce spectacle, réunissant un public venu d'horizons aussi divers que le rock, le théâtre et la musique contemporaine. Le rock envahissant de Lou Reed est d'évidence très éloigné de la seconde École de Vienne... rien à voir (ni à entendre) avec l'opéra éponyme d'Alban Berg, monté au même moment à l'Opéra Bastille. Dans ce qui leur sert de fosse d'orchestre, un petit groupe de musiciens alterne instruments classiques et instruments de rock. Les bruitages et les insertions de bandes enregistrées dessinent une trame sonore très contrastée en guise de « fond » de scène. Malgré tout, il est peu probable que la facilité de certains « riffs » de guitares électriques aient comblé les nostalgiques du Velvet Underground. Tous les acteurs sont équipés d'un système d'amplification qui capte jusqu'au moindre chuchotement et permet des zooms sonores à la fois sensuels et fort troublants. Efficace dans les standards (*Sunday Morning, Perfect Day*, etc.), la sonorisation est trop souvent assourdissante et tronçonne la

pièce par des interventions musicales qui contraignent l'auditeur à protéger ses oreilles. Cette alternance de pics dynamiques et de silence total aboutit à une lassitude assez éprouvante sur les trois heures que dure le spectacle. De son côté, Bob Wilson recycle un style devenu marque de fabrique — une sorte de griffe labellisée qui contraint la réalité à passer par un filtre signifiant très *arbitraire*. De l'arbitraire à l'appauvrissement, il n'y a qu'un pas : force est de constater que le spectacle offre une image figée dans l'hyperesthétisation des éléments du décor et des postures d'acteurs. Dans ce théâtre où éthique et esthétique se rejoignent, l'émotion est tracée au cordeau, focalisée sur l'expression d'une beauté froide et distante.

Avec *Pli selon Pli* débarquait, Salle Pleyel, la tournée européenne de l'Académie du Festival de Lucerne sous la direction de Pierre Boulez. La rareté du cycle complet (la dernière représentation parisienne de cette œuvre emblématique remontait à une dizaine d'années) s'explique aisément par la gageure que constitue le déploiement d'un effectif pléthorique projetant un matériau musical d'une discrétion et d'une ductilité étonnantes. La soprano canadienne Barbara Hannigan opte délibérément pour une vision de la prosodie mallarméenne plus proche du haïku que de la déclamation lyrique. La sensualité qui en émerge confond mélismes de la voix et alliages de timbres à l'horizontalité très « orientale », sans exotisme de façade. Ici, sans doute plus que jamais ailleurs dans l'œuvre de Pierre Boulez, s'exprime la conjonction impossible de l'esthétisme des ornements et la concision des « gestes » instrumentaux.

À l'amphithéâtre Bastille était présentées trois compositions de Mark Andre, en collaboration avec le photographe et cinéaste Pierre Reimer. *Modell*

(2000) et ...*hij...* (2010) servent de trame musicale à deux vidéos très différentes mais réussissant le pari de sortir d'une ornière purement illustrative. Le rapport d'équivalence dans la complexité des deux supports (image et son) aboutit dans *Modell* à ce que Pierre Reimer appelle justement un « *rapt conceptuel* » à l'endroit des intentions du compositeur. Le résultat séduit par une succession hypnotique de plans serrés d'objets manufacturés, artefacts d'un monde en disparition... une archéologie poétique du présent libéré du souci de la narration. Le glissement humoristique de l'acronyme (Hilfe Jesus) déplace l'allusion mystique en « Italie » et « Job ». De l'aveu même de Mark Andre, ce « road movie musical » permet à la caméra de jouer le rôle principal d'un parcours sans terme ni but définis.

Le premier des trois concerts consacrés à Olga Neuwirth donnait à entendre en création française *Remnants of Songs... an Amphigory* pour alto solo et orchestre (2009). L'argument de la pièce repose sur un article d'Ulrich Baer évoquant le choc d'expériences historiques sur la création artistique et la mémoire culturelle, à laquelle il oppose la notion d'*amphigory*, qui désigne en anglais des vers jouant avec le « *nonsense* ». Il en résulte une badinerie concertante à l'ironie cinglante et profonde à la fois. Antoine Tamestit libère une palette de timbres et de modes de jeu d'une infinie variété, bien aidé en cela par la justesse des harmoniques de l'orchestre du conservatoire, placé sous la baguette de Patrick Davin. Dans ce voyage introverti, il occupe la figure tutélaire du *wanderer schubertien*, convoquant des citations musicales ou littéraires dans un rythme stroboscopé à couper le souffle. Seule la première partie du concert semblait la plus homogène, avec le couplage de la création d'Olga Neuwirth avec la *Trauermusik* de Paul Hindemith

Orientierungspunkte / Points de repère Des Liederzyklen / Des Zyklus-Lieder

baiq ns tuisq mslh svat?

et la *Musique d'accompagnement pour une scène de film* d'Arnold Schoenberg.

Jurant avec le cadre somptueux de l'opéra Garnier, le second concert (« portrait ») d'Olga Neuwirth oscilla entre mauvais gag et supplice chinois. Les deux pièces, *Kloing !* pour piano automatisé avec informatique et surtout *Hommage à Klaus Nomi - A Songplay in Nine Fits* pour contre-ténor et ensemble baignent dans un second degré musical très anecdotique dont l'intérêt est concentré sur le jeu théâtral de l'interprète, soutenu par un dispositif vidéo à l'humour aberrant.

En clôture du festival, *Construction in Space* pour quatre solistes, quatre groupes instrumentaux et électronique en temps réel, se révèle d'un tout autre intérêt. Gageons toutefois qu'une synthèse de plusieurs éléments aurait permis de recentrer une tension parfois mise à mal durant les quelques 45 minutes que dure la pièce. On ne saurait reprocher à Matthias Pintscher les quelques erreurs de mise en place, étant donnée la difficulté de la partition et l'énergie nécessaire pour canaliser les flux instrumentaux dispersés dans le vaste espace de la salle des concerts de la Cité de la Musique. En première partie, *Amok Koma* (2001) de Fausto Romitelli se noie rapidement dans la distorsion des lignes et les effets Larsen. La systématisation de certains effets emporte les arrière-plans d'un « trip » sonore inspiré par les effets hallucinogènes décrits par Henri Michaux, *Songs from Solomon's Garden* (2009), pour baryton et ensemble, rappelle que Matthias Pintscher est un fin lecteur, trouvant ses références dans la poésie de Rimbaud, Mallarmé, e.e. cummings ou Octavio Paz. On objectera ici que la référence au Cantique des Cantiques n'est pas d'une sensualité très adaptée aux irisations naturelles de sa partition.

David Verdier

«Eine Kindheitsreise»

«*Austerlitz*» de Jérôme Combier
Opéra de Lille (18 novembre 2011)

Qu'on ne s'y trompe pas : *Austerlitz* est un roman de W.G. Sebald, relatant la rencontre énigmatique d'un narrateur avec Jacques Austerlitz, professeur d'histoire de l'architecture rencontré par hasard dans la salle des pas perdus de la gare d'Anvers. Le trompe-l'œil historique du titre ne signifie pas pour autant rupture avec le fil de l'histoire (narrative) et de l'histoire tout court. *Austerlitz* est un voyage à rebours dans les strates mémoriales d'un passé tragique durant la seconde guerre mondiale, avec pour seul guide la voix d'un récitant. Jérôme Combier a contourné l'écueil de la mise en musique des mots du roman pour mieux mettre en valeur l'unique prononciation du texte, dans sa froide nudité. Le comédien flamand Johan Leysen réalise la double performance d'incarner un personnage somme toute très statique scéniquement parlant et agité dans son for intérieur par le bouleversement de son récit. L'oreille met du temps à s'accoutumer aux accidents et à la diction mais finit par se laisser porter par le rythme lancinant de l'écriture de W.G. Sebald, assez proche par endroits des phases répétitives d'un Thomas Bernhard.

Le travail du cinéaste Pierre Nouvel et les lumières de Bertrand Couderc participent pour beaucoup à l'atmosphère feutrée – oserait-on dire confessionnaire – du spectacle. La projection d'espaces clos en noir et blanc sert de décor ; ces espaces ont en commun des lignes géométriques qui renforcent l'impression très kafkaïenne d'une prison mentale et spirituelle. Les photographies sont directement issues du livre de Sebald. Sans particularité esthétique en soi, elles agissent à la façon de documents témoins dans un dossier d'enquête. Les six musiciens de l'Ensemble Ictus sont dissimulés à l'arrière de la scène par le rideau qui sert de support de projection. Ils sont secondés par une discrète sonorisation (prises de sons en

direct provenant des différents lieux visités et diffusion assez brève d'une bande en voix off). La raréfaction du matériau sonore confère à la musique un rôle de lumière noire, inversion acoustique propice à dégager des éléments organiques (souffle et feulements de la clarinette notamment) qui font écho à la voix du récitant.

David Verdier

Steve Reich peint en pied

Cycle « Steve Reich. Pulsations » (Paris, Cité de la musique, 11 au 18 octobre 2011)



Photo : Julien Mignot

Steve Reich prend ses quartiers à la Cité de la musique de Paris. Un cycle intitulé « Pulsations » tâchait de présenter un parcours exhaustif sur le plan chronologique de celui qu'on range trop souvent derrière la formule réductrice de musique répétitive. Trois concerts et, au final, la surprise d'entendre un Steve Reich différent à chacune des étapes qui jalonnaient le cycle.

Pour le premier concert, la Cité de la musique accueillait l'Ensemble Modern de Francfort, ensemble depuis long-temps habitué à la musique de Reich. Privilège de la soirée d'ouverture, le compositeur tenait lui-même la partie de piano et de percussions. Dès *Drumming (Part 1)* de 1971, on mesure la radicalité de la démarche de Reich : à l'aide de quatre bongos, l'œuvre déploie la fameuse polyrythmie influencée par les percussions africaines, et son déphasage graduel (procédé qui fera florès au sein de la musique populaire, notamment dans l'électro dite « minimale »). En comparaison, la création française du *Double Sextet* surprend par sa richesse événementielle. Néanmoins, le mieux étant parfois l'ennemi du bien (Reich écrit dans les notes de programme que

ses œuvres d'avant 1974 « l'ennuient »), le *Double Sextet* coule bien souvent sous le poids de sa propre activité. Cocktail d'influences, la variété des timbres rappelle tantôt les pianos mécaniques de Nancarrow, tantôt le lyrisme âpre des cordes de Bartók et les vents de Stravinski, dans un discours au bord de la saturation. Donnée en conclusion du concert, *Music for Eighteen Musicians* témoignait de l'équilibre idéal auquel était parvenu Reich au milieu des années 70. Lent voyage harmonique, la pièce s'inscrit à mi-chemin du rite chamanique et du gamelan balinais et pourrait hypnotiser jusqu'à l'auditeur le moins disposé. Casquette vissée sur le crâne, le compositeur reçoit, à l'issue d'une interprétation d'anthologie, une ovation impressionnante.

Le deuxième concert du cycle montrait ensuite Steve Reich en pilier vedette de la musique pour danse. Reprenant un spectacle qu'elle avait créé en 2008 dans le même lieu, la chorégraphe Karine Saporta s'inscrit ici dans les traces d'autres chorégraphes contemporains, tels Akram Khan et bien sûr Anne Teresa de Keersmaeker, mais rate le coche. Honnêtement joués par

le Quatuor Thymos, *Different Trains* et le *Triple Quartet* pâtissent de la chorégraphie superfétatoire de Saporta, qui n'apporte non seulement rien de neuf mais ne se hisse en plus jamais au niveau de la musique (le constat est patent pour *Different Trains*, qui oblige ses danseurs à tracer des ronds avec les bras pour signifier des roues de locomotives). *It's gonna rain*, pièce sur bande très obsessionnelle sur un sermon sur le Déluge, se prête mieux à l'exercice mais enfonce le clou d'une chorégraphie platement illustrative.

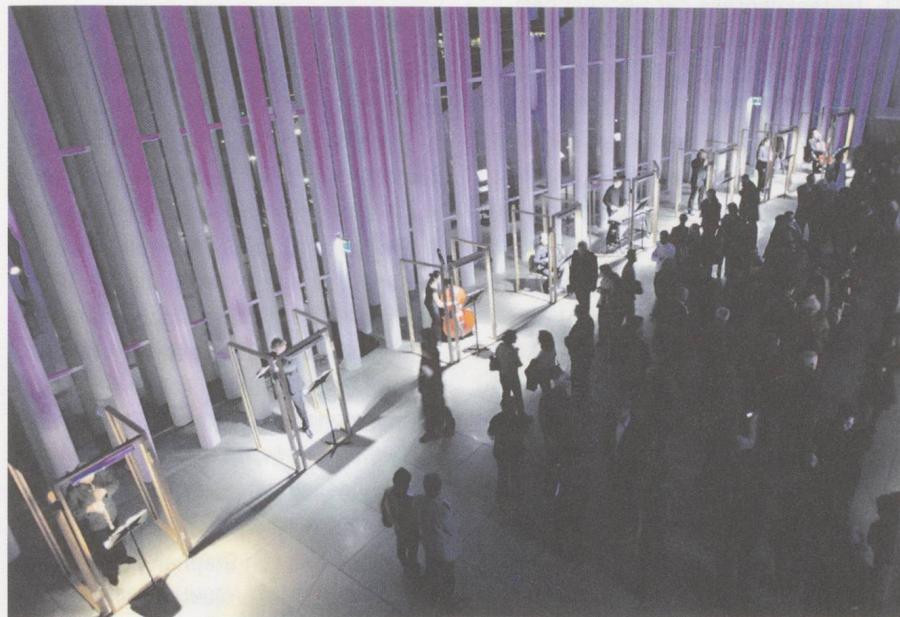
Le troisième et dernier concert montrait enfin Steve Reich en habits de grand répertoire. *The Desert Music* de 1984 utilise en effet un grand chœur et un grand orchestre, et apparaît une nouvelle fois comme une synthèse à grande échelle du langage du compositeur américain : motifs mélodiques répétés aux cordes qui créent des imbrications polyrythmiques, pulsations d'accords aux vents et aux percussions, déclamation vocale qui s'inscrit le plus souvent dans le tissu même des instruments. Mais on ne peut s'empêcher de ressentir combien la bouillonnante cinquième symphonie de Beethoven qui suit fait ombrage à l'œuvre de Reich, pourtant merveilleusement pensée et structurée, tant elle aiguise de façon infiniment plus tranchante les articulations rythmiques entre les instruments. Grand triomphateur de la soirée, le chef Michel Tabachnik réussit à la tête d'un bon Orchestre de Bruxelles et du Chœur de la Radio Flamande, à maîtriser les forces en présence et à dompter l'afflux énergétique.

Loin des idées reçues, le cycle « Pulsations » aura permis de redécouvrir l'œuvre d'un compositeur très attachant en perpétuelle reconquête de son langage.

Laurent Vilarem

Orientierungspunkt Oskar

Das Luxemburger Festival *rainy days* (25. November bis 4. Dezember 2011)



Die «Collection Serti» aus Patrick Corillons «Oskar Serti va au concert. Pourquoi ?» Foto: Festival rainy days, Luxemburg 2011

Zu Hintergründen, Risiken und Nebenwirkungen fragen Sie Ihren Musiker oder Komponisten. Sollte hierbei keine befriedigende Antwort gefunden werden, wenden Sie sich ungeniert an Dramaturg, Intendant und weitere Mitarbeiter der Philharmonie Luxembourg, die sich in greifbarer Nähe befinden, oder plaudern Sie mit dem Hörer, der unmittelbar neben Ihnen steht. So lassen sich Programm und Atmosphäre der «rainy days 2011» kurz auf einen Nenner bringen.

«Talk to each other» lautete das offizielle Motto des Festivals, das am letzten November- und ersten Dezemberwochenende vergangenen Jahres bereits zum sechsten Mal in Luxemburg stattfand und erneut auf Publikumsnähe und ungewöhnliche Konzerterlebnisse setzte. Dass sich bei der «Ouverture du festival» auf dem zentralen Place Guillaume II in der Innenstadt am Freitagabend nur vergleichsweise wenige Hörer einfanden, war wohl mehr dem kalten Regenwetter als der Inszenierung von Kagels *Tribun* geschuldet. Regisseur Franz-Josef Heumannskämper liess den Redner (Steve Karier) standesgemäß in Staatskarosse, begleitet von einem schweren

Motorradtrupp, auffahren und positionierte ihn unter das Reiterstandbild Grossherzog Wilhelms des Zweiten, allerdings mit dem grün beleuchteten Pferdehinterteil im Rücken. Die ortsansässige Harmonie Municipale de Dudelange spielte, anders als im Original vorgesehen, Kagel-Märsche, unterbrochen durch ein «Stopp» des Redners, wobei sich kleine Unperfektheiten oder das Glockenspiel der nahen Kathedrale als willkommene Störfaktoren erwiesen.

Körperliche und geistige Ausdauer verlangte das Sonntagsprogramm: Fünfeinhalb Stunden, sieben inszenierte Teile und die Frage, «was es ist, das uns so regelmässig dazu treibt, lebendige Musik an einem öffentlichen Ort zu hören», so der belgische Künstler Patrick Corillon, der Konzept, Texte und Szenographie für den denkwürdigen Abend *Oskar Serti va au concert. Pourquoi ?* entwarf. In etwa 30 kurzen Erzählungen blitzten die geheimen Konzert-Leidenschaften des ungarischen Schriftstellers und Musikliebhabers Oskar Serti hervor und liessen ein vertrautes Verhältnis zu dieser liebevoll und stets auf dem Grat zwischen gerade

noch denkbarer Realität und Fiktion gezeichneten Kunstfigur entstehen. Mittels dreiteiliger, von Hand veränderbarer Rouleaux berichteten einzelne Musiker des Klangforum Wien und Philharmonie-Mitarbeiter von Erinnerungsstücken in *Manteltaschen*, der Eintrittskarte, *Oskar als Orientierungspunkt* für andere Konzertbesucher – skurril-berührende Momentskizzen, die dafür sorgten, dass die etwa 1000 Zuhörer während des Umherwandlens tatsächlich ins Gespräch kamen. In der *Collection Serti* für räumlich verteiltes Ensemble (2010) von Gerald Resch erweckten die Musiker die kostbare Instrumentensammlung Sertis innerhalb von Glasvitrinen zum Leben und inszenierten ein sichtbar gemachtes Weitergeben von Klängen, das vom Ensemble mittels Stoppuhren koordiniert wurde. Musikalische Höhepunkte der reinen Konzert-Teile bildeten Vladimir Tarnopolskis *Foucaults Pendulum* für Orchester (2004), das den Gegensatz zwischen Musik als Atem und Musik als Mechanismus in soghafte Klangbilder setzte, Franco Donatonis jazzig-improvisorisches *Hot* von 1989 und, zum Abschluss des Abends, Bernhard Langs *Differenz/Wiederholung 2*, in denen das Klangforum Wien mit expressiver Dichte und Unbedingtheit agierte.

Das «Concert avec sous-titres» wartete mit einer musikstilistischen Bandbreite von Liszt (*Mazepa*) bis Peter Ablinger auf. Leider wurde die Idee der Untertitel etwas zu wörtlich genommen und wirkte zeitweise eher illustrierend als raumöffnend: Wechselnde Schlagwörter wie «Boxhandschuhe und Streichhölzer» zu Saties *Cinéma* und Projektionen von literarischen Vorlagen wirkten aufgesetzt. Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg unter Peter Rundel konnte bei Ablingers Auftragskomposition *Wachstum, Massenmord* kaum den Einsätzen folgen, und das

Steve Reich und das Spiel Cycle - Steve Reich Festival

war gut so. Ablinger, der die Wörter «Wachs-tum» und «Mass-en-mord» aufgenommen und mittels Frequenzanalyse instrumentiert hat, kombiniert die daraus resultierenden zwei- und dreiteiligen Klangblöcke in rasendem Tempo mit der Projektion der Silben, die er zuvor in blutroten Lettern auf graue Steinmauern gesprüht hatte – eine Parforce-Tour für die Musiker, aber auch die Zuhörer. Diese reagierten zeitversetzt und sehr unterschiedlich, zum Teil auch ablehnend auf die lauten und provozierenden Begriffssilben.

Wer im fast 200-seitigen lesenswerten Festival-Katalog die «Questions» entdeckt hatte, konnte sich bereits ein Bild von der Einstellung ausgewählter Komponisten zum Publikum machen. Dramaturg Bernhard Günther, neben dem Intendanten Matthias Naske künstlerischer Leiter des Festivals, scheute sich nicht, scheinbar banale Fragen wie «Wie stellen Sie sich die idealen Hörer Ihrer Musik vor?» oder «Wo würden Sie Ihre Kompositionen auf einer Skala der Mitteilsamkeit von 1 bis 10 idealerweise sehen wollen?» zu stellen. Wer es noch persönlicher haben wollte, besuchte die Schluss-Performance *Sprechstunde* für Publikum, Musiker und Komponisten, mit Anmeldung, Wartezeit und persönlicher Konsultation bei einzelnen Musikern des ensemble recherche und der Noise Watchers und über 100 kürzeren zeitgenössischen Werken in Reserve. Clemens Gadenstätter, Johannes Kreidler und Stefan Prins ergänzten das Team – wobei die Antwort auf die Frage, wer hier wen behandelte, erfreulicherweise in der Schwebe blieb. Der Blick Richtung Nordwest lohnt sich – seit sechs Jahren.

Diana Lehnert

Jenseits von Riemann

Musiktheorie im 19. Jahrhundert – 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern (2. bis 4. Dezember 2011)

Zu den Figuren, die das Bild von der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts am stärksten geprägt haben, gehört fraglos Hugo Riemann. Man mag von seiner Funktionstheorie (vor allem von ihren zweifelhaften Popularisierungen) wenig Gutes denken, sie hat doch wie kein anderer Systementwurf jener Zeit ins 20. Jahrhundert hineingewirkt. Auf dem Kongress «Musiktheorie im 19. Jahrhundert», den die Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) und die Hochschule der Künste Bern in Zusammenarbeit mit dem musikwissenschaftlichen Institut der dortigen Universität und der Berner Sektion der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft im letzten Dezember veranstaltet haben, zählte Riemann gleichwohl zu den grossen Abwesenden, genauso wie Moritz Hauptmann oder Arthur von Oettingen. Dies war einerseits, ganz banal, das Zufallsprodukt eines offen formulierten Call for Papers. Andererseits zeigt sich darin durchaus ein Trend der aktuellen musiktheoretischen Forschung, für den Thomas Christensen (Chicago), Christoph Hust (Leipzig) und Markus Böggemann (Kassel) in ihren Keynotes den passenden Überbau lieferten. Für Christensen haben auch im 19. Jahrhundert nicht «monumentale Texte» à la Riemann, sondern hat eine aus heutiger Sicht vielfach «verborgene Theorie» der Handwerkslehre, die oft nur in Handschriften, im Lehrer-Schüler-Gespräch oder gänzlich nonverbal überliefert wurde, den tatsächlichen theoretischen Diskurs geprägt. In ganz ähnlicher Richtung plädierten Hust und Böggemann dafür, auch Musiktheorie vermehrt als «kulturelle Praxis» unter alltags-, regional- und institutionengeschichtlichem Blickwinkel zu untersuchen. Nicht also, was die Theorie des 19. Jahrhunderts dem folgenden, sondern was sie dem eigenen Jahrhundert

gebracht hat, steht im Fokus der Forschung.

Entsprechend dominierten unter den rund 30 Vorträgen des Berner Kongresses historiographische Beiträge zur Theoriegeschichte, mehrheitlich zu einzelnen Autoren aus der vermeintlich zweiten Reihe (Johann Anton André, Wilhelm Dyckerhoff, Joachim Hoffmann, Josef Gabriel Rheinberger). Das Umfeld der neudeutschen Schule bildete dabei insofern einen thematischen Schwerpunkt, als sich um die Präsentation des an der Berner Hochschule der Künste angesiedelten, von Stephan Zirwes geleiteten Forschungsprojekts *Peter Cornelius als Musiktheoretiker* weitere Referate zu Cornelius (Philip Seyfried), Joachim Raff (Matthias Ningel) und Carl Friedrich Weitzmann (Johannes Menke) grupperten. Als derzeit wichtiges Paradigma erwies sich aufs Neue die «historisch informierte Musiktheorie». Versteht man unter diesem relativ offenen Konzept vorrangig einen Ansatz, der historische Theoriebestände für die Werkanalyse fruchtbar macht, dann waren hierzu, unter anderem, die Vorträge von Astrid Opitz (*Zur Rolle des Generalbasses in den Klavierstücken von Robert Schumann*) und Marco Targa (*The Influence of 19th Century Formenlehre on the Sonata Form of Romantic Composers*) zu rechnen. Theorie, Analyse und Hermeneutik zusammenzuführen – was selten versucht wird und noch seltener überzeugt –, gelang Ariane Jeßulat: Ihr freies Referat *Zur soziologischen Perspektive des Kontrapunkts* demonstrierte, wie Satzmuster, die sich als Sozialstrukturen der älteren vokalen Mehrstimmigkeit beschreiben lassen, zu bedeutungsstiftenden Figuren in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik geworden sind.

Das Bild, das die Berner Tagung von der Musiktheorie im 19. Jahrhundert gegeben hat, ist vornehmlich jenes einer deutsch sprechenden und auf Satzlehre

Das Liszt-Kongress

Über Tage der Hochschule für Musik

Basel und Bern

ausgerichteten Theorie. So gesehen hatten jene Referenten eine wichtige korrektive Funktion, die dieses Bild erweiterten, darunter Tihomir Popovic, der indische Musik im Spiegel von britischen Autoren der Kolonialzeit behandelte, und Nathalie Meidhof mit ihrem Beitrag über Charles-Simon Catel. Martin Ebeling nahm bei seiner Retraktation der psychoakustischen Konsonanz/Dissonanz-Unterscheidung einen der monumentalen Texte des 19. Jahrhunderts – Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* – zum Ausgangspunkt, führte die Problemdiskussion aber bis an jüngste neurologische Untersuchungen heran. Ein solcher Einbezug neuerer Theoriebildung gehörte in Bern, wohl aufgrund des Generalthemas, eher zu den Ausnahmen. An der «Theorie der Tonfelder» nach Albert Simon und Bernhard Haas führt allerdings momentan kein Weg vorbei. Jonathan Gammert verglich sie mit der «Neo-Riemannian theory», Markus Sotirianos versuchte, mit ihrem Tonaltitätskonzept Schuberts skandalträchtiges Heine-Lied *Die Stadt* zu erklären. Was schliesslich die musikalische Emotionsforschung der letzten Jahrzehnte zum Verständnis von Beethovens Klaviersonate op. 110 beitragen könnte, war die Frage von Nicole E. DiPaolo.

Keynotes und Vorträge wurden in Bern ergänzt durch Buchpräsentationen und Workshops, und nicht zuletzt hier zeigte sich der vergleichsweise undoktrinäre und wenig hierarchische Geist der GMTH, den sie sich erhalten sollte. Neben Christhard Zimpels Buch über Durchführungen in Haydn-Quartetten wird ganz selbstverständlich auch die (vielversprechende) neue Einführung ins Jazz-Arrangement von Andreas Kissenbeck vorgestellt. Im Workshop zu «Kategorien des Sequenzverständnisses im 19. Jahrhundert», den Folker Froebe und Jan Philipp Sprick ungleich lebendiger gestalteten, als es der Titel erahnen

liess, disputierten, über dasselbe Notenblatt gebeugt, ganz selbstverständlich Master-Studierende mit Professoren. Das Konzept dieses GMTH-Kongresses hat funktioniert, das Berner Team um Martin Skamletz hat dazu erheblich beigetragen. Was überhaupt nicht funktioniert hat, war die Terminplanung. An demselben Wochenende, an dem die GMTH in Bern zusammenkam, gab es in Basel ein Symposium über Liszt an der Hochschule (vgl. S. 69) und eines über Monodien an der Schola Cantorum. Die Musikforschung in der Schweiz braucht dringend einen Doodle.

Thomas Gerlich

Webern-Projektionen

Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert: Neue Perspektiven; Internationales Symposium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel (24. bis 26. November 2011)

Anton Webers eminente Bedeutung für das Komponieren im 20. Jahrhundert ist offenkundig. Kaum ein anderer Komponist der Neuen Musik hat einer solchen grossen Zahl von komponierenden Zeitgenossen und späteren Generationen derart vielfältig Anlass zu emphatischen Bekenntnissen, Studien, Analysen und Aneignungen gegeben. Selbst seinen Lehrer Arnold Schönberg hat Webern in der Wirkung womöglich weit überflügelt, stimulierte sein Schaffen doch angeblich den Aufbruch der jungen Nachkriegs-avantgarde. Wie wenig dabei oftmals die Sichtweisen auf Webern seinem kompositorischen Selbstverständnis entsprachen, ist schon seit den 1950er Jahren immer wieder thematisiert worden. Seine Musik diente beispielsweise den seriellen Komponisten, aber nicht nur ihnen, als Projektionsfläche, auf der sie eigene Problemstellungen wiedererkannten (Pascal Decroupet). Ein Phänomen, das die Rezeptionsästhetik so beschreibt: Entsprechend dem individuellen Fragehorizont eines Rezipienten kann Musik ganz unterschiedliche Aspekte ihres Bedeutungspotenzials offenbaren.

Unter dem Titel «Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert: Neue Perspektiven» verfolgte vom 24. bis 26. November 2011 ein Symposium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel, welche Spuren das Studium von Webers Musik im Schaffen anderer Komponisten hinterliess. Konzipiert von Pietro Cavalotti, war das Symposium Teil des 2009 von Matthias Schmidt ins Leben gerufenen Forschungsprojekts «Kompositorische Rezeption der Musik Anton Webers». Es ist nur eines von zwei grossen Basler Forschungsvorhaben zu Webern, die beide der Schweizerische Nationalfonds

neuzeitkonzert -rendet/ mit neuzeitkonzert aus heu medien/ neue medienkunst und kulturredaktion

bersicht von Niemann Musiktheorie im 20. Jahrhundert

unterstützt: Seit 2006 wird am gleichen Institut ausserdem an einer historisch-kritischen Webern-Gesamtausgabe gearbeitet. Dass auch der Webern-Nachlass in Basel in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrt wird, begünstigt diese Vorhaben.

Die gut besuchte Veranstaltung umkreiste das Thema in vier Hauptteilen: Zunächst befassten sich drei Referate mit dem Webern-Verständnis seiner Zeitgenossen Erwin Ratz und weiterer Kompositionsschüler wie Hanns Eisler (Referate von Rainer Schmusch und Thomas Ahrend), aber auch mit Igor Strawinskys später Entdeckung der Musik des Schönberg-Schülers (Beitrag von Christoph Neidhöfer). Unter den drei Oberbegriffen «Struktur», «Reduktion» und «Klang» wurde versucht, zentrale Impulse Webers für die musikalische Produktion nach 1945 zu beleuchten. Je drei Beiträge widmeten sich der europäischen seriellen Webern-Auffassung (Gianmario Borio, Pascal Decroupet, Mark Delaere) sowie der US-amerikanischen Rezeption durch Cage, die New York School und den frühen Minimalismus (Andreas Meyer, David Bernstein, Jonathan W. Bernard). Vier Autoren (Michael Kunkel, Nikolaus Urbanek, Ingrid Pustijanac, Simon Obert) untersuchten am Schluss Rezeptionsweisen, die sowohl zeitlich als auch thematisch und methodisch den Blick noch einmal weiteten: Hier standen die Kategorie Klang sowie Webern-Resonanzen in der populären Musik zur Diskussion.

Konkrete Rezeptionsprozesse zu untersuchen und intertextuelle Bezüge aufzudecken ist oftmals ein ausserordentlich schwieriges Unterfangen. Hierbei leisteten die Beiträge der Tagung wichtige Arbeit am Detail. So konnten unter Auswertung von Skizzenmaterial und erhaltenen Webern-Analysen Aussagen über die jeweiligen Erkenntnisinteressen der Komponisten getroffen werden. Der geplante Tagungsband ist mit

Spannung zu erwarten. Interessant wird es vor allem dort, wo intertextuelle Bezüge nicht nur punktuell zu beobachten sind, sondern ins Herz einer kompositorischen Konzeption treffen. So wurde zum Beispiel, wie Thomas Ahrend darstellte, bei Leopold Spinner die kreative Auseinandersetzung mit der Musik seines Lehrers zum «ästhetischen Programm».

Die Spezifität individueller kompositorischer Aneignungen genau auf den Begriff zu bringen und von anderen Rezeptionsweisen abzugrenzen, fällt häufig schwer. Neben dem älteren Einflussbegriff hat die Musikwissenschaft etliche andere, vor allem literaturtheoretische Beschreibungsmodelle wie Rezeptions- und Wirkungästhetik, Einflussangst, *creative misreading*, Intertextualität oder Trans textualität erschlossen. Während das Basler Forschungsprojekt «kompositorische Rezeption» im Titel führt, wurde bei der Tagung die Art der Relation offen gehalten, wohl um den Vortragenden freizustellen, wie die festgestellten Bezüge methodisch zu fassen seien. Erstaunlich wenig wurde der jeweilige methodische Zugang dann jedoch, zumindest in der mündlichen Fassung der Beiträge, thematisiert. Gerade im Rahmen eines solchen Symposiums hätte jedoch die Chance bestanden, sich über die Anwendbarkeit dieser verschiedenen Konzepte und Kategorien auf den Einzelfall zu verständigen. Hier wurden einige neue, vom jeweiligen Beispiel ausgehende Termini wie Affinität, Nachbarschaft oder Wahlverwandtschaft eingeführt. Einer wirklich systematischen Untersuchung von Webern-Resonanzen in anderer Musik scheint die Begriffsvielfalt eher entgegenzustehen.

Die Konzentration bisheriger Untersuchungen zum Thema auf Westeuropa und die USA setzte die Tagung fort, wenngleich es zu den Zielen des Forschungsprojekts gehört, auch andere Regionen wie beispielsweise Osteuropa

in den Blick zu nehmen. Ein Schwerpunkt lag auf dem Darmstädter Umfeld, dessen Webern-Verständnis durch Arbeiten von Gianmario Borio und Inge Kovács am besten aufgearbeitet sein dürfte. Allerdings standen hier die weniger prominenten Vertreter im Fokus: Mark Delaere widmete sich Karel Goeyvaerts' Ideal Weberscher Reinheit, die beiden Referate von Pascal Decroupet und Michael Kunkel über Henri Pousseur liessen deutlich werden, Welch geradezu utopische Tragweite Webers Musik neben der strukturellen Lesart erlangen konnte.

Als tatsächlich neue Perspektive auf das Thema Webern-Rezeption wäre der von Nikolaus Urbanek skizzierte Versuch zu nennen, das Spezifische an Webers Klang zu beschreiben und die Klangkategorie auch für das Feld kompositorischer Rezeption nutzbar zu machen. Nur wenige Referate gingen über die 50er und 60er Jahre hinaus, darunter der Beitrag von Ingrid Pustijanac über Lachenmann, Ferneyhough und Grisey sowie der etwas als Appendix in der Sektion «Klang» erscheinende Vortrag von Simon Obert über Webern und die Popkultur.

Zwei Konzertabende in Kooperation mit der Hochschule für Musik Basel flankierten das Symposium, teils mit beachtlichen Aufführungen durch Studierende wie beispielsweise von Webers *Fünf Säten für Streichquartett op. 5* und Pousseurs *Quintette à la mémoire d'Anton Webern*. Am Schluss stand ein Gesprächskonzert mit dem amerikanischen Improvisationsmusiker Anthony Coleman.

Assoziiert mit der Basler Veranstaltung ist die Tagung «Der junge Webern: Orientierungen – Extreme. Wien zwischen 1900 und 1910», die am 5. und 6. März 2012 bei der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien stattfinden wird.

Sylvia Freydank

Im Liszt-Rausch

Liszt-Tage der Hochschule für Musik

Basel: Internationales Symposium,

Konzerte, Vorträge und weitere

Veranstaltungen zu Franz Liszt

(2. bis 4. Dezember 2011)



Franz Liszt am Klavier, Weimar 1885.

Foto: zVg/Pro Litteris

«Liszt – früh und spät» – so befagten sich die Liszt-Tage zum Dezemberbeginn an der Basler Hochschule für Musik. «Früh und spät», das meint Liszts Werk, meint aber auch, die «Reflexion des Alten» mit der «Lust auf Neues» zu verbinden, so Jean-Jacques Dünki zum Konzept der Tage. Einzulösen ist das schwierig: Es rauscht eine Serie von Vorträgen und -spielen vorbei, und zum Schluss bleibt offen, wo nun genau innoviert und reflektiert wurde. Höchst lehrreich aber, farbenprächtig und unterhaltsam war die Serie ohne Zweifel – und «Rausch» ist vielleicht nicht das schlechteste Stichwort: Man muss sich in das 19. Jahrhundert immer ein bisschen hineinsteigern. Schliesslich besitzt man gerade von Franz Liszt immer schon ein Bild, möbliert mit Gräfinnen, Kutschen und Salons, verziert mit allerlei Klischees von revolutionärem Spätwerk und wertlosen frühen Bearbeitungen, von Virtuosen und ihren Streitrossern.

Natürlich lässt sich dieses Bild stets vertiefen und ausmalen; das gelingt dort am besten, wo Musiker und Komponisten zu Wort kommen, die Liszts Musik in eine Beziehung zu ihrem eigenen Schaffen setzen, oder einfacher noch: ihre Hände auch in diese Musik hineintauchen können. So zeichnet Roland Moser anhand der Werke der 1830er Jahre, etwa der Frühfassung der *Harmonies poétiques et religieuses* und der dazugehörenden Skizzenbücher, die Ideen und Interessen Liszts zu Harmonie und Zeitstruktur nach, während Jean-Jacques Dünki die *Prédication aux oiseaux* (Légende pour piano Nr. 1) analysiert, in der Liszt gezielt um Nachsicht für die Beschränkungen des Genres wie des Klavierklangs bittet, nur um mit diesen natürlich entsprechend wieder zu spielen. Anselm Hartinger ruft anhand einiger Liedbearbeitungen dazu auf, sich von einer «Originalmusik» als Konstrukt der Musikpublizistik des 19. Jahrhunderts nicht den Blick auf die Bearbeitungen verstellen zu lassen, sondern sich diesen auch handwerklich-kompositorisch zuzuwenden. Privilegierte Kenntnisse der frühen Schriften Liszts besitzt als deren Herausgeber Rainer Kleinertz; er stellt im Kontext des frühen musikalischen Schaffens Liszts ästhetische Positionen vor, die sich in den Schriften zur Stellung des Künstlers und in Reisebriefen finden und auf eine Gleichstellung der Musik zur Dichtkunst hinarbeiten. An einen vergessenen Liedkomponisten, Robert Franz, aus dessen Werk Liszt für Solo-Klavier transkribiert hat, erinnert Georges Starobinski gemeinsam mit dem Tenor Christoph Gabathuler. Nicht ganz klar wird, darauf weist Starobinski hin, warum Liszt den Komponisten in zwei Artikeln als Vorreiter einer «neuen Schule des Lieds» hat sehen können. Dass der Musikschriftsteller Liszt wohl ein eher strategisches Verhältnis zu objektiven Tatsachen pflegte, zeigt sich darin wohl ebenso

wie anhand des ambivalenten Verhältnisses zu Chopin, von dem Jean-Jacques Eigeldinger berichtete. Nur zu oft scheint hier Liszts Gewohnheit durch, in einer vermeintlich feiernden und fördernden Rezension mehr oder weniger subtil die nicht weniger vermeintlichen Beschränkungen ihres Gegenstands herauszu stellen; und nicht gerade rücksichtsvoll geht Liszt bei der biographischen Informationsbeschaffung nach Chopins Tod vor, da er um jeden Preis die erste Monographie herausbringen will. Edoardo Torbianelli vergleicht den pädagogischen Stand der Zeit zur Technik des Klavierspiels mit den Neuerungen von Liszt, die sich als eine Art Synthese der gängigen Praktiken herausstellen. Schliesslich beleuchtet Wolfgang Seibold exemplarisch das Lehrer-Schüler-Verhältnis von Liszt und Felix Weingartner, der 1882 in Weimar als 19-Jähriger Liszts Rat suchte und darauf vier Jahre mit ihm Studien betrieb. Seibold sieht in Weingartner auch einen von der Forschung vernachlässigten Zeitzeugen, dem mehr Aufmerksamkeit gebührte, zumal dieser zu Liszt durchaus kritische Einschätzungen vorbringt: «Sein in vieler Hinsicht äusserst fein ausgebildetes Kunstempfinden wies doch auch deutliche Lücken auf», etwa den «Sinn für das Dramatische».

Man muss weder Liszt vor Weingartner, noch die Musik vor Liszt oder gar den echten vor dem falschen Liszt heute mehr retten. Seine Musik ermöglicht facettenreiche Zugänge, die sich nicht nur im Symposium mit dem Untertitel «Liszt interpretieren» spiegelten, sondern im gesamten Rahmenprogramm mit einer Ausstellung in der Vera Oeri-Bibliothek der Musik Akademie Basel, mehreren Konzerten sowie einem Vortrag und einer Meisterklasse mit Alfred Brendel.

Andreas Fatton