

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2018)
Heft: 142

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: 30.04.2026

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

Das Feine und das Grobe

Ultraschall Berlin 2018 – Festival für neue Musik
 (17. bis 21. Januar 2018)

Beim Berliner Festival Ultraschall geht es nicht um Uraufführungen, sondern um Interpretationen. In der Musik heisst Interpretation bekanntlich zweierlei: Aufführung und Deutung. Welche Werke der letzten Jahrzehnte gehen in den Aufführungskanon ein? Warum diese und nicht andere? Welche Aspekte der Musik kehren die Interpreten hervor, wie lesen sie die Werke neu? Man kann wohl kaum überschätzen, wie stark Musikfestivals prägen, wie wir die Gegenwart im Jüngstvergangenen verorten, und damit auch: Was wir unter zeitgenössischer Musik verstehen.

Vielleicht waren die letzten Jahrzehnte der Musikgeschichte weniger durch kompositionstechnische Erneuerungen als durch eine enorme Verfeinerung des Instrumentalspiels geprägt. In Berlin traten die Unterschiede zwischen den Generationen teilweise grell hervor: Die asketische Präzision des Trio Catch, die Radikalität des Ensemble Nickel, die Reaktionsschnelle des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin unter der Leitung von Enno Poppe liessen manche grossen Namen von einst alt aussehen. Die technische Souveränität spielt dabei sicherlich eine Rolle, zugleich scheint sich aber auch eine neue Sensibilität zu etablieren: Das gemeinsame Aushören der Mischklänge ist heute wichtiger als die beflissene Befolgung der Spielanweisungen, die Stringenz eines Übergangs überwiegt die rhythmische Korrektheit. Die erweiterten Spieltechniken sind längst keine Kunststücke mehr, die alleine um ihrer Ungewöhnlichkeit willen aufgeführt würden. Vielmehr machen die Musiker sich die Techniken zu eigen, nuancieren und dynamisieren sie und lassen sie so sprechend werden. Auf geradezu beschämende Weise gelang dies etwa Carolin Widmann in ihrem Solo-Rezital. Beschämend, weil sie selbst schlichten Werken wie Pascal Dusapins *In Vivo* oder Hans Abraham-

sens *Capriccio Bagateller* eine Lebendigkeit einhauchte, die zu erwarten man sich längst abgewöhnt hat. Die *Sei Capricci* von Salvatore Sciarrino präsentierte Widmann zuletzt in einer Plastizität, die man kaum für möglich gehalten hätte.

Dabei profitierte Widmann auch von der intimen Konzertsituation im neuen Boulez-Saal. Am selben Nachmittag wurden dort auch Simon Steen-Andersens *Piano Concerto* und Rebecca Saunders *Void* wiederaufgeführt. Beide Werke bilden Marksteine der letzten Jahre – Saunders mit ihrer unglaublich kontrollierten Arbeit an den Klangfarben des Orchesters, Steen-Andersen mit seiner gewitzten Reflexion über die Zerstörungswut der Avantgarde. Beide Werke verlangen aber nach einem riesigen Orchesterapparat, der den oval angelegten Kammermusiksaal völlig überforderte.

Diese Überforderung ist in gewisser Hinsicht bezeichnend für das diesjährige Ultraschall Festival: Stilistisch breit aufgefächert, umfasste das Programm 14 Konzerte in kaum fünf Tagen an wenigen Spielstätten. Dafür wurde bei der Probezeit der Ensembles gekürzt, was sich öfters an einer schlechten Abstimmung der Lautstärken zeigte. Statt mit einer solchen Überfülle zu ringen, hätte sich das Festival auf inhaltliche Schwerpunkte konzentrieren und auf diese Weise Themen setzen und Fragen aufwerfen können, die das gegenwärtige Musikschaffen umtreiben.

In manchen Konzerten zeichnete sich nämlich eine ästhetische Polarität ab, an der man ansetzen könnte, um die jüngsten Entwicklungen der Musik in den Blick zu kriegen. Die beiden Pole erinnern an den alten Gegensatz von Impressionismus und Neusachlichkeit, von Naturalismus und Mechanik. Yair Klartag, Artist in Residence des Festivals, vertritt in dieser Zuspitzung jene Tendenz zum Naturhaften, die sich auf die alte Formel bringen lässt: Die Natur macht keine



Feinarbeit im Innenklavier: Das Ensemble Nickel im Radialsystem. Foto: rbb/Gundula Krause

Sprünge. Eine solche Kontinuität des Natürlichen schliesst den scharfen Kontrast nicht aus. Im Gegenteil, Klartags Musik ist voller heftiger Ausbrüche und dynamischer Extreme. Aber das Geschehen vollzieht sich ohne Schnitt, es ist ein kontinuierliches Spiel von Kräften – *con forza di gravità* lautet der treffende Titel eines aufgeführten Orchesterwerks –, von Bewegungsimpulsen, die sich aneinander abarbeiten, die Klangmassen zusammenballen, aufwerfen und wieder auseinander fahren lassen. Dabei beherrscht Klartag die Möglichkeiten des Orchesterapparats mit einer Präzision, von der Xenakis, der geheime Pate dieser Ästhetik, nur träumen konnte. Doch gerade in dieser Verfeinerung droht die Musik zuweilen zum bloßen Trugspiel zu verkommen: Die Gefahr des impressionistischen Kitschs.

Auf der anderen Seite des Gegensatzes stehen Werke wie jene, die das Ensemble Handwerk in einem inszenierten Konzert darbot. Der Name des Ensembles spricht Bände: Hier wird die *Faktura* ausgestellt. Das Vorzeigen der technischen Gemachtheit der Musik vertreibt die Illusionen der Nachahmung. Klänge wachsen nicht, sie gehen nicht auseinander hervor, sondern werden produziert, zugeschnitten, getriggert und geschaltet. Andreas Eduardo Franks *Table Talk* reduziert etwa das musikalische Gespräch zwischen den beiden Musikern auf das Drücken eines grossen roten Knopfs im rechten Moment. Die

Entspannter als auch schon

Zwei Tage Zeit – Festival für improvisierte Musik. Eine Koproduktion des Musikpodiums der Stadt Zürich, der ignm Zürich und der Werkstatt für improvisierte Musik (WIM) Zürich (Theater Rigiblick, 19. und 20. Januar 2018)

Interpreten führen Befehle aus, sie zwängen die Klänge in Wiederholungsmuster, fügen sich einer übermächtigen Technik. In einer Welt der Schaltkreise, des Elektromogs, der automatisierten Kommunikation darf die Kunst nicht zum Naherholungsgebiet verkommen, so scheint die Überzeugung dieser Komponisten zu lauten: Musik ist Kritik. Der Verdinglichung der zwischenmenschlichen Beziehungen, der Verarmung der Sinne, der Erfahrung vollständiger Entfremdung im digitalen Kapitalismus setzen sie eine entfremdete, verarmte, verdinglichte Kunst des stupiden Machens entgegen. So macht sich die Musik dem ähnlich, was sie bedroht. Die theatralischen Mittel, in die sie dabei flüchtet, täuschen nicht über die Gewalt hinweg, die solche Musik sich selbst antut. Am Ende bleibt die Frage, ob die Kunst, indem sie der Welt ein Schreckbild zurückspiegelt, Einspruch erhebt gegen das verdinglichte Leben, oder sich, aller kritischen Intention zum Trotz, letztlich jener Vergrößerung anpasst, die sie kritisiert.

Christoph Haffter

Da flogen die Töne und Gesten nur so hin und her, in einem wendungsreichen Dialog, brillant, kantig, fetzig, heftig, flächig, frisch aufblitzend. Und man spürte, wie da zwei in lebenslangem Duo eine gemeinsame Sprache und Sprachhaltung entwickelt haben, ein Aufeinandergehen und Aufeinanderhinspielen mit vielerlei Facetten. Die Rede ist vom Posaunisten Roland Dahinden und der Pianistin Hildegard Kleeb, die beide in Zug leben.

Die Frage mag zwar manchem mittlerweile völlig obsolet erscheinen, aber der Zuhörer nimmt doch immer wieder gern wahr, ja für wahr, fürwahr, ob eine Musik improvisiert oder komponiert ist (bzw. zu sein scheint). Wenn dieses Etikett «improvisiert» (vielleicht sogar «frei improvisiert») drüber steht, runzelt er vielleicht die Stirne, wenn er bemerkt, dass Abläufe irgendwie koordiniert wurden. So geschah's etwa beim Auftritt eines britischen Quartetts mit dem Saxophonisten Paul Dunmall, dem Pianisten Liam Noble, dem Bassisten John Edwards und dem Schlagzeuger Mark Sanders. Eine Musik, die zwar nicht

mehr sehr neuartig, aber doch über die Jahrzehnte lebendig geblieben ist, freilich mündete sie mehrmals wie abgemacht in die vom Jazz her gewohnten Soli: Jeder durfte mal kurz sein Potenzial ausbreiten, das war bei aller ausbrechenden Virtuosität fast schon beruhigend konventionell.

Die beiden Auftritte markierten Fanfare und Kehraus der Zwei Tage Zeit im Theater Rigiblick. Seit 2006 veranstalten das stadtzürcherische Musikpodium, die Ortsgruppe der IGNM und die Werkstatt für improvisierte Musik gemeinsam dieses biennale Mini-Festival. Es bewies einmal mehr: die Szene improvisierter Musik hierzulande ist enorm vielfältig – und sie kommt entspannter daher als auch schon. Es handelte sich dabei durchgehend um lang erprobte und gerade aufgrund erstandener Vertrautheit ertragreiche Musiken. Dabei stellte das Festival nicht nur Personalstile vor, sondern höchst unterschiedliche Musikkonzeptionen: von der Soloperformance bis eben zum späten Free Jazz.

Wer mit Improvisation noch ein gewisses Mass an Spontaneität und Unberechenbarkeit verbindet, dürfte sich über den weiteren Verlauf des ersten Abends gewundert haben. Er verlangte etwas mehr Ausharrungsvermögen. Gewöhnungsbedürftig etwa die Vokal-Perkussions-Performance des aus den USA stammenden und heute in Zürich lebenden Jason Kahn: Gekehlte Laute, ersticktes Gurgeln, stets auf der existentiellen Kippe, ein Stimmbeckett im roten Pullover, untermalt von nebenher befingerter Schlagzeug, langwierig. Diese Performance wollte wohl auch kaum überraschen, sondern sich in Varianten an der Geduld reiben. Langsam fand man hinein – und atmete doch auf, als es vorüber war.

Eine vielleicht äusserlich angenehmere, allerdings ähnliche Geduld



Hellwaches Zusammenspiel: Die Tänzerin Anna Huber und der Cellist Martin Schütz. Foto: © Wynrich Zlomke

Bitte weiter!

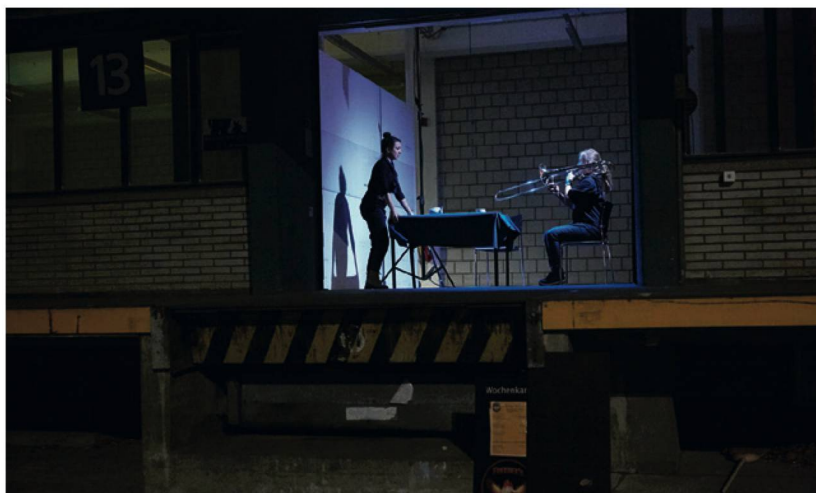
L'Europe Sauvage – Stationentheater der Hochschule der Künste Bern
 (im Berner Galgenfeld, Aufführungen vom 25. bis 27. Januar 2018)

erfordernde Langzeiterfahrung folgte mit dem Quartett Evi Beast – Koi. Lose geschichtet wurden da die Videobilder von Delphine Depres, die perkussiven Flächen von Béatrice Graf, die Elektronik von Coralie Lonfat und weitgezogene Saxophon- und Fagottklänge von Sandra Weiss. So entstand die Nahaufnahme eines sich recht gleichförmig vorbeiwälzenden Geschehens, was gewisslich zu den im Wasserglas gequirkten Elementen passte, die auf der Leinwand gross zu betrachten waren, nicht unangenehm, aber auch nicht sehr erhellend, denn wollten uns die vier wohl etwas damit zeigen?

Zum Aufmerken bedarf es nicht des Verschachtelten oder Offensiven, sondern bloss eines hellwachen Zusammenspiels, wie es etwa die Tänzerin Anna Huber und der Cellist Martin Schütz über die Grenzen der Kunstsparten hinweg zeigten. Seit 1999 treten die beiden gemeinsam auf. Ihre Darbietung hat eine selbstverständliche Gelöstheit, eine Vielfalt im Feinsten, eine Ungezwungenheit des Dialogs erreicht, dass man nur staunt. Das Konzeptuelle erhielt hier kein Gewicht, dafür das wechselseitige Miteinander.

Und schliesslich war da noch der berührende, intime und in der Zeit gespannte Auftritt der in Basel lebenden Sängerin Marianne Schuppe: *Slow Songs* (wie sie bereits auf einer CD von Wandelweiser erschienen sind) und *No Songs*, allein vorgetragen, gestützt nur von ein paar leisen liegenden Klängen. Tatsächlich Songs, bisweilen modal, an mittelalterliche oder an irische Lieder anklingend, aus dem Moment herauswachsend. Auf verblüffende Weise tauchte etwas Vergessenes aus dem Dunkel auf: dass man auch eine ganz schlichte, schöne oder melancholische Melodie improvisieren kann.

Thomas Meyer



Rund um die Hochschule der Künste Bern: das Stationentheater L'Europe Sauvage, hier mit Ursina Bösch und Kristine Oppeggaard. Foto: © Hochschule der Künste Bern

Der Traum vom Gesamtkunstwerk ist schon älter. Doch obwohl die technischen Voraussetzungen zur Vereinigung der Künste noch nie besser waren als heute, wird nur sehr selten mit der grossen Kelle angerührt. Zu aufwändig, zu teuer. Die Hochschule der Künste Bern (HKB) hat verstanden, dass sie als Nachwuchslaboratorium eine der wenigen Institutionen ist, die über die personellen Ressourcen verfügt, solche Projekte zu stemmen. Und tat dies nun mit L'Europe Sauvage bereits zum dritten Mal.

Allein die Liste der beteiligten Ressorts beeindruckt: von Gesang, Komposition und Tanz über Literatur bis zur Musikvermittlung war alles beteiligt. Freilich zeigte das sehr frei nach Rameaus Ballettoper *Les Indes Galantes* gestaltete Spektakel, dass die wahren Schwierigkeiten nicht im Zusammentrommeln des Personals bestehen.

Vielmehr gilt es, aus vielen Elementen ein funktionierendes Ganzes zu bauen. Dass dieses von Regisseur Joachim Schloemer dann auch noch als «Musiktheaterstationendrama» inszeniert wurde, vereinfachte die Aufgabe sicher nicht.

So wurde man also, verteilt auf drei Gruppen, durch den Gewerbekomplex

rund um die HKB gehetzt. Der Weg zwischen den die Akte repräsentierenden Hauptstationen wurde mit Zwischenstationen bespielt, alle verhandelten irgendwie das Rameausche Thema von Beziehung und Liebe, versetzt ins moderne Europa. Das Ergebnis war streckenweise beeindruckend. Etwa in der Station, in der sich zwei Sonnengötter über den Relaunch der heruntergewirtschafteten Erde stritten, während im Hintergrund Rameaus Drama um ein Liebespaar, welches sich eines kolonialistischen Eindringlings erwehren muss, seinen Lauf nahm. Barocker Gesang, moderne Instrumentation, Schauspiel und ein frei hinzugefügter Perkussionspart wurden derart geschickt verzahnt, dass sich die unterschiedlichen Ebenen ergänzten und einander gegenseitig Tiefe verliehen. Oder die Immigranten-Geister, die einen auf dem Weg durch eine Tiefgarage heimsuchten: der Marsch durch graue, unterkühlte Industriestollen weitete sich plötzlich zum Symbol für Europas gegenwärtige Probleme, Raum und inhaltliche Aussage geronnen zu einem stimmigen Bild.

Auf der anderen Seite blieb einiges aber auch Stückwerk. Etwa kam das im

Der Philosoph und der Künstler

Die Basel Sinfonietta mit ihrem Konzert *Sprechende Pfade* mit Werken von Sarah Nemtsov, Mike Svoboda (Uraufführung) und Jonathan Harvey. Marcus Weiss, Saxophon; Baldur Brönnimann, Dirigent (Basel, Musical Theater, 28. Januar 2018)

Programmheft als Zusammenführung aller ausgelegten Fäden angekündigte Finale nicht über eine Versammlung der zuvor über die Stationen verteilten Darsteller hinaus. Auch ein Auto sowohl zu Beginn als auch am Ende auffahren zu lassen, ist als dramaturgische Klammer etwas wenig. Und mit zeitlichem Abstand nimmt man bedauernd wahr, was sich einem vom ganzen Abend am stärksten ins Gedächtnis eingebrannt hat: «Bitte weiter». Die mit Lämpchen behangenen Guides, welche die Besuchergruppen von Station zu Station trieben, jeden Applaus abwürgten und das Schild mit der ultimativen Aufforderung «Bitte weiter» bei jeder Gelegenheit in die Luft reckten. Der Zeitplan duldet kein Verweilen! Das perfekte Symbol für unser heutiges, nicht zur Ruhe kommendes Europa wurde nicht aus dem Stoff heraus entwickelt, sondern blitzte quasi nebenbei aus den organisatorischen Nebengeräuschen auf.

Das ist jedoch allgemein die Schwierigkeit bei «Stationentheatern»: Man kann den Weg zwischen den Hauptereignissen mit noch so vielen Zwischenspielen füllen, das Publikum überfluten und es so ganz in einen Kunstraum einschliessen. Es bleiben immer ereignislose Leerstellen, die als einziges beständiges Element einen Rahmen bilden und dadurch überproportional wichtig werden.

Doch der frische Zugriff, mit dem sich die Studierenden des barocken Stoffes bemächtigten, lässt solche Grübeleien in den Hintergrund treten. Man merkte den einzelnen Szenen und Bildern an, dass die beteiligten Nachwuchskräfte bei deren Gestaltung grosses Mitspracherecht hatten. Idealistisch, kämpferisch und respektlos präsentierten sich alle Stationen, hielten so manche skurrile Szene bereit und schafften das Kunststück, dem Aberwitz Tiefsinn abzurufen.

Simon Bittermann

Auf *sprechende Pfade* begab sich die Basel Sinfonietta im dritten Abo-Konzert der «Fluss»-Saison im Musical Theater Basel. Eine fantastische Erkundung im semantischen Dschungel von Sprache, Klang und Elektronik, mit drei Stücken, die unterschiedliche Pfade darin einschlagen. In Sarah Nemtsovs Stück *Scattered Ways* (2015) erscheinen diese als sprödes, stochastisches Muster auf der Dschungelkarte; oder vielmehr: es gibt gar keine Karte. Aber aus dem Wald flürrt und knarrt es kontinuierlich, in immer neu zusammenfliessenden Klängen, als gedankliche Rotation über einige wenige Zeilen von Emily Dickinson («We met as sparks»). Weniger offensichtlich, zumindest in musikalischer Weise, sind dabei die Aktionen auf dem elektronischen Toy-Piano bzw. das Auslösen von digitalen Samples, die der Dirigent (Baldur Brönnimann) bisweilen durchzuführen hat. Sind es Erweiterungen des Klangraums, zeitliche Strukturierungen oder gar Steuerungsaktionen? Als Eröffnung des Konzertabends weckt Nemtsovs Stück jedenfalls Kopf und Sinne.

In Jonathan Harveys *Speakings* (2007–2008) lernt ein Orchester erst einmal das Sprechen, so beschreibt es jedenfalls der Komponist. Das Stotternde, Repetitive erster Worte wird dabei schnell zu einer unvergleichlichen spektral-elektronischen Klangwelt, die tatsächlich zu sprechen beginnt, weil sie einen mit unverständlichen, aber sprachlich modulierten Klangbewegungen bewirft. «Shape vocoding» nannte Harvey diese Technik der Übertragung sprachlicher Regeln auf Musik. Sie ist mehr als nur technische Spielerei, allerdings gleichwohl als solche komplex und nur unter Mithilfe des SWR Experimentalstudios zu realisieren. Aber Harvey geht es vielleicht um Einfacheres hier. Man kann es auch ein Tieferes nennen: nämlich das Zurückführen alles

Sprachlichen auf Rituelles, auf ein Mantra, aus dem wir heraufsteigen und erschöpft aus unkontrollierbarem Geschwätz wieder zurücksinken. Auch die Elektro-Akustik ist dabei nicht bloss Selbstzweck: Strom fliesst, erzeugt dadurch ein Ereignis, das wiederum Bedeutungsgebung vom Hörer einfordert. Die Trennung von musikalischem Objekt und Zuhörenden, so Harveys Intention, soll damit zum Ende des Stücks aufgehoben sein. Ein Klangzauber, auf den man sich gerne einlässt!

Nicht unähnlich mutet die inhaltliche Grundlage an, auf die Mike Svoboda sein Saxophon-Konzert *Wittgenstein & Twombly* (2017) stellt. Der Philosoph und der Künstler (beide in moderner Inkarnation sozusagen) stehen für Rationales und sein Gegenteil. Dass Wittgenstein darüber reflektiert hat, wo die Grenzen der Sprache liegen, ist bekannt, aber auch die Bilder von Twombly bleiben, einmal gesehen, in Erinnerung als Auseinandersetzung mit den mythischen Erzählungen der Antike in einem Umkreisen von Bild und Schrift. Daraus wird ein Saxophon-Konzert, für Marcus Weiss geschrieben und von ihm auch aufgeführt, das vielleicht im Gesamteindruck runder ausfällt, als diese Anlage es erwarten lässt. Gleichwohl ist die Uraufführung ein passendes Gegenteil namentlich zu Jonathan Harveys Stück – es ist im Ansatz verdichtend, zupackend und vom Solisten wie dem Orchester unter der Leitung von Baldur Brönnimann mit Begeisterung erschaffen.

Andreas Fatton

Künstlerische Ver(w)irrungen im Anthropozän

Eclat 2018 – Festival Neue Musik

(31. Januar bis 4. Februar 2018 im Theaterhaus Stuttgart)

Die intensive Hinwendung der jüngeren Komponistengeneration zu erweiterten Präsentationsformen von Musik im Dunstkreis von Medienkunst, Konzeptualismus und Digitalkultur hat kaum ein Festival in den letzten Jahren so intensiv und mutig reflektiert wie ECLAT. Die Befragung der eigenen künstlerischen Mittel und Möglichkeiten in unmittelbarer Bezugnahme auf Aspekte gesellschaftlicher Gegenwart zeigte sich auch 2018 als starke Motivation des Stuttgarter Festivals. Die ästhetische Laborsituation ist schon fast ein Markenzeichen von ECLAT geworden, was auch diesjährig unterstrichen wurde durch die stattliche Anzahl von 24 Uraufführungen.

Dass jedoch nicht alles Gold ist, was da intellektuell im Vorfeld glänzt, zeigte der aktuelle Jahrgang in manchmal ernüchternder Weise, erwiesen sich gerade die multimedialen Grossprojekte doch überwiegend als Arbeiten, die allesamt hehre Ziele verfolgten, im Ergebnis aber eine traurige Schiefelage zu ihren inhaltlichen Ansprüchen offenbarten. Das lag einerseits an einer oft amateurhaft anmutenden Vordergründigkeit der Mittel, andererseits an einer Banalisierung der musikalischen Ebene, welche die Berechtigung, Teil eines innovativen «Musikfestivals» zu sein, grundsätzlich in Frage stellte. Präsentierten sich musiktheatrale Arbeiten von Brigitta Muntendorf oder Jagoda Szmytka im vergangenen Jahr als untrennbare Einheiten von Musik, Bild und Szene, war die klangliche Ebene 2018 oft nicht mehr als akustische Staffage.

Besonders extrem offenbarte sich der Spielplatzcharakter in der «Musiktheater-Konzeption» *ANTHROPOSCENE* von Laurent Durupt (Musik), Fabian Offert (Bühne) und Jan Rohwedder (Choreographie). Neben «naturalistischer» Klangmimikry (schwingende Mikros als kreisende Windräder) schwankte ein kleines Instrumentalensemble mehr oder weniger

inspiriert zwischen Geräusch und Ton. Die Demonstration eines zweifellos degenerierten Verhältnisses von Mensch und Umwelt gipfelte schliesslich in Entladung purer Gewalt, welche den Bestandteilen einer nachgebildeten Klima-Konferenz den Garaus machte, um sie hernach dem Häcksler zu überantworten. Es lärmte und staubte im Theaterhaus, als wollte man Stuttgart 21 Konkurrenz machen. Unterm Strich gab *ANTHROPOSCENE* ein tragisches Beispiel dafür ab, wie ein politisch besonders ambitioniertes Projekt, das den Klimawandel bzw. das Zerstörungspotential des Menschen im Zeitalter des Anthropozän zum Gegenstand hatte, sein Ziel in szenischen Wirklichkeits-Verdoppelungen verfehlte.

Musik und/oder Klang war eine noch grössere Randerscheinung bei *PRINCIPAL BOY* von Raphael Sbrzesny, eine szenische Arbeit mit ebenfalls unübersehbar zeitkritischem Ansatz. Da wurde in der Sporthalle unter atemberaubendem Einsatz von Deospray der Männlichkeitswahn als Sinnsuche und Orientierungsproblem inszeniert, der unter explosivem Druck stehende Körper, gipfelnd in der Figur des Selbstmordattentäters.

Sbrzesnys installative Darstellung eines «ins Perverse verkehrten Wettbewerbs um Aufmerksamkeit, dem wir im neoliberalen Kapitalismus grundsätzlich alle unterworfen sind», lief allerdings mit verblüffender Statik ab und beschränkte sich grösstenteils auf relativ eindrucklose Pantomime, respektive posende Männer, die gelegentlich mit Sprengstoffgürteln und anderen «Body-Extensions» durchs Publikum liefen. Videos (vom terrorüberschatteten Fussballspiel Deutschland-Frankreich 2015), Tonbandklänge und ein hyperexpressiver Wortschwall machten die Angelegenheit kaum lebendiger.

Leider funktionierten auch kompositorisch seriöser aufgestellte interdisziplinäre



Klaustrophobische Klangskulptur im Kühlschrank:
Sous Vide von Dmitri Kourliandski.
 Fotos: Martin Sigmund

linäre Konzeptionen nicht besser: Clemens Gadenstätters *Daily Transformations* über einen introvertierten Bewusstseinsstrom von Lisa Spalt (Text) entpuppte sich trotz interessantem Einsatz wohlthuend unpräntiöser Videos auf drei Leinwänden (Anna Henckel-Donnersmarck) als eine alle Sinne ermüdende Geduldsprobe. Der klangliche Detailreichtum einer auf permanente Flüchtigkeit angelegten Sample-Ästhetik erzeugte eine diffuse Gleichförmigkeit, die Spalts angestregten Weltbegegnungen die letzte Energie abzog. Der Versuch hochelaborierter künstlerischer Alltagstransformation führte vielmehr dazu, dass man sich jede Minute intensiver in die Verheissungen untransformierter Alltäglichkeit zurücksehnte.

Dass es nicht unbedingt umfangreicher Ressourcen bedarf, deren geistiger Überbau sich dann raumgreifend im Programmheft ausbreitet, bewies die Musiktheatercompagnie La Cage in Gestalt von Dmitri Kourlianski und Performance-Künstlerin Aliénor Dauchez. Ihre performative Installation *Sous Vide* war im existentiellsten Sinne auf «Beschränkung» aus und steckte die Tänzer-Darstellerin Ixchel Mendoza Hernandez in einen Kühlschranks mit Glastüre. Das konstituierte eine klaustrophobische Klangskulptur, bei der die Bewegungsgeräusche, die beim «Existieren» erzeugt werden, von Kourlianski geschickt elektronisch verlängert und weiterverarbeitet wurden. Dieser Extremzustand von Lebensraum führte eindringlich vor Augen, in welche Sphären intimer Isolation wir uns heute, nicht zuletzt mit der trügerischen Vorstellung, uns doch jederzeit mit allem und jedem vernetzen zu können, höchst freiwillig begeben. Macht man sich überdies klar, auf wieviel Quadratmetern Menschen in asiatischen Grosstädten heute tatsächlich leben, kippt die symbolische Dimension von *Sous Vide* in eine fast realistische.

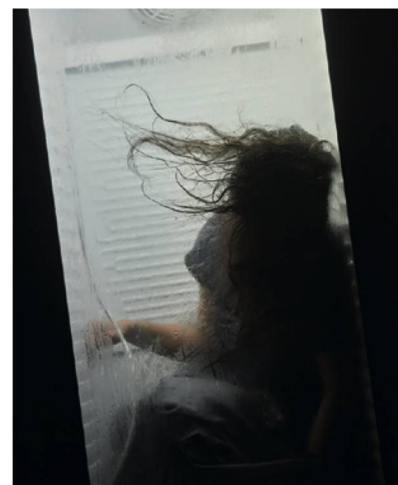
Die erfreulichsten Darbietungen bei ECLAT 2018 fanden bezeichnenderweise im althergebrachten Konzertformat statt (ja, das gibt es noch). Musik, die in ihrer gewohnten Weise als sinnlich erlebbares Klanggeschehen aufhorchen liess, präsentierten u.a. Konzerte des Trio Catch, des Diotima-Quartetts (mit einem starken Stück der türkischen Komponistin Zeynep Gedizlioğlu, die das Streichquartett gewinnbringend energetisch mit zwei Klavieren kombinierte) und des ensemble ascolta. Letzteres zeigte mit rhythmisch impulsiven und klangfreudigen Uraufführungen von Sven-Ingo Koch, Stefan Keller, Georgia Koumará und Gordon Kampe, dass Komposition als Musik (oder umgekehrt) noch lange nicht abgedankt hat: Ausgehend von sechs mikrotonalen Glocken entwickelte Koch in *Von der Liebe zur Linie III* eine bemerkenswert verschrobene Mischung aus Mikrotonalität und irrlichternden Jazz-Anleihen, derben Artikulationen und feinen Farbnuancen, die ein mysteriös groovender Rhythmus zusammenhielt. Herzerfrischend schrill tönte Gordon Kampes Hommage an die Operette und ihren bös-grotesken Idealzustand nach Texten von Schorsch Kamerun: *Schummellümmelleichen und schrille Tentakel* mit einem Daniel Gloger am Rande des Wahnsinns. Kampe zeigte dabei in seinen fünf «Genreerkundungen» grösstes Vergnügen an komplett überdrehten Populärmusiksnipseln und einer ins Groteske überzeichneten Vokaltheatralik.

Bemerkenswertes steuerten auch die Gewinner des traditionsreichen 62. Stuttgarter Kompositionspreises bei: Malte Giesen und Juliana Hodkinson. Beide Preisträgerarbeiten gehörten zu den auffälligsten Kompositionen des Festivals und waren bezeichnend dafür, wie Komponisten heute auf Alltagsphänomene reagieren. Malte Giesens *\$88 or the poetry of capitalism* war ein massives Ensemblestück mit drei Solisten, die

eine Art Trash-Trio darstellten, darunter ein absurd dramatischer Sopran-Part in schwindelnden Höhen. Textgrundlage bildete eine Email aus dem Spamordner – vollendete Sinnentleerung digitaler Kommunikation in expressiver musikalischer Überspitzung.

Allabendliche Lichtblicke im bedeutungsschwangeren Gewusel künstlerischer Sinnsuche gab es bei den entspannten Aktivitäten von stock11, einem Kollektiv ganz unterschiedlicher Musiker, Klangkünstler, Komponisten (zu dem der Countertenor Daniel Gloger ebenso zählt wie Maximilian Marcoll, Martin Schüttler oder Christoph Ogiermann), die der Wille zum Nicht-Mainstream eint. Sie lieferten in verschiedenen Formationen intensive Nachtkonzerte zwischen Improvisation und Komposition, die in hybriden Interaktionen von Elektronik und Instrumentalklang eine ganz besondere Poesie des Augenblicks entwickeln konnten, kontemplativ oder mit expressiver Abgründigkeit. In einer begleitenden Gruppenausstellung unter dem Titel *NOTHING until now!* wurde eine vielfältige Mischung aus Videos, Objekten, Bildern, Klanginstallationen und Performances präsentiert.

Dirk Wiescholke



Parc d'attractions

La Biennale Musiques en Scène (Lyon, 2 au 4 mars 2018)

Organisée par le Grame, la Biennale Musiques en Scène offrait un « Crazy Week-End » qui interrogeait les « État(s) limite(s) » du phénomène sonore. Première bonne surprise : le succès public de ce week-end d'inauguration, notamment durant les concerts familiaux de l'après-midi. Figure phare de l'édition, le compositeur Michaël Levinas décevait pourtant lors du concert de l'Orchestre National de Lyon. D'une durée de huit minutes, son *Psaume (Frescobaldi in memoriam II)* en création s'apparente davantage à une étude sonore qu'à une véritable partition achevée, comme si le compositeur français s'accordait un repos prospectif après sa vaste *Passion selon Saint Marc*. Mettant quatre harpes au premier plan de l'orchestre, *Psaume* utilise des scordaturas dans un discours relativement amorphe et peu spectaculaire. L'hommage à Frescobaldi réside ici surtout dans la polyphonie et l'ornementation. On notera cependant que la pièce gagne une belle suggestion poétique le soir de sa reprise, le lendemain. Même déception sur la promesse d'« état limite » avec l'interprétation de *Riot of Spring* de Dmitri Kourliandski. Œuvre de circonstance créée pour le centenaire du ballet de Stravinsky en 1913, la pièce tient davantage du happening musical, puisque les musiciens de l'Orchestre National de Lyon se dispersent dans la salle à mesure que l'orchestre maintient un accord immuable en ré. Le chef (Baldu Brönnimann) dirige bientôt seul sur scène, pendant que les musiciens échangent leurs instruments pour les prêter aux spectateurs. En dépit de ces prémisses intéressantes, le résultat reste très sage et ne transcende pas son postulat initial.

Blind d'Erwan Keravec offrait, lui, une expérience inédite. À l'entrée de la salle, le spectateur est muni d'un masque oculaire puis un ouvrier l'accompagne

pour l'installer sur un siège. Des bruits de cornemuse et de pas encerclent l'auditeur, renforcés par un environnement électronique procurant une sensation diffuse de menace. S'entame alors un ballet mêlant des musiciens (mais combien ?) se disséminant dans un espace (de quelle grandeur ?) à la manière d'un opéra rituel de Stockhausen. *Blind* tombe toutefois dans une absence de dramaturgie musicale qui apparente l'œuvre au frisson d'une maison fantôme de parc d'attractions.

Deux créations faisaient enfin appel à des smartphones, écueil obligé, semble-t-il, par le cahier des charges des commandes institutionnelles françaises. La première, *Geek Bagatelles* de Bernard Cavanna, soulève d'épineuses questions sur le sens artistique apporté par ces concerts participatifs. Dans une ambiance bon enfant, ici encore à la manière d'une attraction de parc à thèmes, un « animateur » explique tout d'abord la bonne utilisation des téléphones portables lors de l'exécution de l'œuvre. Après avoir téléchargé une application, les spectateurs sont invités soit à lever leur téléphone dans les airs, soit à crier « Freude », hommage à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven oblige. L'idéal déployé par le compositeur français est résolument français : croyance dans la technique, crainte d'une chute irréversible de civilisation (dans la notice de programme, Cavanna évoque les destructions du temple de Palmyre en Syrie) et universalisme à tous les étages. Or, le politique s'immisce souvent, sans le vouloir, dans le culte hexagonal du son pour le son : voir des enfants de collèges publics lever, obéir pour crier de façon très militaire « Freude » est très problématique. Seul reste le culte de la partition, sous l'égide du grand dieu Beethoven, et le bel engagement de l'Orchestre de Picardie dirigé par Arie van Beek.

La création de *Virtual Rhizome* de Vincent-Raphaël Carinola souffrait d'un autre écueil : interprété par le percussionniste Jean Geoffroy, le musicien tient deux smartphones (appelés smartsoles) élaborés par le réalisateur en informatique musicale Christophe Lebreton, censés créer une interaction entre le corps de l'interprète, des capteurs greffés aux smartphones d'un côté, et un vrombissant environnement électronique sur haut-parleurs de l'autre. Le résultat est au mieux timide, au pire s'assimile à un gadget pour amorcer une dimension gestuelle de l'interprétation qui semble ici parfaitement superfétatoire.

Finalement, c'est l'invention de l'*Air-machine* du tchèque Ondřej Adámek qui réunissait harmonieusement les enjeux de ce premier week-end de la Biennale Musiques en Scènes. *Air-machine* est un dispositif fonctionnant avec de l'air soufflé ou aspiré de manière rythmique. Sur les embouts se gonflent des ballons de baudruche, des sifflets, des tubes, voire d'hilarants cochonnets en plastique. Adámek réussit ici à surprendre par les sonorités engendrées par sa machine, le dialogue instauré entre l'homme (Roméo Monteiro) et son instrument et la pure dimension de théâtre musical. Pour le plus grand bonheur des enfants présents dans la salle, Ondřej Adámek atteint seul ces « états limites » dont se réclame la Biennale Musiques en Scène.

Laurent Vilarem

Art des spectres

Hyper Duo et Stefano Malferrari invités par la
 Société de Musique Contemporaine (SMC) à Lausanne
 (5 mars et 12 mars 2018)

La musique est un art des spectres. Ce mot désigne à la fois ce qui n'est plus que l'apparence de quelque chose et la dissolution d'une entité complexe en ses composantes énergétique. Curieuse rencontre entre deux sens, l'un fantastique, obscure, superstitieux, l'autre profane, rationnel, analytique. Et pourtant, dans la musique, l'un n'exclut pas l'autre. Au contraire, plus la musique s'efforcera de défaire les sons, plus elle en fera ressurgir quelque chose d'insaisissable, de fantomatique.

La Société de Musique Contemporaine (SMC) à Lausanne proposait deux concerts qui mettaient en relief, chacun à sa manière, cette nature spectrale de la musique. Le *Hyper Duo*, composé par Gilles Grimaître au piano et Julien Mégroz aux percussions, a fait le pari d'assembler cinq œuvres dans un concert sans interruption. Un jeu de lumière très sobre, mais d'autant plus efficace, liait les différentes parties créant ainsi une œuvre nouvelle centrée autour de la leur pâle d'une ampoule qui, dans sa présence erratique, semblait sortir d'un tableau de Francis Bacon. Dans le premier morceau, *Hant* de Dragos Tara, la lumière migre à l'intérieur de la petite caisse amplifiée, un dispositif énigmatique qui se met à scintiller faiblement dès que Mégroz en fait sortir des grondements lents et délicats. Une résonance minimaliste, presque immobile, s'installe entre le piano et la percussion, entre les amplifications et les lumières sans que l'on puisse identifier le rapport causal entre ces événements. Ce minimalisme, cette réduction à un petit nombre d'actions ou de texture sonores qui sont dépliées par une musique plus spatiale que temporelle; cet ascétisme se retrouve aussi dans les œuvres de Grégoire Lorieux, Timothy McCormack, Arturo Corrales et d'Eric Wubbels. Ce minimalisme s'exprime de différentes façons: chez Tara, à travers

la lenteur qui caractérise les bourdons, chez Lorieux, le percussionniste travaille les cordes à l'intérieur du piano avec une virtuosité étonnante, chez Wubbels, il bat à toute allure dans le registre le plus aigu d'un vibraphone préparé. Mais ce n'est pas un trajet, un développement linéaire, une progression temporelle, que cette activité produit, mais l'émergence d'une texture irisante, comme s'il fallait tout un travail de préparation monotone et fatiguant pour provoquer l'apparition, fragile et éphémère, de quelques chose, qui n'est sans contour ni substance. Le risque d'enchaîner ainsi des œuvres très réduites, presque informes, sans un moment de repos, a été récompensé par l'expérience d'une tension rare que les pièces jouées de manière isolée n'auraient peut-être pas eu la force de créer.

Le concert suivant reprenait le motif de l'apparition spectrale, cette fois, dans sa forme la plus irritante: la reproduction électronique du son. Trois œuvres pour piano et électronique ont été présentées par Stefano Malferrari et l'équipe du Centro Tempo Reale de Florence. Cette rencontre du piano et du haut-parleur reflète l'image de notre époque: L'instrument de composition traditionnel, la matérialisation du système rationnel de la tonalité, le meuble bourgeois se voit submergé, transformé, emporté, il se voit hanté par les puissances irréelles du son électro-acoustique. Mais il ne faut pas aller trop vite en opposant le passé pianistique au futur digital, car sur scène, le passéisme inévitable du dispositif électronique devient évident: Le pianiste, agent de l'instant présent, se confronte à des apparences de sons absents, de sons qui ont été enregistrés, retravaillés, organisés dans un passé inaccessible, des sons qui reviennent. Même la transformation en temps réel n'arrive pas à s'affranchir de cette

prédétermination par un acte antérieur. Dans l'interprétation magnifique de *... sofferte onde serene ...* de Luigi Nono, c'est la présence fantomatique de Maurizio Pollini qui hante la scène, qui se communique par le grésillement du haut-parleur caché sous le piano, ce sont les jeux de résonance qui rappellent les échos des cloches d'une Venise fantasmagorique. Le curieux *Sospeso d'Incanto No 3* d'Adriano Guarneri cherche le dialogue avec la virtuosité pianistique de Franz Liszt, imitant les grands gestes, les trilles, l'arpeggio pathétique amplifiées grâce aux possibilités surhumaines des haut-parleurs; un anachronisme irritant, démuni dans sa surabondance, mais par là peut-être plus juste qu'un modernisme satisfait. La création de *East St. Louis Blues* d'Alessandro Ratoci transposait ces conflits dans les registres contemporains: Ratoci retravaille des vieux enregistrements jazz, entrelace les gestes typiques du genre et la ligne de basse caractéristique de ce *standard* dans des textures denses et saturées qu'il spatialise de manière vertigineuse sur les haut-parleurs qui entourent le public. Mais c'est surtout les sonorités crues, les résidus sonore, les *glitches* et bruits banals qui frappent l'oreille, qui ne s'intègrent pas au discours musical mais y font obstacle, qui interrompent et qui marquent ainsi la grande distance entre le jeune artiste et Nono. Mais qu'est-ce que, qu'est-ce qui, par les membranes des enceintes, fait irruption dans le discours du piano? Est-ce la chose profane, le monde réel? Certes, mais un monde devenu spectre lui-même, un réel qui n'est plus que l'apparence de quelque chose.

Christoph Haffter

Un portrait excessif

Festival Présences 2018 à Paris (Maison de la Radio, du 6 au 11 février 2018)



Une démonstration de virtuosité : Thomas Ospital interprète Thierry Escaich à l'orgue.

Photo: Radio France / Christophe Abramowitz

Après quatre années d'une programmation à la thématique géo-culturelle aux contours parfois flous, le festival Présences renouait pour son édition 2018 consacrée à Thierry Escaich avec le principe monographique. Le large domaine de compétence musicale de ce compositeur-organiste-improvisateur promettait un portrait polychrome. On aura pourtant pu se rendre compte que chez Escaich, la frontière entre composition et improvisation est assez poreuse. S'il met assurément une dose d'écriture dans ses improvisations, au sens où la construction, aussi instantanée soit-elle, repose sur un schéma mental déjà partiellement préfiguré, il ne conserve pas moins, dans le processus de composition, une part d'immédiateté qui vient, là encore, du clavier. Dans les deux cas, la musique se signale par son fort ancrage modal, sa pulsation affirmée et ses rythmes soulignés par une superstructure d'accents dissymétriques. Comme le laisse entendre *Ground II* pour orgue et percussion, donné lors du concert d'ouverture, les mouvements de basse obstinée stimulent chez le compositeur une propension très marquée à la construction du discours par la répétition variée et la

reformulation. La pièce tourne à la démonstration de virtuosité, certes remarquablement maîtrisée, mais affiche un peu trop ouvertement les limites d'un morceau de concours.

Le domaine de la musique narrative offre le même soir une déception d'un autre ordre. Avec un texte déclamé par son auteur, Laurent Gaudé, l'oratorio *Cris* s'inscrit dans la tradition du mélodrame. Le sujet – les morts de Verdun – n'incite certes pas à la fantaisie, mais la tension expressionniste semble ici bien frontale, aboutissant à une surenchère d'intensité vocale qui se révèle peu efficace sur le plan dramaturgique, malgré l'énergie que déploie Julien Leroy aux commandes de l'ensemble de violoncelles Nomos et du Chœur de Radio France. Donné cette fois en création par l'Orchestre Philharmonique et la Maîtrise de Radio France, un autre oratorio, *La Piste des chants*, conclura le festival sur une note d'exotisme amérindien digne d'un blockbuster hollywoodien.

Révélatrice de la nature foncièrement harmonique de l'écriture du compositeur, sa musique orchestrale et concertante manifeste également une tendance récurrente au trop-plein. Alors que son sens du geste garantit à

la plupart de ses œuvres une entrée en matière dynamique, le compositeur en fait trop lors des développements. La symphonie concertante *Psalmos* par exemple, s'appesantit à plusieurs reprises sous l'effet d'insistantes citations de chorals. C'est dans sa musique soliste (les évocations diffuses de Debussy dans les *Trois études impressionnistes*) ou chambristes (le jazz passé au prisme de Stravinsky, la motrice bartokienne et les harmonies parfois messiaéniques du Sextet) que s'équilibrent peut-être le mieux geste, discours et matériau.

Thierry Escaich a tenu à inclure au programme du festival la musique de plusieurs de ses anciens élèves. Parmi eux, le brillant pianiste Jean-Frédéric Neuburger, qui n'est pas un débutant en composition même s'il se forme actuellement en électroacoustique à la HEM de Genève, nous vaut une excellente surprise. Son *Concerto pour piano et orchestre* instaure un rapport original entre soliste – le compositeur lui-même, restituant sa partition avec une souplesse et un naturel qui profitent à la spontanéité, pourtant contrôlée, du discours – et orchestre. Son quintette avec clarinette et piano *Talisman* souligne la propension de Karol Beffa à puiser une part de son inspiration harmonique chez les minimalistes américains ou les compositeurs de musique de film d'outre-Atlantique, avec, dans le second mouvement, un emprunt appuyé à la treizième des *Ephémères* de Philippe Hersant. Les pièces de Jean-Charles Gandrille, de Grégoire Rolland et davantage encore de Camille Pépin paraissent quant à elles anecdotiques, voire simplistes.

Parmi les créations plus consistantes, on retient notamment le bel élan impressionniste que privilégie Roger Muraro dans *La Danse, selon Matisse* de François Meimoun malgré une tendance à la surabondance et à l'excès de

Musikalisches Gipfelwerk

Zur Uraufführung von Heinz Holligers Oper *Lunea*
(Opernhaus Zürich, 4. März 2018)

masse du matériau. Trahissant l'influence directe de l'univers sonore de Gérard Pesson, *Avec* serait presque victime de l'inventivité de son élève Bastien David dans le domaine des timbres, qui entrave finalement la téléologie du discours. Quoique défendu sans conviction par Mikko Franck, le concerto pour hautbois *L'ange double* de Laurent Cuniot propose une matière orchestrale très luxuriante et colorée par quelques touches microtonales. Globalement tendue, la pièce met à rude épreuve Olivier Doise, qui enchaîne avec bravoure multiphoniques et traits rapides dans l'aigu.

Pour la seconde fois en quelques semaines, Aurélien Dumont surprend avec *Glacis*. Le compositeur se focalise ici sur l'idée de superposition de strates fines que suggère le titre, pour produire une musique en apparence plus figée, par des stases ou des mouvements mélodiques captifs, qu'à l'accoutumée. Avec le concours de Fanny Vicens, spécialiste de l'accordéon microtonal, et de Thomas Ospital qui pousse l'orgue Grenzing de la maison bien au-delà de son tempérament habituel, le compositeur développe un climat harmonique singulier.

Si Philippe Leroux généralise dans le concerto pour percussion (*D')*Turner (2016) l'idée de mouvement circulaire, y compris dans le domaine du timbre, c'est pour mieux contrecarrer cette rotation et la faire échapper à son axe. Faux statisme et glissement subreptice, vivacité et dynamisme en même temps que perfectionnisme du détail sont typiques de la musique du compositeur. Florent Jodelet investit pleinement son espace scénique grâce à ses gestes incarnés. Magnifique, colorée et inventive, cette pièce semble suggérer, si jamais le festival Présences venait à manquer de compositeurs phares pour ses prochaines éditions, de s'intéresser de près à la figure de Philippe Leroux.

Pierre Rigaudière

Lenau, Lunea ..., Laune ..., Ulane ... Das Libretto von Heinz Holligers neuer Oper provoziert geradezu, dessen Wortmaterial im Kopf weiterzuspinnen.

Leib. Beil. Leid. Lieb. Lid erscheint als Wortfolge in der zweiten Szene, und unwillkürlich ergänzt man *Lied* und vielleicht *Diele*, und danach tastet man den Text und seine Schlüsselwörter immer wieder auf mögliche Anagramme und versteckte Bedeutungen ab. Mag dies auch nicht gerade die Absicht von Komponist und Librettist gewesen sein, so hat es doch mit der spezifischen Machart und Wirkung des Werks zu tun.

«Oper» mag Heinz Holliger sein neues Bühnenwerk *Lunea* nicht nennen; im Untertitel bezeichnet er es als *Lenau-Szenen in 23 Lebensblättern*. Jedes dieser Lebensblätter ist eine Szene aus dem Leben des ungarisch-österreichischen Dichters Nikolaus Lenau, der nach grossem literarischem Erfolg und einem rastlosen Leben 1844 einen Gehirnschlag erlitt und die verbleibenden Jahre in einer Klinik verbringen musste; er starb 1850. Nicht dass das Werk nun diese Biographie chronologisch nach erzählen würde: Die 23 Szenen evozieren vielmehr in einer Art von Mosaik Lenaus Person und Gedankenwelt, seine Beziehung zu Mutter, Schwester und Geliebter (und deren Ehemännern). Dazu hat Holligers Librettist – der sich (passend anagrammatisch) Händl Klaus nennt – aus späten Texten und Notizen des Dichters ein sich von Blatt zu Blatt verdichtendes sprachliches Geflecht erarbeitet, mit knappen Dialogen, Bruchstücken aus Gedichten, fragmentarischen Notizen, poetischen Sentenzen («Der Mensch ist ein Strandläufer am Meer der Ewigkeit»), assoziativen Wortketten und Anagrammen verschiedenster Art, von *ort, tor, rot* bis zu *nhoS reuert rhl* – ein Text, der offen und porös zu sein scheint und so zu unterschiedlichsten eigenen Assoziationen einlädt.

Lascia ch'io pianga: Ziemlich genau in der Mitte des Werks, im elften *Blatt*, wird die vielleicht berühmteste Arie der Barockmusik zitiert. Man mag das zuerst einmal mit Erstaunen zur Kenntnis nehmen, schafft Holliger doch sonst kaum je so direkt mit erkennbarem fremdem Material. Doch ist das Zitat einerseits dramaturgisch plausibel: Zu der damals berühmten Sängerin Karoline Unger hatte Lenau eine kurze Beziehung, die unglücklich endete. Noch mehr möchte man das Zitat aber als Hinweis auf Holligers spezifische Vertonung des Librettos verstehen. Viele Elemente seiner Musik scheinen – wie in der Barockmusik, und da mehr noch bei Bach als bei Händel – im Kleinen und Grossen direkt durch den Text generiert zu sein. Da darf etwa die Melodie beim Wort «versenket» in die Tiefe sinken (was sich die Generation der Avantgardisten vor Holliger strikt verboten hätte), Lenaus ungarische Herkunft wird durch ein Cymbalom im Orchester mehr als nur angedeutet, sein Geigenspiel wird durch ein veritables kleines Violinkonzert evoziert, und als ganz am Schluss der Satz «Der Mensch ist ein Strandläufer am Meer der Ewigkeit» nochmals aufscheint, erklingen im Orchester unverkennbar Vogelstimmen. Zum Text mit seinem Echoraum von Assoziationen und Assonanzen schafft die Musik so einen zweiten Echoraum, der an Klangreichtum, Atmosphäre, Plastizität und Beziehungsvielfalt seinesgleichen sucht.

So stellt sich bald auch der Wunsch ein, diese Musik einmal ganz ohne Bild zu hören und sich nur auf ihre Klänge zu konzentrieren – was im übrigen ein Mitschnitt der Produktion in naher Zukunft möglich machen wird. Der Inszenierung von Andreas Homoki gegenüber ist dieser Wunsch allerdings etwas ungerecht, setzt sie doch Holligers Partitur stimmig in eine eigene Bildwelt um: Homoki siedelt die Handlung optisch



*Lenau im Beziehungsnetz: Szene aus Heinz Holligers Lunea.
 Mit (v.l.n.r.) Annette Schön Müller, Sarah Maria Sun, Juliane Banse, Christian Gerhaher und Ivan Ludlow.
 Foto: © Paul Leclaire*

vollständig in einer graugetönten Biedermeierwelt an, die Damen mit dezent farbigen Hauben, Rüschen und Reifröcken, die Herren mit ebensolchen Anzügen, Halsbinden und Zylindern; nur der unangepasste Lenau trägt Hemd und Hose. Konkrete Situationen ergeben sich nur wenige, die Bilder haben stets den irrealen Charakter eines Traumgeschehens, in dem sich wenig mit Händen greifen lässt, das aber umso mehr einen unwiderstehlichen Sog entwickelt.

Natürlich hat das auch damit zu tun, dass der Komponist als erfahrener Dirigent seine eigene Partitur kongenial umsetzt, dass er dabei ein Sängerteam, einen Chor (hervorragend: die Basler Madrigalisten) und ein Orchesterensem-

ble (Philharmonia Zürich) zur Verfügung hat, die sich vollständig auf seine Intentionen einlassen. Kommt hinzu, dass Holliger den Part von Lenau und jenen seiner Geliebten/Mutter spezifisch für die Sänger der Uraufführung – Christian Gerhaher und Juliane Banse – geschrieben hat, die in ihren Rollen brillieren. So ist in der Gesamtleistung der Aufführenden von den sonst gern angeführten Problemen beim Umgang mit neuer Musik hier kaum etwas spürbar – auch im ausserordentlich aufmerksamen Publikum nicht. Ausserdem bahnte das Opernhaus die Produktion vorbildlich an, mit einem Gesprächskonzert, das Christian Gerhaher und der Pianist Gerold Huber gaben, und mit

einem Orchesterkonzert, das Heinz Holliger mit Werken eigener Wahl konzipierte und dirigierte. Eine Sternstunde des Opernhauses und ein musikalisches Gipfelwerk nicht nur dieser Saison – ein Erlebnis mit einem lang anhaltenden Echoraum.

Roland Wächter

Neustart für einen Mythos

Orpheus von Dominique Girod und Corsin Gaudenz

(Uraufführung am 6. März 2018 im Fabriktheater, Rote Fabrik Zürich)



Enge Körperballung beim Hohen Lied der Liebe in Dominique Girods *Orpheus*. Foto: Michelle Ettlin

«Ich bin die Musik», sagt die Frau, die eingangs in einem rosa Kleid und mit Stirnband vors Publikum tritt und in den zweieinhalbstündigen Abend einführt. Der Opernliebhaber zuckt da für einen Moment zusammen, denn mit diesen Worten «lo la musica son» eröffnete eben diese allegorische Gestalt vor 411 Jahren den *Orfeo* in Mantua – und damit nicht nur die zauberhafte und leidenschaftliche «Favola in musica» Monteverdis, sondern gewissermassen die gesamte Operngeschichte. Hier nun aber, bei der Conférencière Denise Wintsch mit ihrem deutlichst zürcherisch gefärbten Hochdeutsch, das durchaus gelegentlich in den Dialekt überkippt, wird der Mythos sofort entzaubert und entleidenschaftlicht. Sie spricht nicht gewählt, sondern redet halt so, wie man das tut, wenn man kaum die rechten Worte findet. Das hat natürlich Methode.

Ein ungewöhnlicher Neustart also für den Gründungsmythos der Musik und der Oper, und man fragt sich, wie das denn nun mit diesem Orpheus und seiner Eurydike weitergehen mag, ob alles auf diese Weise entmythifiziert wird. Aber sogleich auferstehen Zauber und Leidenschaft doch wieder, wenn die vier Sänger

und die zwei Tänzer in enger Körperballung am Boden ein Hohes Lied der Liebe anstimmen. Emotion wird da sofort spürbar, und so wird es auch weitergehen an diesem Abend, an dem das Musiktheater einmal mehr aus dem Gesang des thrakischen Sängers geboren wird. Hoher Ton erscheint neben Alltäglichem – es ist eine nicht ganz ungefährliche Mischung.

Die Mitglieder der Freien Oper Zürich, der Librettist und Regisseur Corsin Gaudenz und Dominique Girod, der Komponist und musikalische Leiter am Kontrabass, sie erzählen den uralten Mythos durchaus dem gewohnten Hergang nach: Schlangenbiss, Fährmann Charon, Furientanz, Hades und Proserpina, der Blick zurück und die Apotheose des Sängers im Sternbild der Leier. Sie tun das mit Solo- und Ensemblegesang, Tanz und rein instrumentalen Abschnitten, wie man das auch bei Monteverdi und Gluck findet, und dennoch verändert sich vieles. Zum einen greift die Gestalt der Musik mehrmals ein, vermittelt den Inhalt und deeskalisiert, wie das halt bei jener Vermittlung, auch der Kulturvermittlung, meist der Fall ist, die emotionale Spannung.

Zum anderen wird die Geschichte aufgebrochen, weil die Rollen nicht eindeutig zugeordnet sind. Auf einmal stellen sich die Sänger und Sängerinnen einzeln mit ihren (wahren) Studiengängen vor und konterkarieren so Orpheus durch die Gegenwart. Und schliesslich werden wir, kaum sind wir in der Unterwelt angekommen, zur Pausenbar gebeten, begleitet von ganz andersartigen Klängen.

In aller Heterogenität fliesst das jedoch schlüssig zusammen, so wie auch die sehr individuellen Stimmen aufeinandertreffen und sich verbinden und wie sich die musikalischen Stile, die Girod einbringt, gegenseitig dramatisch aufladen. Darin steckt eine grosse Vielfalt und eine Kraft, die von einfachen Gesten ausgeht, sich aber beharrlich steigern kann. Schräg sind die Textvertonungen, wohl gewollt momenteweise unelegant und der Sprachmelodie widerstrebend, auch das ist ein Mittel des Aufbrechens. Dazwischen gelingen ein paar wunderbare und ein paar freche Szenen, fragile Situationen, die gerade durch die räumliche Nähe des Publikums zum Ereignis nicht peinlich, sondern eindringlich geraten. Man merkt, hier geht's um etwas.

Hinter diesem scheinbar so leichten und frechen Zusammenspiel der Genres verbirgt sich nämlich ein hoher Anspruch, ein Zurück zu den Quellen des Musiktheaters. Zusammen mit dem heterogenen Ensemble aus Streichtrio, zwei Klavieren, Perkussion, E-Gitarre, Kontrabass, Trompete und Saxophon entwickelt dieses Stück Passion, ja Pathos. Das reicht bis hin zu den fern verklingenden Glockenschlägen des Fast-Schlusses. Bedauerlich, dass Gaudenz und Girod da dem eigenen Tonfall nicht mehr völlig vertrauten. So muss ganz am Ende Frau Musica noch ein paar Töne blockflöten und ein Grammophon bedienen. Schade. Mit diesem Ausplänkeln hat sich das zuvor starke Stück selber verpasst.

Thomas Meyer

Robots, machines et intelligence artificielle

Festival Archipel, 15 au 25 mars 2018, Genève

« Ecce Robo » a proclamé le festival Archipel pour sa 27^e édition. Parmi les machines et les installations sonores à découvrir, c'est tout un éventail de problématiques liées aux derniers développements de l'intelligence artificielle, de l'informatique et des algorithmes qui ont aiguillé la programmation du festival. Ces questions éminemment contemporaines se rapportent également à une proche histoire artistique que le festival a cherché à mettre à l'honneur, notamment par le travail pionnier de Xenakis.

Ce sont les robots de l'artiste Arno Fabre qui ont ouvert le festival avec deux installations sonores exposées au Musée d'art et d'histoire. L'installation *Les Souliers* présentait un véritable orchestre avec une trentaine de bipèdes mécaniques réalisant une chorégraphie sonore par la voltige, le frottement ou encore le martelage de chaussures contre le sol. À l'écoute de l'œuvre, l'enchaînement des séquences percussives rappelle la rythmique brute et répétitive des machines industrielles.

C'est là un point de convergence entre musique et machine qui s'est déployé en toute complexité le lendemain lors de la création d'œuvres de Stefano Gervasoni et de David Hudry par le Lemanic Modern Ensemble. L'écriture subtile de Gervasoni semble en effet développer dans le *Capriccio ostico* cette musicalité caractéristique des machines par diverses figures circulaires, souvent alambiquées, nées de la superposition de rythmes et de la combinaison de timbres. Quant à *Machina Humana* de David Hudry, c'est de façon tout à fait explicite que cette œuvre renvoie à la brutalité sonore des usines de décolletage de la vallée de l'Arve, mêlant à l'orchestre les sons concrets recueillis en environnement industriel. Parallèlement aux violentes et spectaculaires saccades rythmiques, une place impor-

tante est donnée à l'expression mélodique, particulièrement lors des passages solistes tenus par les instruments à vents les plus graves.

La thématique du festival était au centre des « salons de musique » qu'ont animés à l'Alhambra les ensembles NKM de Berlin et Eklekto de Genève. Aux côtés d'œuvres stochastiques de Xenakis, c'était aussi l'occasion de redécouvrir avec *l'Illiad Suite* (1956) de Lejaren Hiller la première œuvre composée par intelligence artificielle. De style néoclassique, les quatre mouvements ou « expériences » du quatuor à cordes ont été générés à partir d'une formalisation informatique de l'harmonie tonale. En conclusion des salons, *Hitonokiesari* de Masahiro Miwa alliait algorithmique et robotique pour ressusciter le rite imaginaire d'un peuple dont la langue n'aurait été composée que de tons et de voyelles. Entre le larynx mécanique du plasticien David Riches, les harmonies suspensives des cordes et la constante pulsation de tubes en plastique, un certain mysticisme transparait de cette œuvre, qui toutefois semble trop se complaire dans une esthétique minimaliste.

Une plus grande originalité était de partie lors du concert des *Neue Vokalsolisten* consacré à la musique vocale suisse. *Tempi Agitati* de Katharina Rosenberg s'est offert aux auditeurs comme une multitude de moments contrastés, que ce soit en termes de spatialisation et de groupement des chanteurs, de rythmes et de tempi, ou par le dialogue interne que noue la compositrice avec les extraits de madrigaux d'Adrien Willaert et de Cipriano de Rore qui parsèment l'œuvre. Tandis qu'*Ante litteram* d'Oscar Bianchi présente d'un seul tenant un intéressant développement dialectique entre tenues dynamiques et agitation rythmique, *l'Etüdenbuch zu Diabelli* de Michael

Pelzel et le *Präludien Buch 1-4* (n.1-8) de Mischa Käser regroupent divers morceaux, axés tous sur des techniques d'écriture différentes. Les études de Pelzel, d'une invention riche, annoncent la composition d'un prochain opéra dont on peut beaucoup se réjouir.

Benjamin Jatton



Rites imaginaires : les ensembles NKM et Eklekto dans *Hitonokiesari* de Masahiro Miwa.

Photo: Archipel 2018

Berlins Blick auf kriegerische Zeiten

MaerzMusik – Festival für Zeitfragen (Berlin, 16. bis 25. März 2018)



Die Pianistin Heloisa Amaral spielt Terre Thaemlitz' *Soulnessless* im Gropius Bau. Foto: Maarten De Vrieze

Die Berliner MaerzMusik hat sich viel vorgenommen. Das Festival für Zeitfragen, wie sie unter der künstlerischen Leitung von Berno Odo Polzer seit 2015 heisst, verbindet diskursive Formate zu gesellschaftlich relevanten Themen und aussergewöhnliche Konzertformen und will somit die Idee des Neue Musik-Festivals neu denken und sich weiteren Kontexten öffnen. Mit dem gross angelegten Diskursformat *Thinking Together* arbeitete sich die MaerzMusik in ihren zehn Festivaltagen unter dem Motto *Time Wars* an einem breiten Pensum (selbst-)kritischer, gesellschaftlicher, politischer und philosophischer Fragen ab. Schon im Vorwort des ausführlichen Festival-Readers war von «Krieg zwischen den Zeitlichkeiten», «Turbo-Kapitalismus», «Ausbreitung digitaler Zeitregime», «langsamer Gewalt der Umweltzerstörung» und «enteigneten Zeitlichkeiten der Migration» zu lesen. Wer sich darauf einliess, bekam viel geboten: in interdisziplinären Vorträgen, mehrstündigen Leserunden, Listening Sessions, Filmvorführungen, Gesprächsrunden, Installationen und Workshops zu «Gender Relations in New Music» wurden Themen vertieft und das Publikum mit interdisziplinären Denkanstössen ausgestattet.

Mit Blick auf den so präsent platzierten theoretischen Festivalrahmen mag rasch die Frage aufkommen, inwiefern Musik – als doch am wenigsten denotative Kunstform – die Fähigkeit

besitzt, explizite Fragestellungen und Themenfelder zu verhandeln. Die MaerzMusik umging diese Schwierigkeit, indem die programmatische Gewichtung statt auf reine Konzerte vielmehr auf musikalisch-theoretische Mischformate gelegt wurde, bei denen vor allem Personalien als Projektionsfläche für gesellschaftliche Themen genutzt wurden.

So lag bereits zum zweiten Mal in Folge ein Hauptaugenmerk auf der Musik und dem Leben von Julius Eastman (1940–1990), der sich als afroamerikanischer und schwuler Komponist, Pianist und Performer im New York der 1960–80er Jahre in einem von weissen männlichen Komponisten geprägten Umfeld offen gegen Homophobie, Kapitalismus und Rassismus positionierte. Nach Jahren der Armut, Drogen- und Alkoholsucht starb er im Alter von 49 Jahren und geriet samt seinem musikalischen Schaffen in Vergessenheit, bis in den letzten Jahren seine Rolle als politische Symbolfigur wieder vielfach aufgearbeitet wurde. Wie schon im Jahr zuvor, wurde Eastmans post-minimalistischen Werken das Eröffnungskonzert im Haus der Berliner Festspiele sowie in Kollaboration mit der SAVVY Contemporary eine Ausstellung mit Symposium und Performances gewidmet, bei denen sein Werk im Kontext der Dekolonisierung ausführlich betrachtet wurde.

Mit drei multimedialen Performances, Vortrag und DJ-Set wurde der in Japan

lebende, amerikanische Transgender-Künstler/in Terre Thaemlitz ebenfalls in den Fokus des Festivals gestellt. In seinem monumentalen, aus fünf Teilen bestehenden Werk *Soulnessless* (2012), das über drei Tage hinweg im Martin Gropius Bau gezeigt wurde, beschäftigt sich Thaemlitz wie in vielen seiner Arbeiten mit der Kritik und Dekonstruktion bestehender heteronormativer Geschlechtsidentitäten, mit Sexualität, Klassenzugehörigkeit, Religion sowie Prozessen der Soundproduktion. Neben vier Videoarbeiten zog vor allem die 30-stündige Klavierkomposition *Canto V: Meditation über Lohnarbeit und den Tod des Albums* ein junges, kunstaffines Publikum an, das auf den im imposanten Lichthof des Museums verteilten Liegen der Repetition der beiden sich abwechselnden Akkorde lauschen konnte.

Ein musikalischer Höhepunkt war die Premiere von *Migrants* (2017/2018) des griechisch-französischen Komponisten Georges Aperghis, grandios gespielt vom Ensemble Resonanz unter Emilio Pomarico im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie. In der dreiteiligen Komposition für zwei Frauenstimmen, Klavier, drei Schlagzeuger und Streicher schaffte es Aperghis, eine gelungene Verbindung zwischen musikalischer Intensität und seinen eigenen Erfahrungen mit der aktuellen Thematik der Migration und Flucht herzustellen.

Mit *The Long Now*, einem 30-Stunden-Spektakel im für Berlin typischen industriell-kathedralenhaften Dekor des Kraftwerks, gingen auf den vier Ebenen Technobeats, düsterer Elektro, virtuose Jazzimprovisationen, futuristisch anmutende Eisskulpturen, Videoinstallationen sowie die sanften Klänge von Morton Feldmans *Far Philip Guston* (1984) ineinander über und liessen das Festival in einem nahezu zeitlosen Schwebezustand zwischen Tag und Nacht enden.

Katja Heldt

Sintras Hirngespinnste

Sinatra in Agony von Oscar Bianchi und Marlene Kolatschny mit dem Nouvel Ensemble Contemporain (Gare du Nord Basel, 12. April 2018)

Frank Sinatra steckt in einer tiefen Sinnkrise. Zwar hat er ein schickes Domizil im modernen japanischen Stil, drei Kinder, die auch brav Klavier üben, und einen grandiosen Ausblick auf die kalifornische Küste. Trotzdem zweifelt er immer mehr am Sinn seines Tuns. Seiner minimalistisch eingerichteten Villa fehlt jegliche Gemütlichkeit und die Natur mit ihrem Fressen und Gefressen-Werden widert ihn an. Die Kinder üben täglich, doch was bringt es eigentlich, ein Instrument zu lernen? Sinatra sinniert lieber über den Ursprung der Sprache und der Musik, als sein Leben zu geniessen: Wie formten sich die ersten Urlaute zu Ursilben und Urwörtern? Wie wurde aus den Urwörtern Musik?

Der Komponist Oscar Bianchi und die Librettistin Marlene Kolatschny brachten im Musiktheater *Sinatra in Agony* in der Basler Gare du Nord dieses Setting zur Uraufführung. Hauptprotagonisten waren dabei der Schauspieler Cornelius Schwalm als philosophierender Frank Sinatra und der Countertenor Daniel Gloger, der sich zusammen mit dem Nouvel Ensemble Contemporain (NEC) unter dem Dirigat von Pierre-Alain Monot auf eine musikalische Suche nach dem Ursprung der Klänge begab. Cornelius Schwalm war bis kurz vor Schluss ausschliesslich per Live-Videoübertragung auf einer Leinwand zu sehen. An eine MTV-Homestory erinnernd, führte er als Sinatra die Kamerafrau Julie Schroell durch sein Domizil und erzählte von seinen Erfolgen und Preisen, von seiner Kunst und von seinen Kindern, verstieg sich dabei immer wieder in philosophische Überlegungen. Sowohl der Countertenor als auch der Schauspieler interagierten rege mit dem Ensemble. Miteinander traten die beiden aber erst gegen Ende in einen Dialog, und auch dann nicht direkt, sondern nur per Video-Übertragung. Inhaltlich fand trotz des fehlenden Dialogs eine interes-

sante Kommunikation statt: Nachdem Gloger, ganz auf Wortsprache verzichtend, gemeinsam mit dem NEC die Lautpalette Schritt für Schritt zu einer musikalischen Sprache entwickelt hatte, monologisierte Schwalm über die Transition von blossen Lauten hin zu ersten Wörtern bei den ersten Menschen.

Durch dieses thematische Pingpong wurden philosophische Themen wie der Ursprung der Musik, die Unterscheidung von Mensch und Tier und die Sinnlosigkeit der Kunst angesprochen. Doch kann dieser philosophische Rundumschlag in einem gut einstündigen Musiktheater überhaupt gelingen? Dieser – man ist fast gewillt zu sagen – philosophische Grössenwahn wurde durch ein selbstironisches Spiel mit Gesten und Konventionen aus der Neuen Musik und der Popkultur angenehm gebrochen. Gloger dirigierte das sich zu einem quietschenden Blockflötenorchester formierende NEC in bester Neue Musik-Manier mit einem Gummihuhn. Die philosophischen Hirngespinnste von Schwalm als Sinatra wurden im Laufe seiner Homestory je länger je mehr parodistisch überzeichnet. Was eher nach Slapstick denn nach Neuer Musik klingen mag, war bei allem Klamauk durchdacht und sorgfältig umgesetzt.

Klanglich sauber ausgearbeitet, von allen Beteiligten überzeugend umgesetzt, dabei auch selbstironisch und stellenweise höchst amüsant. Da scheint das Prädikat «Meisterwerk» nicht weit. Trotzdem verliess ich die Gare du Nord zwar unterhalten, doch nicht begeistert.

All die konzeptuellen Stränge fügten sich nicht zu einem Ganzen zusammen. Die angeschnittenen Themen blieben im luftleeren Raum hängen, was vor allem am Fehlen eines formalen Bogens lag, der die verschiedenen Szenen zusammengehalten hätte. Bianchi und Kolatschny teilten *Sinatra in Agony*

in siebzehn Szenen auf, die zwar in der Abfolge funktionierten, jedoch keinen strukturellen Zusammenhang erkennen liessen. Auch die Verknüpfung der thematisierten Konzepte blieb undurchschaubar. Hier wäre weniger mehr gewesen. Was das Zitieren der Gesten und Konventionen aus E- und U-Musik mit der Frage nach dem Ursprung der Musik zu tun hat, blieb offen, ebenso, wieso gerade Sinatra als Gewährsmann zur Beantwortung dieser Fragen herhalten soll. Diese Unstimmigkeiten waren gerade zu Beginn auffällig. Es dauerte ein paar Szenen, bis man begriff, dass die Ironie den Ton angab und nicht der klassische Opernernst.

Der grosse Wurf blieb also aus. Trotzdem: Ein packendes Musiktheater, das trotz den gewichtigen Themen, die aufgeworfen werden, nicht in philosophischer Schwere versinkt und trotz einer ordentlichen Portion Humor und Slapstick nicht im Klamauk verpufft.

Jaronas Scheurer



Sänger Daniel Gloger und Schauspieler Cornelius Schwalm in Oscar Bianchis *Sinatra in Agony*.

Foto: Ute Schendel