# Berichte

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): **- (2002)**

Heft 74

PDF erstellt am: **26.05.2024**

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# AUTHENTISCHES MUSIK-THEATER

*Mischa Käsers «7 Bagatellen / Abgesang» in Zürich*

*Foto: Christian Altorfer*

Im Dunkel der Bühne erscheint der Titel «Ankunft». Perkussive Fagottklänge lüften den akustischen Vorhang. Auf der heller werdenden Bühne tritt ein Schauspieler auf, stumm den Mund bewegend. Pulsierende Kontrabasslinien, dann eine Stimme, die unartikulierte Laute ausstösst. Man erkennt nun, dass der Schauspieler ein Seil hinter sich ins dämmrige Licht schleift, an dem etwas dranhängt. Dieses hektische Laute von sich gebende Etwas ist – der singende Komponist, auf dem Rücken liegend. Mit diesem ungewöhnlichen Komponistenauftritt begann am 8. März im Theatersaal Rigiblick in Zürich die Uraufführung von Mischa Käsers neustem Musik-Theater-Abend *7 Bagatellen/ Abgesang*. Den zweiten Teil (Abgesang) soll, wie der Programmzettel behauptet, ein gewisser Herr Konrad Zaleski beigesteuert haben.

Gewiss: Zur Zeit haben singende Schauspieler und schauspielernde Sänger Hochkonjunktur. Musikalisch begnügt man sich bei der Mehrheit der musiktheatralischen Crossover-Produktionen jedoch mit schrägen Persiflagen von gängigen Mythen der hohen und niederen Trivialkultur. Vor diesem Hintergrund steht Käsers Musik-Theater-Projekt quer und anachronistisch in der Kulturlandschaft. Seine Arbeit ist eine Recherche im emphatischen Sinne des Wortes, eine Recherche, die nicht bekannte Muster mit neuen Effekten illustiert, sondern durch musikalischem Formwillen, Reduktion und Abstraktion neue Darstellungsmöglichkeiten auslotet. Käser nimmt die verschiedenen Ebenen der Bühnenmaschinerie wie Spieler, Licht, Bühne, Musik etc. in ihrer Gesamtheit als «musikalisches» Material und komponiert daraus Stücke, die dem Zusammenspiel dieser Ebenen verschiedenste Bedeutungsschattierungen abgewinnen.

Der erste Teil des Abend – *7 Bagatellen* – skizziert in Bildern (Käser spricht von Albumblättern) Szenen menschlicher Existenz: Melancholie der Ankunft, Dynamik des Streitens, Hilflosigkeit nach einem Unfall, Absurdität des Übens, Komik von Gesichtsausdrücken, Liebe und Einsamkeit im Park, Maria als Nothelferin, häuslicher Kummer in der Familie. Ausgangspunkt waren Sätze aus einem idiomatischen Englischwörterbruch, die Käser zu Texten zusammen montierte, komponierte. Die aus Satzversatzstücken zusammengefügte Sprachebene ist von Brüchen durchzogen, die sich zwischen den Sätzen auftun und eine einfache semantische Einordnung verunmöglichen. Käser spielt Themen an, nähert sich ihnen, konstruiert identifizierbare Szenenmomente, um sie im Handumdrehen zu dekonstruieren, bevor sich die Bedeutungen zu sehr verfestigen. Der sprachliche Sinn bleibt somit in der Schwebe, pendelnd zwischen existenzialistischer Daseinsbefragung und absurder Situationskomik. Wirksame Kohärenz erhält das sprachliche Netzwerk durch das Spiel der Schauspielerin (Monika Dierauer), der beiden Schauspieler (Nils Torpus und Herwig Ursin) und dem Kind (Alessandro Haenggeli). Ihre Aktionen, ihre Mimik und Gestik sowie der differenzierte Einsatz ihrer Stimmen erweitern die Textebene zu einem polyphonen musikalischen Gefüge. Ohne viel erklingende Musik gelingt es Mischa Käser, das Geschehen auf der Bühne musikalisch erfahrbar zu strukturieren.

In der eingangs beschriebenen ersten Szene stockt das anfangs bewegte Geschehen immer mehr und kulminiert in unablässig scheiternden Sprechversuchen der drei Schauspieler, die wie Streichereinsätze klingen, durch Fermaten unterbrochen. Der Satz «Sie sind ein Prachtskerl!» bringt den Umschwung, auf den die Musiker mit einen Klatschkanon reagieren. Nach dem Szenenwechsel wird das Klatschen von Ohrfeigen-Schlägen übernommen, bis die beiden Männer zu kämpfen beginnen. Man nimmt ihre Handgreiflichkeiten ernst, bis sie – quasi in einer zweiten Strophe – ihre Bewegungen exakt wiederholen, um sie anschliessend in einer dritten Variante gänzlich zu ironisieren. Die *7 Bagatellen* leben von der Polyphone der Ebenen, vom ansatzlosen Aufgreifen und Fallenlassen von Identitäten, von unerwarteten Wechseln des Kontextes und widersprüchlichen Entwicklungslinien. Käser gelingt es, mit dieser multimedialen Kompositionsweise eine fragile Atmosphäre zu erzeugen, deren stimmige Bezüge und Assoziationen sich oft erst im nachhinein ergeben. Obwohl multimedial, ist Käsers Werk mit dem sparsamen Gebrauch der Mittel der *arte povera* verpflichtet. So ist das musikalische Instrumentarium äusserst karg. Urs Haenggli (Fagott), Daniel Studer (Kontrabass) und der Komponist spielen spärliche Töne auf verschiedenen Saiten-, Blas-, Schlag- und Alltagsinstrumenten.

Wie Käser mit viel Understatement aus dem Nichts Bedeutung hervorzaubert, zeigte das Intermezzo «Leerblatt», der humorvolle Höhepunkt des Abends, der an der Premiere mit Szenenapplaus bedacht wurde. Begleitet von einem Metronom wechseln fünf Gesichter ihren Ausdruck im Kanon – eine urkomische Szene. Eher tragischen Eindruck hinterliessen diejenigen Bagatellen, in denen Käser das Geschehen soweit verdichtete, dass die Bühnenfiguren ihre Geschichten indirekt zu erzählen beginnen. Insbesondere die beiden gegensätzlichen Familienszenen («Streit», «Familie») überzeugten mit ihrer absurd hintergründigen Gruppendynamik bzw. ihrer Strindbergschen Statik.

Im zweiten Teil – Zaleskis *Abgesang* – verengt sich das Geschehen, gefangen im faszinierenden Bühnenbild (Yvonne Schlatter), und dreht sich nur noch darum, der Existenz endlich ein Ende zu setzen, einer Existenz, die sich im Enden dem Ende letztendlich immer wieder entzieht. Die musiktheatralische Farbigkeit des

ersten Teils wird weiter reduziert, bis kaum mehr als ein Hörspiel übrig bleibt. Die Stimmen des irischen Meisters, unablässig räsonnierend übers endlose Enden, werden von einer mehr oder weniger statischen Akkordfolge begleitet, die erst kurz vor dem Ende kurz durch Schlagwerk aufgewühlt wird, bevor sie gänzlich einbricht, endet. **ROLAND SCHÖNENBERGER**

## DIE MATERIALITÄT DES UNSICHTBAREN

*Ausstellung «Frequenzen [Hz]» in der Frankfurter Schirn Kunsthalle*

Avantgarde, experimentelle Musik, Neue Musik, Jetzt-Musik, Klangkunst. Gibt es da eigentlich Unterschiede? Gerade Begriffe wie «experimentelle» und «avantgardistische Musik» werden mehr oder weniger synonym nebeneinander verwendet. Versucht man, die eventuellen Bedeutungsnuancen zu fassen, kann man, wie der amerikanische Komponist Alvin Lucier dies getan hat, einen Unterschied darin bemerken, «dass die Avantgarde-Komponisten ihre Experimente vor oder während des Komponierens anstellen, aber den Zuhörer vor ein vollendetes Ergebnis stellen. […] Experimentelle Komponisten schaffen dagegen Werke, in denen Experimente oder zumindest Entdeckungen während der eigentlichen Aufführung gemacht werden.»[1] Nichts ist mit dieser Unterscheidung besser charakterisiert als Luciers eigenes Vorgehen im Unterschied zu dem «traditioneller» Komponisten. Ist doch gerade er es, der Musik konsequent auf ihre physikalischen Grundlagen zurückführt und diese zum Inhalt seiner Stücke macht.

Mit den Werken *Music for a Solo Performer* (1965) und *I am sitting in a Room* (1969) machte Lucier sich in den einschlägigen Kreisen einen Namen. Ersteres verstärkt Hirnströme, die via EEG ermittelt werden, und macht sie über Lautsprecher hörbar. Und in *I am sitting in a room* wird eine Sprachaufnahme in einen Raum zurückgespielt und dabei gleichzeitig wieder aufgenommen und erneut abgespielt, bis der Text völlig unverständlich geworden ist, weil sich die Frequenzen durch die Reflexion an den Wänden teilweise verstärkt und teilweise ausgelöscht haben. Womit auch das Stichwort gefallen wäre, das als Titel für eine ungewöhnliche, spartenübergreifende Ausstellung in der Frankfurter Schirn Kunsthalle fungiert: «Frequenzen [Hz]», das erste Projekt des neuen Leiters der Schirn, Max Hollein, zeigt audiovisuelle Räume und Arbeiten von Künstlern, die den Grundbaustein der Musik, die Frequenz, gleichsam zur hör- und sichtbaren Plastik formen. Alvin Lucier könnte gut und gerne als Urvater vieler der hier gezeigten Arbeiten genannt werden. Dass sein Name allein im Ausstellungskatalog und dort auch eher beiläufig fällt[2], darf allerdings nicht als Ignoranz gewertet werden, schliesslich entstammen die Künstler, die in Frankfurt präsentiert werden, einem gänzlich anderen Umfeld. Sie sind in den sechziger Jahren geboren und arbeiten an der Schnittstelle zwischen installationsorientierter Bildender Kunst und digital elektronischer Popmusik. Der künstlerische Impetus kommt hier also aus einer ganz anderen Richtung, doch ist gerade die Tatsache interessant, dass sich gewisse Ideen in eine andere Generation und ein anderes künstlerisches Umfeld fortpflanzen und sich die Betreffenden dieser Affinitäten nur zum Teil bewusst sind.[3]

Eine Zielrichtung und gleichzeitig das Faszinosum eines Ansatzes, der gleichsam bis zu den Nullen und Einsen der Musik zurück geht, liegt darin, akustische und visuelle Eindrücke aus ein und derselben Quelle speisen zu können. Während in den meisten multimedialen Ansätzen Bild, Bewegung und Sprache oder Musik eher additiv miteinander verbunden werden (auch dafür gibt es Beispiele in «Frequenzen»), bemühen sich die Arbeiten von Carsten Nicolai, Farmersmanual oder Carl Michael von Hausswolff darum, Klang sichtbar oder Unsichtbares hörbar zu machen. Carsten Nicolai beschallt in *Frozen Water* einen mit Wasser gefüllten Glaskolben mit niederfrequenten Sinusschwingungen von 19–25 Hertz, die auf der Wasseroberfläche ein stehendes Wellenmuster erzeugen. Carl Michael von Hausswolff zapft für *Parasitic Electronic Seance* das Stromnetz des Gebäudes an. Die dort abgefangenen Frequenzen werden sowohl über Lautsprecher hörbar gemacht als auch als Klangkurve eines Oszilloskops an die Wand projiziert. Etwas mehr Übersetzungsarbeit leistet das Künstlerkollektiv Farmersmanual, das für *Graceful Degradation* Daten aus einem lokalen Computernetzwerk in Rhythmus, Frequenz, Farbe und Form übersetzt. Das akustische Ergebnis weist Farmersmanual mehr, als es bei den übrigen Künstlern der Ausstellung der Fall ist, als elektronische Klangtüftler aus. Und wie es auch im Minimal Techno eine Tendenz gibt, die reduzierten Materialien zu einer neuen Komplexität zu schichten, wirkt auch die Installation von Farmersmanual in der Vielzahl der Einzelbausteine (inklusive einer interaktiven Komponente) nahezu überladen.

In allen der genannten Fälle jedoch kommt so etwas wie eine Materialität der als immateriell hingenommenen Frequenz zum Vorschein. Sie erhält Körper, wird skulptural, wird sicht- und greifbar und bewegt sich dabei auch zum Teil an den Grenzen der verschiedenen menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten. Letzteres betrifft vor allem die Grauzone zwischen Hör- und Fühlbarkeit, wo die Rezeption extremer Hoch- bzw. Tieftonfrequenzen angesiedelt ist. Die beiden Räume von Franz Pomassl, der Klang- und Lichtkorridor von Ryoji Ikeda sowie die Installation des Künstler-Duos Tommi Grönlund/Petteri Nisunen machen sich solche psychoakustischen Effekte zunutze. Mit ihren Arbeiten greifen sie bewusst in die subjektive Befindlichkeit dessen ein, der sich ihnen aussetzt – darauf deuten bereits die Hinweisschilder vor den entsprechenden Räumen, die empfindliche Personen vor möglichen Reaktionen des Kreislaufs und des Wohlbefindens warnen. Das akustische Labor verliert plötzlich seine «Neutralität», es wird zu einem Ort der Selbsterfahrung, wo wissenschaftliche Objektivität von subjektivem Erleben abgelöst wird.

Insbesondere die Arbeiten, die nicht nur in den Raum gestellt, sondern selbst als in sich geschlossene Räume gestaltet sind und keinen Blickkontakt mit der äusseren Umgebung ermöglichen, der Besucher also in ihr Inneres treten und sich ihnen gänzlich ausliefern muss, steigern die Suggestivität bis ins Unerträgliche. Das gilt für Franz Pomassls *Rotunde*, einem gänzlich abgedunkelten, kreisförmigen und niederfrequent beschallten Raum, vor allem aber für Ryoji Ikedas *Spectra II*, der überzeugendsten Arbeit der Ausstellung. Dabei handelt es sich um einen weissen Korridor, dessen Architektonik von roten Laserstrahler-Linien umrissen und durch hohe Frequenzen charakterisiert wird, während periodisch wiederkehrende Geräuschstösse und schmerzhafte Stroboskopblitze den zeitlichen Ablauf gliedern. Frappierend ist hier vor allem, wie es dem japanischen Künstler gelingt, mit wenigen und klar geordneten Mitteln in einer geradezu leicht und fragil wirkenden Konstruktion eine solche Wucht der Wirkung zu entfalten. Störend ist hier (und nicht nur hier) jedoch ein Nebeneffekt, der in einer solchen Gruppenausstellung allerdings kaum vermeidbar ist: dass nämlich die einzelnen Klangkunst-Objekte akustisch ineinander fliessen. Im Einzelfall können solche Überlappungen zwar auch reizvolle Ergebnisse zeitigen, ein Rätsel bleibt jedoch,

wieso eine Installation wie *Ultrasonic* von Grönlund/Nisunen, die eine absolut ruhige Umgebung benötigt, um ihre Wirkung zu entfalten – zwei einander gegenüber stehende konkave Spiegel reflektieren und bündeln Hochtonfrequenzen –, neben der relativ lauten und unruhigen Arbeit von Farmersmanual platziert ist.

Nimmt man als Generalthema von «Frequenzen [Hz]» so etwas wie die Erforschung und Formung des Rohstoffs Frequenz an, dann fallen einige Arbeiten mehr oder minder stark aus dem Rahmen – vor allem jene, in denen der Rohstoff bereits eine Verarbeitung zu Sprache oder Musik erfahren hat und nun mehr oder weniger willkürlich mit einer visuellen Ebene verknüpft wird. Das gilt für Angela Bullochs *Geometric Audio Merge*, einem (durchaus hübsch anzusehenden) Podium aus drei mal drei Lichtkästen, die ihre Farbtöne im Rhythmus einer Disco-Musik der siebziger Jahre ändern, oder für Daniel Pflumms pseudokritische Videoarbeit *NEU*, die Loops aus Werbespots mit Techno-Loops verknüpft, oder für den über einen Spiegel an die Wand projizierten Lichtfleck, der mit Atemgeräuschen koordiniert wird (Ann Lislegaard: *!*). Mit der Inkongruenz zwischen Gehörtem und Sichtbarem und den darin liegenden Assoziationsmöglichkeiten arbeiten auf verschiedene Arten sowohl Knut Åsdam (*ohne Titel* bildet einen Raum, der durch ein Fenster den Blick auf die Frankfurter Innenstadt freigibt, und beschallt ihn mit Bruchstücken mündlicher Erzählungen) als auch die selbsternannten «Audioaktivisten» Ultra-red (die Video-Installation *Imperial Beach* zeigt Aufnahmen von der amerikanisch-mexikanischen Grenze, während der Ton aus Protesten gegen den Amerika-Gipfel 2001 in Quebec besteht). Beide erheben einen gewissen politischen Anspruch – und entfernen sich damit denkbar weit von den puristischen Arbeiten eines Carsten Nicolai oder Ryoji Ikeda.

Nicht unerwähnt bleiben sollen der auf Fusstritte live-elektronisch reagierende Treppenabsatz von Ann Lislegaard oder *3 x Wall Clocks* von Mika Vainio, einer Art visualisierter (und im Tempo stark gedehnter) Phasenverschiebung à la Steve Reich. Überhaupt muss die sorgfältige und zum Teil aufwändige optische Präsentation der Arbeiten positiv angemerkt werden – für eine Kunsthalle zwar eine Selbstverständlichkeit, keineswegs aber unbedingt für Musiker, selbst wenn sie mit Klanginstallationen befasst sind. Und schliesslich kommt ja auch das Gehör nicht zu kurz. Wohl kaum ein Besucher, der die Ausstellung nicht mit geschärftem Ohr für die diversen Umweltgeräusche verlässt. Ganz Frankfurt – eine Klanginstallation. **ELISABETH SCHWIND**

1. Alvin Lucier, «An einem hellen Tag. Avantgarde und Experiment», in: *MusikTexte* 92/2002, S. 13.
2. Blaženka Perica, «Specific Sound oder Die Verteidigung der Ungewissheit», in: *Frequenzen [Hz]. Audiovisuelle Räume*, hg. von Max Hollein, Jesper N. Jørgensen, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz Verlag 2002, S. 167.
3. Vgl. auch Elisabeth Schwind, «Erbschaft Minimalismus. Zur Minimal Music im Kontext des Techno», in: *Dissonanz* 66/2000, S. 4–11.

## RESPEKT EINEM GROSSEN FESTIVAL

*Das Berliner Festival für aktuelle Musik «MaerzMusik»*

Mathias Osterwold hatte wenig Zeit für die Vorbereitung. Erst im vergangenen Sommer hatte er die Nachfolge von Heike Hoffmann angetreten, die zehn Jahre lang die Berliner Musik-Biennale geleitet hatte. Zusammen mit dieser Personalveränderung kam es zu einer Aufwertung des Festivals insgesamt, das von nun an jährlich unter dem Titel «Maerzmusik – Festival für aktuelle Musik» stattfindet. Jedes Jahr soll nun ein Etat zur Verfügung stehen wie vorher alle zwei Jahre; durch die Finanzierung über den Hauptstadtkulturfonds ist man ausserdem unabhängig von der derzeitigen desolaten Situation des Berliner Senats und den drohenden Kürzungen im Kulturbereich.

Ähnlich wie vor zehn Jahren Heike Hoffmann ist auch Osterwold gewissermassen eine Berliner Hausberufung, im Unterschied zu damals allerdings eine aus West-Berlin. Osterwold hat die Berliner Neue-Musik-Szene lange mitgeprägt, er konzipierte die Veranstaltungen der «Freunde Guter Musik» und war musikalischer Leiter des Podewil, besonders die amerikanische experimentelle Musik kennt er exzellent. Um so überraschter war man über die Programmgestaltung, die sich weniger am Neuen und – wie der Untertitel des Festivals verspricht – an der «aktuellen Musik» orientierte, eher schien man den allgemeinen Erwartungen an ein grosses Festival Respekt zu zollen, das statt den Vorlieben von Experten den Erwartungen eines grösseren Publikums gerecht werden will.

Das zentrale Event des Festivals bezog sich auf den 10. Todestag und den 90. Geburtstag von John Cage im kommenden Sommer sowie das 50. Jubiläum des *silent piece 4'33''*, seines wohl berühmtesten Stückes. Dazu hatte man Musiker und Komponisten wie Dieter Schnebel, Chris Mann, Sam Ashely, Boris Hegenbart/Werner Dafeldecker, Christian Wolff eingeladen, eigene Versionen von *Fontana Mix*, das hinsichtlich der Aufführung unbestimmt ist, zu erstellen. Werke, Vorträge und ein Hörspiel von sowie Dokumentarfilme über Cage, ausserdem verschiedene Klanginstallationen und immer neue Aufführungen des stillen Stücks *4'33''* vervollständigten das umfangreiche Programm. Die Veranstaltung erstreckte sich vom frühen Nachmittag bis tief in die Nacht. Mit den am Rande Berlins gelegenen früheren DDR-Rundfunkstudios hatte man einen Ort gewählt, der nicht allein durch die hervorragende Akustik der verschiedenen Säle und Räume beeindruckte, die Veranstalter – zusammen mit Osterwold war Volker Straebel für die Konzeption der Cage-Hommage verantwortlich – sorgten zudem für eine Atmosphäre konzentrierten Hörens ganz im Geiste von Cages Motto «Happy New Ears». Hier wie bei durchweg allen anderen Veranstaltungen fand die Maerzmusik ein überaus dankbares, aufmerksames und – für die Neue Musik auch in Berlin nicht selbstverständlich – zahlreiches Publikum.

Ein weiterer Tribut an einen anderen grossen Meister der Neuen Musik war die Deutsche Erstaufführung der Szenischen Version von *Michaels Jugend* aus Karlheinz Stockhausens grossem, bis heute unvollendeten *Licht*-Zyklus, die in Berlin zudem zum ersten Mal unabhängig vom Komponisten realisiert wurde. Anders als die musikalische konnte die szenische Realisierung jedoch nicht wirklich überzeugen, sie wirkte nur wenig inspiriert und fast ein wenig altbacken.

Man kann sicher darüber streiten, ob ein Festival für aktuelle Musik einem so etablierten Komponisten wie Wolfgang Rihm ein Porträtkonzert widmen sollte, zumal – sieht man ab von einem grossen Abend mit Neuer Musik aus China – das Programm nur wenige Konzerte mit traditioneller Instrumentalmusik aufwies. Hier würde man sich mehr Raum für die Präsentation junger unbekannter Komponisten wünschen. Um so verdienstvoller war die Aufführung von Hugues Dufourts *Hivers* durch das Ensemble Modern unter der souveränen Leitung von Dominique My. Dieser französische Komponist ist in Deutschland bis heute nur wenig bekannt, seine häufig mit Anregungen aus Malerei und Philosophie spielenden Werke sind sicher nicht leicht zugänglich. Die von ihm souverän gehandhabte klassische Orchestersprache sollte nicht

darüber hinwegtäuschen, dass Dufourt über ein avanciertes Formkonzept verfügt, das man ganz in der Nähe von poststrukturalistischen Ansätzen wie Derridas Theorie der «différance» verorten möchte. Man meint sich in einer Bewegung ständiger Übergänge, Perspektivwechsel, Verschiebungen und Transformationen zu befinden, mit der sich dieses unaufhörlich in sich changierende Geschehen immer wieder dem direkten Zugriff zu entziehen scheint.

Dufourts grossangelegter Zyklus entstand nach Bildern von Poussin, Rembrandt, Breughel und Giardi. Bei der Aufführung in der Gemäldegalerie zeigte man diese Gemälde in Diaprojektionen. Das Konzert schloss sich damit bruchlos den beiden von den «Freunden Guter Musik» ausgerichteten Konzerten mit Musik Bildender Künstler an. Zu den markanten Punkten des Festivalprogramms zählte ausserdem eine Reihe mit Klaviermusik, darunter so selten gespielte Werke wie Kaikhosru Sorabjis *Opus Clavicembalisticum,* James Tenneys *Bridge* oder La Monte Youngs *Well-Tuned-Piano*-Installation.

*kirschblüten.ohr.* hiess das neue Musiktheaterstück des österreichischen Komponisten Klaus Lang, das auf der Maerzmusik als Auftragskomposition des Festivals zu hören war. Lang hatte zusammen mit der Bühnenbildnerin Claudia Doderer ein ungewöhnliches Bühnenkonzept erarbeitet. Anders als beim Musiktheater gewohnt, waren Hören und Sehen streng getrennt – es gab Licht nur in Momenten der Stille, Musik nur ohne Licht. Das Publikum befand sich in einem spiralförmigen, an ein Innenohr erinnernden Raum, in dem es alle Vorgänge – Licht wie Klang – nur indirekt erleben konnte. Die Verbindung zur Aussenwelt war so fragil und das musikalische Geschehen, wie man es von Lang kennt, so sehr zurückgenommen, dass die Unsicherheiten darüber, was man eigentlich gerade hörte oder sah, das Verständnis des Geschehens bis zur Verständnislosigkeit verstellte. So sehr es darauf ankommen wird, diese Form des Hörens ohne zu sehen weiter zu üben, so sollten doch auch Lang und Doderer nach Wegen suchen, wie sich diese Balance leichter erreichen lässt.

Die vielleicht ungewöhnlichste Veranstaltung war die *sophisticated soirée*, ein von Peter Rantasa entworfenes interaktives Musikkonzept, bei dem die Herzfrequenzen der Besucher über Hightech-Geräte den Beat der Musik und den Rhythmus der Video-Projektion vorgeben. Das Publikum erlebte eine verspielte Form der unwillkürlichen Interaktion; den eigenen Herzschlag zu steuern, gelang auch an diesen Abenden nicht, da man auf Übungen wie Liegestütz u.ä. dankend verzichtete. Musikalisch hängt das Gelingen dieser Veranstaltung nicht am Herzschlag des Publikums, sondern an den beteiligten Musikern; zeitblom, für den musikalischen Part verantwortlich, hatte sechs verschiedene Formationen zwischen Club, Laptop und freier Improvisation eingeladen.

Insgesamt präsentierte sich das Festival als Rekapitulation wichtiger Entwicklungen der vergangenen Jahre und Jahrzehnte. Dabei kamen viele Berliner Musiker und Ensembles zum Zuge. Das Ensemble Zeitkratzer sorgte mit der Instrumentalinterpretation von Lou Reeds lengendärer Platte *Metal Machine Music* für einen ebenso spektakulären wie problematischen Abschluss von Maerzmusik. Es ist schwer, in der Übertragung von Reeds brachialdestruktivem Spiel mit Rückkopplungsgeräuschen auf elektronisch verstärkten Instrumenten ein wirklich interessantes musikalisches Konzept zu entdecken. So möchte man sich wünschen, dass die nächste Maerzmusik, nachdem in diesem Jahr in beeindruckender Weise gezeigt wurde, wie vielseitig und breit angelegt das zeitgenössische Spektrum zwischen Konzertsaal, Klangkunst und Clubszene ist, den Schwerpunkt noch mehr auf die wirklich aktuellen Tendenzen legt. **SABINE SANIO**

## EROBERUNG DES ABENDLANDES

*Schweizer Erstaufführung von Mauricio Kagels «Mare Nostrum» am Theater Basel*

*Foto: Sebastian Hoppe*

27 Jahre hat es gedauert, bis jenes Stück in der Schweiz zu sehen war, das zwar auch in der Kagel-Literatur erstaunlich peripher behandelt wird, das aber in mancher Hinsicht wie ein Schlüsselwerk der Ideen und Strategien von Kagels späterer und früherer musiktheatralischer Arbeit betrachtet werden kann. Mit einer Generation Verspätung also kann das hiesige Publikum entscheiden, wie jene unterdessen bereits mit dem Nimbus des Klassikers versehenen Theaterexperimente sich in der Gegenwart bewähren. 27 Jahre sind eine lange Zeit, seither ist einiges geschehen. Zum Beispiel hat Amerika einen verzweifelten Versuch hinter sich, das Jubiläum seiner Entdeckung einigermassen political korrekt zu begehen. Zum Beispiel sind seither noch einige weitere idealistische Wunschträume der Geschichte fehlgeschlagen. Zum Beispiel sind Fragen nach der kulturellen Identität mittlerweile schon fast zum Stammtischgespräch geworden. Zum Beispiel auch hat Ethnomusik aller Art längst das Abendland erreicht, das seinerseits kaum mehr riskieren würde, sein Selbstbewusstsein hauptsächlich durch klassische Musik repräsentiert sehen zu wollen. Auf genau diese Punkte aber zielt Kagels Musiktheater. Was einst mit (Selbst-) Ironie, analytischem Blick und subversiver Freude aufgemischt werden sollte, hat sich längst zum Mediendiskurs in sentimentaler Eindimensionalität gewandelt – und erledigt. Erledigt sich damit auch Kagels Musiktheater?

Das Abendland, das Gebiet um das römische «mare nostrum», wird also erobert, geschildert wird die «Entdeckung, Befriedung und Konversion des Mittelmeerraums durch einen Stamm aus Amazonien», so der Untertitel. Genau genommen trifft sogar nur noch ein einziger überlebender Eroberer auf einen einzelnen Eingeborenen, wundert sich in lustvoll radebrechendem Deutsch über dessen Gebräuche, dessen Musik, dessen naive Freude an Glasperlen, dessen religiöse Inbrunst, dessen erotische Direktheit, dessen rücksichtslosen Umgang mit seiner Umwelt (alles wirft er ins Meer: «Vor uns die Sintflut, nach uns das Strandgut…»). Mit dem idealistischen Ziel, ihn zu «paxifizieren», ist er angereist, zuletzt endet die Begegnung zwischen den beiden in inniger Umarmung und theatralischer Ermordung des Eingeborenen, auch dieser Idealismus ist also gescheitert. Soweit die schlichte Anlage des Stücks, die zwar eindimensional aber gewiss nicht sentimental ist. Vielmehr nutzt Kagel jede Gelegenheit zu paradoxen Rückbezügen, zu Spiegelungen und Vermischungen, Transformationen der ursprünglichen Identitäten, zu Kalauern auch («er liebte sein Vaterland muttergültig»). Das hat nichts Pathetisches an sich, zielt im Grunde auch nicht auf satirisch gewonnene Erkenntnis davon, «wie es wirklich ist», sondern bleibt subversiv. So überlebt Kagels dramaturgisches Konzept auch die Jahre und liess sich von Tim Hopkins auf der kleinen Bühne des Theaters Basel glaubhaft in Szene setzen. Auf einer Art Laufsteg stehen sich der – erneut beeindruckende – Bjørn Waag als erzählender und singender Amazonier und der körperlich wie stimmlich perfekt ausgebildete Contratenor Charles Maxwell als (dunkelhäutiger) europäischer Eingeborener gegenüber, beäugen, bestaunen, bedrohen sich, während ihnen von zwei fleissigen Requisiteurinnen die nötigen Gegenstände gereicht werden. Zu blossen Dingen werden auch die Instrumente, unter dem fremden Blick ihrer theatralen Vortäuschmechanismen entkleidet, und die Inszenierung dreht diese (schon in *Staatstheater* praktizierte) Entzauberung noch einen Zacken weiter, indem sie auch gleich das Ende der Gegenstände zeigt: Der ganze Bühnenbereich überquillt von Müll. In Säcken, Mulden erstreckt er sich bis ins Publikum, während das hehre «Mare nostrum» in mickrigen Wannen und Kübeln seinen Platz noch finden darf.

Was szenisch also durchaus das Potential für die zeitgenössische Adaption hat, findet sich nun allerdings in Kagels Musik weit weniger. Natürlich geschieht auch hier die Umkehrung: Manierlich sitzen die Mitglieder des Ensembles Phönix an ihren klassischen Instrumenten, mischen sich nur selten ins Geschehen (etwa wenn Dirigent Jürg Henneberger an einem hübsch dilettantischen Akkordeongezirpe teilhat, welches die Eroberung Frankreichs darstellt). Dass sie laut Kagel klangliche Stellverteterfunktionen haben – die Flöte für Hirtenflöte, die Oboe für orientalische Rohrinstrumente, die Harfe für eine Kythara, das Cello für eine arabische Rebab usw. – wird freilich wenig evident. Umso klarer die Funktion der «amazonischen» Instrumente wie Ayotl, Reco-Reco, Agogós und ähnlichen, die ohne Transformation in den abendländischen Klangraum eindringen dürfen. Die Dekonstruktion, die sich hier vollzieht, wird nun allerdings zweifelhaft. Dass das gesamte musikalische Material einer zerstückelten «unendlichen Melodie» entnommen sei, ist kaum hörbar. Umso aufdringlicher dafür das parodistische Spiel mit den ihrerseits zu «Objets trouvés» vergegenständlichten musikalischen Materialien. So schlicht wie breit ausgestreckte antike Skalen haben für Griechenland zu stehen, Kastagnetten und Gitarren für Spanien, der Orient kommt mit einem «Janitscharen-Triangel» und der ausführlichen Verballhornung von Mozarts «Alla Turca» evoziert, dissonant verfremdete Gebetslitaneien stehen für religiöse Marotten, einmal tobt ein Beethovensches Gewitter – und das Ganze wird schliesslich zu einem konzeptuellen Problem des Komponisten, der die Perspektive des Fremden übernehmen und aus ihr die Demaskierung seiner eigenen westlichen Welt vornehmen will, für die ihm wiederum die Mittel der eigenen westlichen Avantgarde zur Verfügung stehen, so dass zuletzt musikalische «Eigentlichkeit» unmöglich wird. Denn natürlich riskiert Kagel es auch nicht, das fremde «Amazonische» wirklich Klanggestalt werden zu lassen. So bleibt die letztlich eben doch hilflose Parodie, die versuchte Entzauberung angeblicher abendländischer Werte, während die Wirklichkeit in 27 Jahren Kagels Kunst längst überholt hat: Regenstäbe, wie sie in *Mare Nostrum* noch ein exotisches Duett abgeben, stehen heute in jedem Meditationsraum, und die wahre amazonische Rückeroberung des Okzidents ist auch vollzogen. Jede Unterführung metropoler Bahnhöfe zeugt davon…

**MICHAEL EIDENBENZ**

## BEDAUERLICHE MÄNGEL

*Das Pariser Festival Présence 2002*

Am 16. Februar ist in Paris das Festival Présence von Radio France zu Ende gegangen. Es präsentierte in sechzehn Gratiskonzerten (was um die Hälfte weniger als letztes Jahr war, dafür entsprechend besser besucht) zeitgenössische Musik, drei der Konzerte waren dem aktuellen Jazz gewidmet. In seinem Editorial rühmt René Bosc als neuer künstlerischer Leiter im Namen des sakrosankten französischen Service-Public-Auftrags den Pluralismus der Stile. Damit entbindet er sich davon, für die eine oder andere gängige Tendenz Stellung beziehen zu müssen. Die Idee ist generös, ja freundlich betrachtet sogar kühn. Doch sie wurde widerlegt durch die Tatsachen.

Denn genausogut könnte man von vergessenen Komponisten – dass es solche gibt, ist natürlich unvermeidlich – und von jenen sprechen, die wiederholt in der Programmgestaltung auftauchen (zweimal Thierry Escaich, Tan Dun, Qigang Chen und Richard Dubugnon, dreimal Jean-Jacques Di Tucci und sechsmal Thomas Adès). Letztlich entsteht dadurch ein Ungleichgewicht, das das angekündigte pluralistische Prinzip verleugnet. Dass René Bosc sich für eine Strömung einsetzt, die seiner Ansicht nach bisher von den Institutionen vernachlässigt wurde – Neotonale (Thierry Escaich, Guillaume Connesson) oder schlicht Hollywoodianer (Tan Dun) – ist kein Makel. Alle Komponisten haben das Recht gespielt zu werden. Schlimmer aber ist, dass er zu seinen Präferenzen nicht explizit stehen mag.

Ich gehöre zur Kategorie, die das Glas als halbleer betrachtet, zur Kategorie der Pessimisten also. So kommt mir denn auch René Boscs Pluralismus wie ein hübsches Handtäschchen vor, in dem sich die überlieferten Vorsätze der Musikgeschichte angesammelt haben. Man findet darin keine Entschiedenheit, keine Sehnsucht, keine Lust zur Auseinandersetzung. Gewiss, es war ein Jahr des Übergangs nach der kurzen Direktionsära von Alain Moëne. Und natürlich musste alles schnell geschehen. Ja, man wird nächstes Jahr sogar zum Prinzip des In-Residence-Komponisten zurückkommen. Doch dieser wird Hans Werner Henze sein – und alles passt wieder zusammen.

Wie steht es nun aber um den ominösen Service public? Eine magere, nichtssagende Platte wird den zahlreichen (die Konzerte sind schliesslich gratis) und neugierigen Zuschauern angeboten. Wehmütig erinnert man sich an gar nicht so ferne Zeiten, als man sich einen dicken, sorgfältig gestalteten Programmkatalog beschaffen

konnte, in dem der Laie wie der Profi alle nötigen Informationen fand: Kompositionsdaten der Werke, Anmerkungen zu diesen, Biographisches zu Komponisten und Interpreten, gesungene Texte und ihre Übersetzung. Das ist alles verschwunden. Stattdessen: Vage Kommentare sollen die Konzerte vorstellen, sind aber ebenso ungenau (um nicht zu sagen unsinnig) wie das, was man in den übelsten Pressedossiers vorfindet. Natürlich lassen sich gute Partituren auch ohne Dokumentationen hören, ja werden womöglich durch sie gar behindert. Doch wie will sich so der neugierige Zuhörer im Dschungel dieser beschworenen Pluralität orientieren? Will denn der Staat, der doch seit Lully dem Hörer gegenüber in musikalischen Dingen in der Pflicht steht, demissionieren? Soll die Kultur wieder zum Brachfeld werden? Dann möge sie eben auch entsprechend aussehen… **DOMINIQUE DRUHEN**

***Mitteilungen des Forschungsrats der Schweizer Musikhochschulen***

## MUSIK UND MEDIZIN ZWEI KÜNSTE IM DIALOG

*Symposium der Musikhochschule Luzern*

Die Osterfestspiele in Luzern, die jetzt – entgegen ihrer früheren Vorbilder aus dem Spätmittelalter (Hans Salat lässt grüssen!) – mit dem gestelzt anglophilen Label «Lucerne Festival Ostern» daherkommen, bescherten uns nicht nur Musik auf höchstem Niveau, sondern auch ein anregendes, von Hunderten besuchtes Symposium über «Musik und Medizin – zwei Künste im Dialog». Veranstaltet vom Institut Forschung Entwicklung der Musikhochschule (MHS) Luzern und einem medizinisch-interdisziplinären Forum des Kantonsspitals Luzern, im Klartext: Prof. Peter Stulz, Herzchirurg und Leiter des Chirurgischen Departementes des KSL, Annette Landau, Leiterin des Institutes Forschung Entwicklung der MHS. Die Zuhörer rekrutierten sich zu schätzungsweise gleichen Teilen aus Medizinalberufen, Musikern und «Laien», d. h. Liebhabern und Interessenten an beiden Sparten.

Eingestimmt wurde feinsinnig mit Beethovens Streichquartett op. 132 «Heiliger Dankgesang eines Genesenden, in der lydischen Tonart» – ein Choral von einzigartiger Schönheit – und dem hoffnungsvoll aufblühenden Andante: «Neue Kraft fühlend»; abgeschlossen mit einer Gambensuite von Marin Marais, in der die Exekution einer veritablen Operation im ausgehenden 17. Jahrhundert musikalisch umgesetzt wird, multimedial dokumentiert durch zeitgenössische, medizinhistorische Darstellungen eines Steinschnittes. Was dazwischen lag – und durch weitere musikalische Entre-acts, inklusive einer ulkigen, durch die Fakultät III inszenierten, konzertanten Arztvisite im Kantonsspital (mit Jazz vom feinsten) umrahmt wurde – waren Referate auf anspruchsvollem wissenschaftlichen Niveau, gehalten von Experten, deren fachliche Zuordnung nicht immer einfach war, da sie zum Teil beides, professionell ausgebildete Jünger Apolls und Aeskulaps sind.

Der erste Halbtag war der «Musiker-Medizin» verpflichtet, den Krankheiten und Leiden der ausübenden Musiker. Selektionsstress, berufliche Höchstanforderungen, akustische Dauerbelastung, unphysiologische Körperhaltung und extreme manuelle Feinarbeit strapazieren das Wohlbefinden der Ruderknechte Appollons nachhaltig und führen zu einem breiten Spektrum von organischen und psychosomatischen Störungen. Bei mehr als der Hälfte aller aktiven Instrumentalisten ergeben sich im Laufe ihrer Berufsausübung gesundheitliche Probleme und Erkrankungen, die auf das intensive Spiel auf ihren Instrumenten zurückzuführen sind.

Eckart Altenmüller, Flötist und Neurologe aus Hannover, und Jochen Blum, Violinist, Geigenbauer und Orthopäde, Mainz, stellten die spezifischen Gesundheitsprobleme aus der Berufswelt der Musiker dar. Beide haben an ihren Instituten eine ärztliche Sprechstunde für Musiker eingerichtet. Sie wird am meisten von den hohen Streichern frequentiert. Der linke Arm, samt Halswirbelsäule und Schulter, in seiner Zwangshaltung mit aussenrotierter Schulter, dauernd gebeugtem Ellbogen, extrem supiniertem Vorderarm und Handgelenk, bei gleichzeitiger Höchstanforderung an die Finger mit ihren Sehnen, Beugern und Streckern, dieser