Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 57

Rubrik: Berichte

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

DIE FRAGE NACH DER KULTURELLEN IDENTITÄT

Ittinger Pfingstkonzerte: «Die Schweiz und ihre (?) Musik»

Ob die Schweiz auf der kulturellen Landkarte einen Ort hat? Dass sie aus Europa verschwunden ist, muss ja keineswegs heissen, dass sie ortlos, buchstäblich also (verwirklichte) Utopie sei – auch wenn bestimmte politische Couleurs dies dem kleinen Land gerne weismachen möchten. An einem Ort, der auf einer durchschnittlichen Schweizer Landkarte kaum verzeichnet ist, dem idyllischen Kartäuserkloster im thurgauischen Ittingen, haben sich Heinz Holliger und András Schiff, die künstlerischen Leiter der Pfingstkonzerte, denn auf die Suche nach der «Schweiz und ihrer (?) Musik» gemacht: Für ihn, so Holliger, habe den Anstoss dazu gerade die Tatsache gegeben, dass die Eidgenossenschaft bis fast ins 20. Jahrhundert hinein ein Land ohne eigene Komponisten, ein musikalisches Nirgendwo also, gewesen sei. Eine der wenigen Ausnahmen, der 1803 geborene Theodor Fröhlich, hat solch eklatanter Absenz auch gleich Erklärung und Namen gegeben, das «Fröhlich-Syndrom»: Nach seiner Rückkehr aus Berlin fühlte sich der Komponist isoliert, unverstanden, fortgesetzten Anfeindungen ausgesetzt; wenige Jahre später beging er Selbstmord. Im Eingedenken an solch wenig ruhmvolle Traditionen dürfte sich auch das Fragezeichen hinter dem Possessivpronomen ins Festivalmotto eingeschlichen haben; es liesse sich allerdings auch, eingeklammert, wie es ist, nach vorne oder hinten verschieben. Zum Beispiel:

Die Schweiz (?) und ihre Musik: Dass die Schweiz nicht existiere, dieser Ausspruch hat vor ein paar Jahren bei strammen Bürgern bekanntlich für nicht wenig Aufhebens gesorgt. Gewiss gehört Selbstironie nicht eigentlich zu den Nationaltugenden, auch wenn der Satz, der den Schweizer Pavillon an der Weltausstellung in Sevilla zierte, von einem sogenannten Nationaldichter stammt: Charles Ferdinand Ramuz. Und doch mag ein Blick in die Vergangenheit der Schweizer (Musik-)Geschichte zeigen (stramme Bürger pflegen die Augen zu schliessen), dass sich die (kulturelle) Existenz des Landes nicht so ohne weiteres behaupten lässt: Als Notker der Stammler im St. Gallen des 9. Jahrhunderts der Musik das Schreiben lehrte, wohnte er im Frankenreich, und Ludwig Senfl hat die Schweiz nie verlassen, jedoch nur, weil die Stadt Basel, als er ihr den Rücken kehrte, noch keine stramme Eidgenossin war. Seiner höchst unbescheidenen und also unschweizerischen *Missa dominicalis «L'homme armé»* mit dem kompositorisch virtuosen Doppel-Cantus firmus hat das *Hilliard-Ensemble* in seinem beispielhaft komponierten Konzert, in welchem neben Werken Notkers und Senfls auch solche von Dufay, Brumel und Wannemacher zu hören waren, zu gewohnt wohlausgewogener klanglicher Wirkung verholfen.

Gewiss, dies alles mögen Haarspaltereien sein. Und doch bleibt, soll «Schweiz» nicht bloss positivistisch den geographischen Ort bezeichnen, die Frage nach ihrer Identität: Von der Möglichkeit einer sozio-kulturellen Umschreibung müsste ihre Existenz eigentlich abhängen (vielleicht also auch von der hohen Selbstmordrate). Doch worauf gälte es sich denn eigentlich zu beziehen? Auf die Kartäusermönche, die sich wie Igel in ihre Hüttchen zurückzogen? Oder auf jene schaurige Szenerie in der Nervenklinik Waldau, wo sich die Schweizer Schriftsteller Friedrich Glauser, Hans Morgenthaler, Adolf Wölfli und Robert Walser in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts beinahe die Hand schüttelten? Oder auf die Basler Chemie? Als Komponist hat der (übrigens im Ausland lehrende) Heinz Holliger, wie kaum ein anderer, Antworten auf solche Fragen zu geben versucht: im Walser-Zyklus *Beiseit* (der in Ittingen leider fehlte) etwa oder auch in der *Geischter- und Älplermusig «Alb-Chehr»* (die von den *Oberwalliser Spillit* und Franziskus Abgottspon erzählt wurde). Letztere versucht mit der Rekonstruktion, vielleicht sogar der Wiederbelebung einer «Tradition» gerade bei jener offenen Wunde anzusetzen, die am stärksten vom musikalisch sogenannt Gut-Schweizerischen vergiftet ist. Mit Bestimmtheit ist es nicht zufällig, dass Holliger dabei immer wieder auf sich selbst stösst.

Jacques Wildberger andererseits – von ihm war das ungemein ausdrucksnuancenreiche Klarinettenstück *Diario* in der sorgsamen Interpretation Elmar Schmids zu hören – machte sich, bereits in den sechziger Jahren, bei der Musik seines Kollegen Robert Suter auf die Suche, und er fand darin Eigenschaften, die man «ohne zu erröten, als schweizerisch im besten und verpflichtenden Sinn des Wortes bezeichnen darf»: Spannungsgeladene Verhaltenheit etwa oder die Skepsis gegenüber dem Vorgegebenen sei da zu hören, überall ein existentielles Misstrauen gerade auch gegenüber eigenen Belangen zu spüren. In *Arie e Danze* für Oboe und Zimbal, die Heinz Holliger und Matthias Würsch in Ittingen zur Uraufführung brachten, scheint Suters kompositorischer Skeptizismus schon in der *Introduzione* tief in die Struktur der Musik eingesenkt, werden eigene Setzungen sogleich verflüssigt: Eine Oboenkantilene etwa wird zwar wiederholt, doch intervallisch nicht unwesentlich gestaucht; sie gerät solcherart in skeptisches Kreisen. Und in der folgenden *Danza 1* treibt die körperhafte Gestik des Zimbals scheinbar ungehindert über die Taktgrenzen hinaus, das feste Metrum wird so von innen aufgelöst, Festgefügtes in Fluss gebracht. Und überhaupt scheint im Gegeneinander der Arienteile mit ihren Senza-misura-Abschnitten und den Tänzen, die um ein festes Metrum pendeln, jene spannungsgeladene Verhaltenheit Klang geworden zu sein.

Die Schweiz und (?) ihre Musik: Adolf Muschg bemerkte einmal, notwendige Ergänzung des Satzes «La Suisse n'existe pas» müsste sein: «J'exporte, donc je suis» (oder, kurzschlussartig: «j'exporte, donc je Suisse»). Dort gibt die Schweiz ihr Bestes, auch im Export von Menschen: Nicht nur ein Klaus Huber oder ein Heinz Holliger gehören dazu, auch Vertreter der jüngeren Generationen, André Richard etwa, Michael Jarrell, Beat Furrer, Hanspeter Kyburz, Christoph Neidhöfer – bedauerlich übrigens, dass gerade der Musik der Jüngeren, auch derer, die (noch) in der Schweiz leben, in Ittingen nicht begegnet werden konnte. Doch natürlich liefen die Handelsbeziehungen, um im merkantilen Jargon zu bleiben, auch umgekehrt: Ohne den Import von Techniken, Schreibweisen, Stilen ist eine musikalische Kultur, die aus dem 19. Jahrhundert offenbar keine musikalische Identität geerbt hat, undenkbar. Othmar Schoeck hat denn auch im Keller-Zyklus *Gaselen* (ausgezeichnet: der Bariton Dietrich Henschel) das Los der Epigonen mit durch-

aus übermütigen Tönen besungen; bereits die Zusammensetzung des Instrumentalensembles ist darin nicht weniger «schief» als diejenige von Strawinskys *L'histoire du soldat* (mit Hans Hollmann als Sprecher leitete Jürg Wyttenbach eine hochexpressive Aufführung dieser Ramuz-Vertonung), die Schoeck, skeptisch wie er war, mit den kubistisch verzerrten Bildern Picassos verglich. Und auch Frank Martin oder Willy Burkhard haben etwa auf die Zwölftontechnik, an die Schoecks Anfangsfanfare anspielt, nur sehr zögerlich und eigentlich zu einer Zeit reagiert, als deren Aktualität bereits im Schwinden begriffen war. In Burkhards *Lyrischer Suite* mag dies zur ungemein farbenreichen Harmonik beigetragen haben, und in Martins spätem *Polyptyque* (mit der klangschön aufspielenden Sologeigerin Bettina Sartorius und der Camerata Bern unter der Leitung Holligers) wurde, gerade auch im Vergleich mit der frühen Messe für Doppelchor a cappella (mit dem ausgezeichneten Arnold-Schönberg-Chor unter der Leitung Erwin Ortners), deutlich, wie sehr die äusserst verinnerlichte Klangsprache des Spätwerkes die dodekaphonen Techniken gleichsam aufgesogen hat, ohne einschneidende Wirkungen zu zeitigen. Ein nicht untypisch schweizerisches Misstrauen gegenüber den damals neueren Entwicklungen ist diesen Musiken kaum abzusprechen, auch aus der Angst vielleicht, die eigene, eher schwach begründete kulturelle Identität könnte aus der Balance geraten.

Die Schweiz und ihre (?) Musik: Wer von aussen zum «Igelstaat» kam, ward nicht immer gern adoptiert: Der aus Russland stammende Wladimir Vogel (1896–1984) wäre während des Zweiten Weltkrieges beinahe ausgeschafft und also in den Tod geschickt worden; der aus Ungarn emigrierte Bartók-Schüler Sándor Veress (1907–1992) andererseits erhielt das Schweizer Bürgerrecht trotz jahrzehntelanger pädagogischer Arbeit in Bern erst wenige Monate vor seinem Tod. Dass aber ohne diese beiden Persönlichkeiten eine ganze Generation von Schweizer Musikern undenkbar wäre, ist unbestritten: Nicht unwesentlich haben Suter und Wildberger dem ersteren, Holliger dem letzteren den hohen Reflexionsstand ihrer Musik zu verdanken. Schon deshalb war die Begegnung mit den hübschen *Douze Variétudes* Vogels oder der bedeutenden *Passacaglia concertante* Veress' spannend. Und die lichtdurchflutete Interpretation der frühen *Hommage à Klee* für zwei Klaviere und Streichorchester (mit András Schiff und Dénes Várjon sowie der Camerata Bern) machte deutlich, wie sehr der Ungare Veress in der Schweiz zum europäischen Komponisten wurde: In dem ersten hierzulande komponierten grösseren Werk treten im sechsten Satz an die Stelle ungarischer Volksmusik erstmals im Schaffen Veress' einige Elemente der Zwölftontechnik.

Wo also hat die Schweiz und ihre Musik ihren Ort? Auch die weiteren Werke, die in eher lockerem Verhältnis zum Festivalthema standen, haben diese Frage umkreist. András Schiff gab sehr eigenwillige, aber äusserst spannende Interpretationen zweier in Zürich erstveröffentlichter Klaviersonaten Beethovens (Nr. 17 und 18); weitere Werke von Mendelssohn, Brahms, Bartók oder Hartmann sind entweder in der Schweiz entstanden oder weisen einen engen Bezug zu diesem Land auf. Für die Schweizer Interpreten Ursula und Heinz Holliger schliesslich sind Lutoslawskis Doppelkonzert, für Holliger beziehungsweise den Klarinettisten Elmar Schmid einige kurze Stücke György Kurtágs – auch er übrigens Schüler Veress' – entstanden. Kurtágs mehrschichtige *Hommage à Elliott Carter* für Oboe solo sowie drei weitere Miniaturen für Englischhorn und Kontrabassklarinette beziehungsweise Englischhorn solo, die zur Uraufführung gelangten, mögen mit ihrer extremen Expressivität für die Ittinger Pfingstkonzerte insgesamt stehen; für die durchgehend hochstehende und immer expressiv aufgeladene Interpretationsweise ebenso wie für die aussergewöhnliche Kunst des Programmierens: so beziehungsreich und stimmig, als gälten dieselben Gesetze wie für die Kunstwerke selbst. Und so mag durch all die skeptischen Fragezeichen hindurch der Ort der Schweiz auf der kulturellen Landkarte etwas deutlicher geworden sein, auch mit ihren wenig pittoresken Seiten. Zu haben aber wäre er ohnehin nur immer im Fluss, in stetiger Bewegung; Musik bleibt weiterhin, um eine Formulierung Wolfgang Rihms aufzunehmen, die auch an Utopisches anspielt, «das Ortloseste, was es gibt». **PATRICK MÜLLER**

RUHE, WEICHE PANTOFFELN UND SCHÖNE MUSIK

Dampfzentrale Bern: Ein Marathon der «Neuen Horizonte» zum 30jährigen Jubiläum

Konventionelle Konzertveranstaltungen mit klarer Rollen- und Machtverteilung sind ihre Sache nicht: Auch nach dreissig Jahren ist der Gruppe *Neue Horizonte Bern* der Geist der 68er Jahre keineswegs abhanden gekommen. Bewusstseinsschärfende Konzepte, wahrnehmungsweckende Aktionen oder konzertantes Improvisieren: Die Lust am spielerischen Umgang mit grundlegenden musikalischen Materialien, diese Lust, sich der akustischen Wirklichkeit auf beständig wechselnden Wegen anzunähern, liess das Ensemble in der Berner Dampfzentrale mit dem Projekt «168 Stunden» aufleben.

Mit einem «Konzert», das 168 Stunden oder 7 Tage dauerte, wurde schon rein längenmässig der Bogen des gängigen Konzertbetriebes überspannt und gesprengt. Die Dauer konfrontierte alle Zuhörerinnen und Zuhörer mit fragmentarischen Ansichten, niemand konnte das Projekt als Ganzes wahrnehmen. Solch subversives Augenzwinkern, das die traditionelle Werkästhetik ad absurdum führte, konnte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Art des musikalischen Happenings, wo Verpflegung ununterbrochen zugänglich und Stühle frei plazierbar sind, bei aller lockeren Stimmung seit den legendären 60er Jahren doch etwas Patina angesetzt hat.

So befanden sich unter den angekündigten 16 Uraufführungen einige Neufassungen bereits aufgeführter Stücke: Peter Streiff etwa verlängerte sein situatives *Hör-Konzept II* zu den sieben Interventionen *L'oreille sur place*, Erika Radermacher stellte eine Fassung 1998 vom 1987 entstandenen *Ein apokalyptisches Fragment* vor, und von Urs Peter Schneider, der sich seit 1989 des Komponierens enthält und nur seine *Studien* weiterbetreibt, führte Andreas Wüthrich in einem achtstündigen Nachtkonzert die *Elfhundert Studien* in einer Gesamtfassung auf. Die «168 Stunden» lebten also weniger von neuartigen Konzepten als vom beharrlichen Weiterverfolgen bekannter Ansätze: Hinwendung aufs Einfache und Unspektakuläre, weg von konventioneller Konzertdramaturgie. Die Planung des siebentätigen Marathons, der am 5. Juni um 00.00 begann und bis am 11. Juni 24.00 dauerte, geriet jedoch etwas weitmaschig. Die verschiedenen Aufführungen lagen weit auseinander über die Tage verstreut, sodass in der Dampfzentrale oft meditative Stille herrschte (wenn nicht gerade der Popsound vom Restaurant daneben herüberschwappte), aber etwas gar wenig musikalische Intensität und kompositorische Initiative.

Die Rückbesinnung aufs Intuitive und Persönliche war bei Pierre Mariétan, der sich mit seinem *Chant biophonique* in für ihn

neue Gebiete vorwagte, besonders ausgeprägt. Spezialisierte sich Mariétan zusammen mit Urbanisten und Architekten bisher auf städtebauliche Projekte, so setzte er sich in Bern täglich um 18 Uhr auf einen Hocker, um einzig mit seiner Stimme auf die Frage «Chanter, est-ce possible?» zu antworten. Seine Improvisationen bauten auf einer eigenen Spielart des Obertongesangs in langgezogenen Melodiebögen auf und legten im kirchenähnlichen Hallraum des Turbinensaals ein sehr eindrückliches persönliches Zeugnis ab.

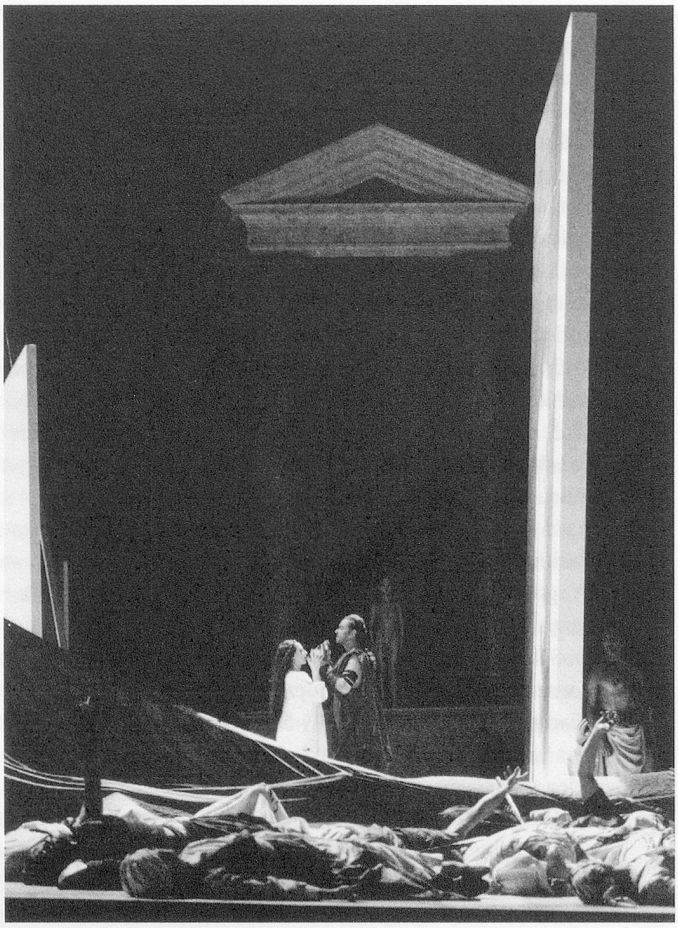
Ebenfalls täglich zu hören und ebenfalls sehr persönlich, jedoch mit stärkerem Bezug zur musikalischen Tradition, waren die aus dem musikalischen Tagebuch von Georg Kröll präsentierten Häppchen. Kröll, der zurückgezogen in Köln lebt, arbeitet seit 1987 am Werkzyklus *Aus dem Tagebuch*, worin er eine Schönbergsche Zwölftonreihe als «Materialkoordinator» für 504 Klavierstücke verwendet. Roland Moser wählte aus den bisher entstandenen 200 Stücken für jeden Tag eines aus, das am ersten Tag siebenmal, am letzten noch einmal erklang. Die aphoristisch kurzen, fein ziselierten Stücke weckten Interesse und musikalischen Appetit, den zu sättigen jedoch einem ferneren Marathon (oder der eben erschienenen CD mit 63 Stücken) vorbehalten bleibt.

Neben diesen wiederkehrenden Aktionen, zu denen auch die nüchterne, sehr karge Komposition mit Improvisationen unter dem etwas irreführenden Titel *Im Bordell und andere Ausschweifungen* von Christian Müller zu zählen ist, prägten Soloauftritte die «168 Stunden»: Peter Sonderegger gab eine zweistündige Soloimprovisation *Ûd, Vihuela, Klavier, Geige*; Hansjürgen Wäldele setzte in seinem dreimal aufgeführten Solo *«O Wind, o Bö, Oboe»* sein Instrument Stück für Stück zusammen und lotete mit jedem dazukommenden Teil die Spielmöglichkeiten weiter aus, bevor er nach einem dichten Mehrklangteil auf der ganzen Oboe an den Anfangspunkt zurückführte. Hierbei soll auch, wie man mir erzählte, eine der spannendsten Überschneidungen stattgefunden haben, als Wäldeles expressives Spiel sich mit Müllers statischer, verschlossener Musik traf. Für das Publikum war die integrale Aufführung von La Monte Youngs *Compositions 1960*, die Matthias Bruppacher zusammengetragen hatte, der grösste Anziehungspunkt. Neben der berühmten Quinte h-fis und den «straight lines» wurde insbesondere das Feuerstück «gespielt», indem an die brennenden Holzscheiter geheftete Kontaktmikrophone die Feuerklänge aufnahmen, sodass sie gesendet und im Raum Bern am Radio mitgehört werden konnten.

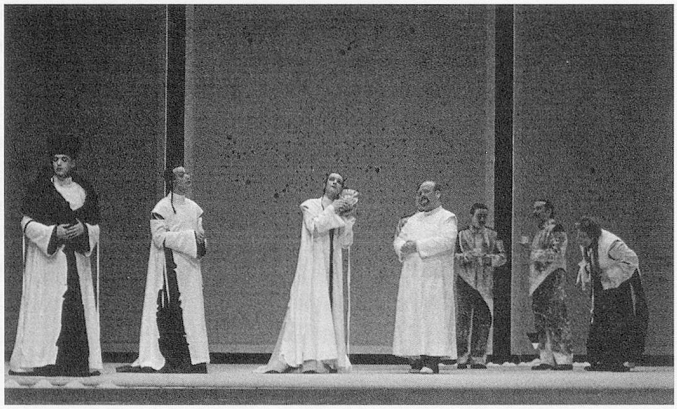
Die musikalische Feier des 30. Geburtstags des Ensembles *Neue Horizonte Bern* mit 16 geladenen Komponisten und 68 Ausführenden war, wie Schneider schrieb, als «Panorama heutiger Musik samt ihren Grenzgebieten» angelegt. Dazu gehörten auch Klanginstallationen – wie *Maschinen und Menschen* von Pierre Thoma, der das in einer ehemaligen Dampfzentrale naheliegende Thema der Technik aufgriff – oder Aktionen wie *Zehntausend Erscheinungen* von Ludger von Diedrichsfeld, der mit Gesten, Phrasen, Dingen und Klängen den «Geist» von Seng T'san zu bannen versuchte: «Wenn sich kein Geist erhebt, sind die Zehntausend Erscheinungen ohne Fehler.» Wenn dieses Panorama auch vieles, was heute in der Musik geschieht, nicht zeigte, bewiesen die Veranstalter doch, dass sie – ganz im Sinne der Ankündigung «Hier findest du Ruhe und weiche Pantoffeln und schöne Musik» (aus dem 1971 veröffentlichten *Ein Buch*) – auch mit 30 Jahren noch unterwegs sind zu neuen Horizonten. **ROLAND SCHÖNENBERGER**

EIN ZWEITER OPERNFRÜHLING?

Lyon/Paris: Uraufführungen von Peter Eötvös und Philippe Fénelon



Szenenbild aus «Salammbô»



Szenenbild aus «Trois soeurs»

Ist es Zufall des Kalenders oder Zeichen eines neuen Aufschwungs des Musiktheaters? Gleich zwei Opern sind in den letzten Monaten in Frankreich uraufgeführt worden und lassen so auf die Wiedergeburt einer Gattung hoffen, die seit langem in der Krise steckt: in Lyon, im März, *Trois soeurs* (nach Tschechow) von Peter Eötvös; in Paris, im Mai, *Salammbô* (nach Flaubert) von Philippe Fénelon – zwei gelungene, doch ästhetisch höchst unterschiedliche Werke. Bei Eötvös wird die Form «Oper» abseits der Gattungskonventionen neu überdacht: Auf der Grundlage einer ereignisarmen Dramaturgie, die dem Stück von Tschechow entspricht, spannt die Musik ein Klangnetz, worin sich die Protagonisten wie im Traum bewegen; die szenische Einrichtung, die dem Leiter der Gruppe Sankaï Juku, Ushio Amagatsu, anvertraut wur-

de, orientiert sich am orientalischen Theater sowie an der Ästhetik des *butoh*-Tanzes; die Klangquellen schliesslich sind sowohl im Orchestergraben (eine Gruppe von 18 Instrumenten, geleitet von Kent Nagano) wie hinter der Szene (ein Orchester von 50 Musikern, geleitet vom Komponisten) plaziert. Der Werkauftakt des Akkordeons vermag treffend den Geist des Werkes insgesamt zu symbolisieren – eine Art gedehntes Einatmen/Ausatmen – und steht mitunter für den melancholieschwangeren Tonfall eines langsamen Aushauchens der Seelen. Die Musik mit ihrem Spiel klanglicher Farben, Nuancen und Dichtegraden ist von einer sublimierten Sentimentalität durchdrungen; die Expressivität ist durch die Form des Rituals und durch eine Kompositionsweise vermittelt, die weniger die einzelnen Personen greifbar werden lässt, als dass sie diese in eine klangliche Aura einhüllt (in diesem Sinne hat Peter Eötvös die Ästhetik des *butoh* gleichsam übersetzt). Vom musikalischen Kontinuum mit seinem inneren Schillern, der klanglichen Zwiesprache zwischen den beiden Orchestern und zumal mit seinen homogenen und differenzierten harmonischen Entwicklungen spalten sich in bestimmten Augenblicken jedoch ausgeprägtere Charaktere ab: Die Desillusionierung Andreijs, des Bruders der drei Schwestern, verschafft sich in einem grossen Arioso Ausdruck (beachtlich: Albert Schagidullin); Nataschas Schwägerin andererseits greift in einem lautstarken Stil, einer Art überzeichnetem Sprechgesang, ein (Gary Boyce). Wie die drei Schwestern, deren Rollen Countertenören anvertraut sind, wird auch sie von einem Mann gespielt; die Stimmen werden in das polyphone Netz eingeflochten und verwirklichen so den Gedanken eines «Musikdramas» für gesprochene Stimmen, der bereits bei Tschechow latent vorhanden war. Nichtsdestotrotz bleibt diese für den Kosmopolitismus Eötvös' bezeichnende Mischung zwischen dem russischen und japanischen Theater, dem *butoh*-Tanz, der westlichen Oper und der zeitgenössischen Musik oberflächlich und vermag keine radikal anderen Räume aufzuschliessen. Die von Amagatsu gewählten szenischen Mittel, die zwischen Realismus und Abstraktion, zwischen unmittelbarem Ausdruck und Distanzierung pendeln, hinterlassen Ratlosigkeit; die Stilisierung verfällt offenbar dem Fehler des bloss Dekorativen, erzeugt eine oberflächlich dekadente Form, in der sich die einzelnen Personen nicht wirklich entfalten können. Doch ist auch die Musik an diesem Eindruck nicht ganz unschuldig: Eher poetisch denn dramatisch verbleibt sie innerhalb enger Grenzen, als hindere die makellose Handschrift den Komponisten daran, zu einer tiefgründigeren und stärker von der Tragödie geprägten Ausdruckswelt vorzudringen und grössere Risiken einzugehen.

In gewisser Weise kokettiert diese Oper mit dem Zauber. Die Vorbehalte gegenüber dem Werk sind zweifelsohne subjektiv eingefärbt (viele Zuschauer haben sich verzaubern lassen), und sie sollten keinesfalls das Interesse an einer Produktion schmälern, die der Gattung Oper neue Wege zu eröffnen versucht. Dass sie ausgerechnet in Lyon aus der Taufe gehoben wurde, ist keineswegs zufällig: Mit Uraufführungen und barocken Wiederentdeckungen hat die Lyonneser Oper die ausgetretenen Pfade längst verlassen. In diesem Sinne kann die Institution, in der Alt und Neu unter einem – übrigens auch architektonisch erneuerten – Dach einträchtig zusammenleben, als Modell gelten.

Überraschend ist demgegenüber, dass eine Uraufführung auch in die Opéra-Bastille Eingang gefunden hat, in ein nicht wenig problematisches Haus also, dessen Ursprung sich den sozialen Bestrebungen eines präsidentiellen Willens verdankt (der Demokratisierung des Inbegriffs einer bürgerlichen Gattung). Mit *Salammbô* wird nämlich die erste neue Oper in jenem riesenhaften Saal gegeben, wo die Balance zwischen Hör- und Sichtbarkeit nicht bei allen Plätzen garantiert ist. Der Kompositionsauftrag und seine Umsetzung war Risiko wie Ereignis zugleich: Es ist das deutliche Zeichen einer neuen Ausrichtung innerhalb dieser Institution, die damit endlich ihren Rhythmus gefunden hat (eine weitere neue Oper ist bereits bei Philippe Manoury für die nächste Saison in Auftrag gegeben worden). Ganz im Gegensatz zu Eötvös anerkennt Philippe Fénelon in seinem Werk die Gattungskonventionen. Dennoch geschieht dies nicht im Geist der Restauration (auch wenn Fénelon sich weiterhin einer Ästhetik der Synthese und nicht des Bruchs verpflichtet fühlt); denn die herkömmliche Form dieser Oper mit ihrer nahezu klassischen Stimmverteilung lässt durchaus eine politische Absicht im weiten Sinne des Wortes erkennen (es liesse sich gar argumentieren, sie bediene sich der Archetypen der Oper nur, um kritische Dimensionen sichtbar zu machen). Nach dem Beispiel der *Soldaten* Bernd Alois Zimmermanns möchte Fénelon aufzeigen, wie die Protagonistin, Salammbô, ihrer selbst bewusst wird durch die Entdeckung der Liebe und wie individuelle Schicksale in die schonungslose Mühle sozialer und politischer Macht geraten können. In seiner Wahl des Romans von Flaubert, auf dessen Grundlage Jean-Yves Masson das Libretto eingerichtet hat, gewichtet Fénelon die politische Dimension stärker als die Schönheit des Stils, dem sich die Qualität des Romans nicht unwesentlich verdankt (und die dem Libretto fehlt). Kein Weg führt demnach an der Handlung der Oper vorbei.

Die Karthager versuchen sich der Söldner zu entledigen, die ihnen zum Sieg über die Römer verholfen haben; angeführt von Mathô und Spendius fassen diese Einwanderer der ersten Stunde den Entschluss, sich mit Gewalt Recht zu verschaffen. Doch wegen der Rückkehr des karthagischen Befehlshabers, Hamilcar, und wegen des Verrats eines Söldnerführers, Narr'Havas, nimmt der Kampf für sie eine ungünstige Wendung. Hamilcar siegt und zwingt den Karthagern seine absolute Macht auf; auf Kosten des sanftmütigen Kultes der Göttin Tanit führt er den gewaltsameren des alten Gottes Moloch wieder ein. Die Tochter Hamilcars ist allerdings in den Söldner Mathô verliebt. Diese Liebe öffnet ihr die Augen für die väterlichen Schandtaten, für die Falschheit der Werte, an die sie glaubte, für die Ungerechtigkeiten, die in ihrer Stadt geschehen. Als Mathô von Hamilcar getötet wird, begeht sie Selbstmord.

Deutlich wird hier, was hinter der Fabel verborgen liegt und auf was auch bereits Flaubert anspielte: die Ausbeutung, Unterwerfung und Vernichtung des zugewanderten Proletariats – ein durchaus aktuelles Thema im Frankreich der Gegenwart, das auch zur Zeit Flauberts auf grossen Widerhall stiess. Die gesamte dramaturgische und musikalische Konstruktion wird denn auch von dieser Opposition zwischen der zunehmenden Bewusstwerdung Salammbôs und der systematischen Machtübernahme des faschistoiden Hamilcar getragen. In den beiden letzten Szenen erreicht sie schliesslich ihren Höhepunkt: Nachdem Salammbô in einem Gesang zu sich selbst gefunden hat, der an den Stil Schönbergs erinnert und in dem Stimme und Orchester eine äusserst geschmeidige Polyphonie weben, erscheint Hamilcar, vom karthagischen Volk umringt, und beginnt in einem Stil zu lärmen, der mit seinen elementaren Skandierungen und seinem tonalen Primitivismus mit Absicht an Carl Orff erinnert. Fénelon also arbeitet mit der Geschichte und mit der Geschichtlichkeit des Materials zugleich (einige haben in seiner Oper die Wiedergeburt der historischen französischen «grand-opéra» gesehen). Jener dramaturgisch äusserste Moment ist zudem Resultat einer wohlgestalteten Entwicklung, die dem Werk grossen Schwung verleiht. Die Verwendung der Archetypen ist dabei kei-

neswegs naiv, sondern durchaus bedeutungsvoll, und es ist schwer, sich der unmittelbaren Mitteilungskraft des Werks zu entziehen. Gleichwohl kann man bedauern, dass es dem Vokalstil, der sich nicht mit dem Orchester mischen will, ihm vielmehr opponiert, bisweilen an grösserer Selbständigkeit und reicherer Erfindung mangelt. Die Singstimmen sind in rezitativischer Art behandelt, die Debussy einiges zu verdanken hat und die eine optimale Textverständlichkeit erlaubt, doch finden allzu oft dieselben Intervallstrukturen Verwendung. Die Orchester- und Chorbehandlung – der Komponist gestaltet sorgfältig ziselierte Klangblöcke – ist demgegenüber von grosser Variationsbreite und grossem Reichtum und beweist hohe Meisterschaft. Sie ist ebenso kraftvoll wie differenziert. Vom Komponisten wird – gewiss ist dies die grösste Schwierigkeit – die Fähigkeit verlangt, die grossen Formverläufe in den Griff zu bekommen und die Zuschauer bis zum düsteren Trommelwirbel des Finales in Atem zu halten.

Vermutlich hätte eine strengere Inszenierung, die sich mehr am inneren Drama denn an den flammenden Bildern orientiert hätte, der gesamten Produktion mehr Durchschlagskraft verliehen. Francesca Zambello ist gewandt, doch überfrachtet sie die Personen mit den mannigfaltigsten Kostümen, die bisweilen an Modeschauen im Stile Gautiers, bisweilen an die wohlverhüllten Körper Hollywoods erinnern; sinnvoller wäre gewesen, die Spannungen zwischen den Personen und Gruppen, die in der Partitur angelegt sind (und die zeigen, dass Fénelon seinen Wagner kennt), herauszuarbeiten. So neigt sich das Ergebnis etwas gar sehr dem bloss Dekorativen und Illustrierenden zu, fern von jenem totalen Theater, von dem der Komponist geträumt haben muss. Gleichwohl wird man festhalten, dass die Gesamtproduktion sich sehr homogen und auf höchstem Niveau abspielt: Emily Golden verkörpert Salammbô mit wahrer innerer Leidenschaft, während Gidon Saks einen Hamilcar gibt, dessen Wildheit nichts zu wünschen übrig lässt; das Orchester der Oper schliesslich wird von Gary Bertini untadelig geleitet. Zu bemerken ist auch, dass sich das Publikum für das Werk offenbar begeistern liess und dass das Opernhaus in den letzten Spieltagen der Nachfrage nicht hat nachkommen können.

Gewiss erlebt die Gattung Oper mit Fénelon noch keinen zweiten Frühling – auch wenn die Uraufführung im Mai stattfand; gleichwohl ist diese Uraufführung ein Zeichen dafür, dass eine Begegnung zwischen neuen Werken und der Institution Oper im Bereich des Möglichen liegt, und gerade in diesen letzten Jahren des Jahrhunderts scheinen sich die jungen Komponisten der grossen Gattungen mit Entschiedenheit und Natürlichkeit zu bemächtigen. Gewiss geht es hier weniger um Versöhnung als um eine neue Auseinandersetzung. Wenn die Komponisten aber dazu aufgerufen sind, die Formen, die den Institutionen aus sozialen Gründen aufgezwungen sind, neu zu überdenken, so müssen sich anderseits die Institutionen endlich auch den neuen Musiken öffnen. Die Zukunft der zeitgenössischen Musik spielt sich auch auf diesem Feld ab. **PHILIPPE ALBÈRA**

AUFGEMÖBELTES BLOCKFLÖTENREPERTOIRE

Amsterdam: 2. Internationales Blockflötenfestival

Als in den späten 80er Jahren die ersten Amsterdamer Tage für Neue Blockflötenmusik stattfanden, waren diese geprägt von den Werken der 60er Jahre, die mit ihren extremen Spieltechniken, mit graphischen Partituren und ersten elektronischen Versuchen (Midi-Flöte) Neuland erkundeten. Manch ein Stück war damals auf dem Programm, das man sich lieber nicht bis zu Ende angehört hätte. Der Wagemut und die Experimentierfreude aber waren da. Und nur mit dieser Risikobereitschaft gelangen auch die Werke, welche inzwischen zu den Klassikern der zeitgenössischen Blockflötenliteratur gehören, wie etwa Roland Mosers *Alrune / Musik zu Pontormo*, Luciano Berios *Gesti* oder Mario Lavistas *Ofrenda.* Die meisten Werke von damals sind aber aus dem Repertoire der Spieler verschwunden, ausser Werke mit freier Besetzung wie Terry Rileys *In C* oder Mauricio Kagels *Atem,* die für Blockflöte adaptiert wurden. So war denn am 2. Internationalen Blockflötenfestival kein einziges Stück der ersten Runde wieder präsent. Inzwischen gibt es eine genügend grosse Anzahl von Werken, die explizit für die Blockflöte geschrieben wurden, was eigentlich eine erfreuliche Sache ist. Unter dem vielversprechenden Titel *Blokfluit & Electronics* fanden während fünf Tagen mindestens zwanzig vollbepackte Konzerte statt. Trotz der boomenden Blockflötenliteratur: An guten Stücken mangelt es noch immer. Die Qualität der meisten Kompositionen litt vor allem am unverholenen Abzielen auf die Publikumsgunst. Man schielte mit mindestens einem Auge dauernd nach der kommerziellen Verwertbarkeit, nach dem Schock- oder Showeffekt eines Stücks. Mag in einem gut komponierten Konzertprogramm eine Auflockerung willkommen sein, so war es an diesem Festival die Masse der effekthaschenden Stücke, die bei manchen Zuhörenden bald einmal ein Völlegefühl hervorrief. Daran krankte auch Walter van Hauwes Festivalkonzeption: Es gab keine durchdachten Programme; Werk wurde an Werk gereiht, was schliesslich wie eine gigantische Vortragsübung für zeitgenössische Blockflötenmusik wirkte. Dass es auch andere Wege gibt, zeigten die Organisatoren der Internationalen Blockflötentage *incontro* letztes Jahr in Zürich (s. *Dissonanz* Nr. 54). Positiv vermerkt werden muss, dass die SpielerInnen (vorwiegend aus dem Dunstkreis van Hauwes) – von wenigen Ausnahmen abgesehen – durchwegs über höchstes spieltechnisches Niveau verfügen. War es vor zehn Jahre jeweils noch nicht klar gewesen, ob das Stück oder die InterpretInnen an der sich ausbreitenden Langeweile Schuld waren, so hat sich die Szene inzwischen enorm professionalisiert, was sicher auch auf den Konkurrenzdruck durch die schnell anwachsende Anzahl von SpitzeninterpretInnen auf einem kleinen Markt zurückzuführen ist.

Angenehm herausgestochen aus dem Wirrwarr von ähnlichen Stücken ist ein Konzert von Schweizer Komponisten und Interpreten. Das klug ausgedachte Programm (Peter Streiff *Getragener Granit*, Martin Derungs *Giallo*, Mischa Käser *Passion – ein Skelett*, Rudolf Kelterborn *Triptychon*) kam nicht wie ein «Blockflötenkonzert» daher und überzeugte durch die unterschiedlichen Besetzungen. Matthias Weilenmann spielte in Derungs' Solostück für Sopranino nuanciert und konnte der trockenen Raumakustik – normalerweise ein Albtraum für jeden Blockflötisten – erstaunlich viel Resonanz abgewinnen. Mischa Käser baut in die reduzierte Johannes-Passion mit Sprechpassagen und geräuschvollem Klangmaterial Situationskomik ein. Und doch ist es kein lustiges Stück. Der Humor stimmt nachdenklich und vermag Jesus als einen ganz normalen Mann zu zeigen. Ein weiteres gelungenes Werk des Zürcher Komponisten. Am Schluss des Programms stand Rudolf Kelterborns *Triptychon*. Der Text dreier deutscher Gedichte aus dem 17. und 18. Jahrhundert ist reizvoll für drei Singstimmen umgesetzt, und die alten Instrumente kreieren eine passende Atmosphäre zu den Vokalpartien. Sowohl formal als auch inhaltlich findet Kelterborn elegante Lösungen für die Vertonung der poeti-

schen Liebesklagen. Was einem in der Schweiz schon mal auf die Nerven geht, die Ernsthaftigkeit auf allen Seiten, erwies sich in diesem Festivalzirkus als stille Sinnlichkeit und echte Oase im Trubel der Eventkultur.

Nicht mehr einzuordnen war das Samstagabendkonzert mit den beiden Ensembles *Malle Symen* und *Amsterdam Loeki Stardust Quartett*, die ersteren blutjunge Newcomers, die anderen die meistverdienenden Blockflötisten Europas. *Malle Symen* ist ein Quartett aus vier von Walter van Hauwes Studentinnen. Sie traten auf in glitzernden, sexy Tops, spielten dann aber so ernsthaft, die Blicke fest in die Noten versenkt, dass man schon fast wieder enttäuscht war. Doch was hielten sie in ihren zarten Händen? Nicht etwa je eine Blockflöte, nein gleich deren zwei! Und der Witz an der Sache ist: Die beiden Blockflöten sind aneinandergebunden, um schnelle Wechsel von einem zum andern Instrument zu ermöglichen. Mit dem Stück *In Pairs* versucht Martijn Padding den Umfang des Instruments zu erweitern, was grundsätzlich keine so schlechte Idee ist, aber bloss an zwei oder drei Stellen überhaupt verwirklicht wird. Ansonsten bietet das hochvirtuose Stück tiefe und sehr hohe rhythmisierte Blöcke, die das Quartett zwar brillant ausführt, die aber musikalisch nirgendwo hinführen. *In Pairs*, das nur eine Idee auslotet, ist – wie viele andere Stücke auch – einfach zu lang geraten. Ron Fords Musiksprache in *Sequentia* ist da wesentlich knapper: ein Stück in Hoquetus-Technik für vier Renaissanceblockflöten, deren Wirkung durch die paarweise Aufstellung im Raum noch verstärkt wurde. Soviel zur Vorgruppe. Der «main act» war nach der Pause angesagt: das *Amsterdam Loeki Stardust Quartett*. Vor zehn Jahren hatten sie noch brave Renaissancequartette gespielt und für zwischendurch etwa auch Mancinis *Pink Panther* oder einige Jazzstandards arrangiert. Sie waren schon damals damit sehr erfolgreich. Die Frage hing bang in der Luft: Wie würden sich die vier Männer noch steigern können? Ganz einfach: Verstärkung musste her und das im doppelten Sinn des Wortes. Zwei Personen, um Notenständer aufzustellen, zwei Personen für das Licht, drei Techniker, ein Manager, eine Live-Bildshow, von einer weiteren Person am Synthesizer gesteuert, drei Musiker (Harfe, Mandoline, Gitarre), die grössten Blockflöten, die zur Zeit zu haben sind (quadratische Paetzold C- und Sub-Bässe) und ein (zu) lautes Tonband zum Mitspielen. Da blieb einem doch fast die Spucke weg, als die Köpfe der einzelnen Spieler auf der Leinwand immer grösser wurden, bis sie in tausend Stücke zerfielen. Die Musik hat man darüber glatt vergessen. Kommerziell sind ihre vier Uraufführungen bestimmt ein Erfolg und die 150 ZuschauerInnen, die in den Saal des *Ijsbreker* hineingepfercht wurden, wohl nur ein bescheidener Anfang. Mein Vorschlag für das nächste Mal: das *Amsterdam Loeki Stardust Quartett* als Vorgruppe der *Rolling Stones*. Erstens haben sie dann mehr Publikum für ihre Show, und zweitens können sie sich an Ihresgleichen messen und nicht an irgendwelchen marginalen Avantgardisten, die sich noch ohne Mikrophon auf die Bühne wagen. Schluss der Show übrigens (Konzert kann diese Aufführung nicht mehr genannt werden): das Zersägen einer Blockflötenattrappe mit einer Motorsäge. Alles klar?

Das Festival dokumentierte eindrücklich das angestrengte Bemühen, dem Instrument Blockflöte ein neues, «hippes» Image zu verpassen, was der gelochten Holzröhre nur schlecht gerecht wird. Die Schwächen des Instruments aufzumöbeln, bringt wenig bis nichts: Die Dynamik und der Umfang der barocken Blockflöte kann schwerlich verändert werden, ohne dass das auf Kosten des Klangs geht, obwohl auf diesem Gebiet bemerkenswerte Bestrebungen im Gang sind (z.B. vom Blockflötenbauer Martin Helder). Doch die echten Stärken des Instruments: die feinen klanglichen Nuancen, die Zerbrechlichkeit der neuen Techniken, die hohe Geräuschkultur oder das irritierende Resultat, wenn mehrere Blockflöten gleichzeitig rein oder um Mikrointervalle verschoben spielen – auf all diese Aspekte haben sich die wenigsten Komponisten eingelassen.

Eine Ausnahme war da noch Mathias Spahlingers Stück *nahgetrennt* für Altblockflöte, von Johannes Fischer leider spannungslos und im zweiten Teil peinlich langsam gespielt. Das Stück ist, wie der Titel schon andeutet, strikt zweigeteilt. Im ersten Teil spielt Spahlinger mit einem völlig neuen Griffrepertoire, welches das Umkippen der Töne, also den Registerwechsel durch Unter- oder Überblasen thematisiert. Das könnte durchaus seine Spannung haben. Der zweite Teil ist ein wellenförmiges Durchschreiten des Intervallraums einer kleinen Terz, unterteilt in 32 Teiltöne, woraus sich, rasend schnell gespielt, absinkende Wellenformen im mikrotonalen Bereich ergäben. Ebenfalls erwähnenswert ist Antonio Politanos hervorragende Interpretation von Fausto Romitellis *Seascape*. Das Stück ist ein einziges Hin- und Her von Ziehen und Blasen. Ohne Unterbruch werden ausschliesslich geräuschhafte Klänge auf einer Bassblockflöte produziert und mit dem Brummen der Stimme vermischt. Ein schönes Stück Programmusik.

Ist die Zukunft der Blockflöte elektronisch? Nicht nur, denke ich. Sie ist vor allem dort, wo sich KomponistInnen wirklich auf dieses Instrument einlassen, mit all seinen (vermeintlichen) Schwächen und Stärken und diese thematisieren, sei dies nun akustisch oder in Verbindung mit Elektronik. Und sie ist dort, wo KomponistInnen Stücke mit einer inneren Notwendigkeit schreiben. Kunst ist im besten Fall ein Ausnahmezustand; wer in die Unterhaltungsbranche wechseln will, kann das jederzeit tun, sollte dies aber auch so deklarieren. **CHRISTINA OMLIN**

DAS IRCAM IM FESTIVAL

Paris: Festival «Agora» (12 .–30. Juni)

Laurent Bayle im «Théâtre des Bouffes du Nord»

Am Ende einer bewegten Saison jenseits des Rheins erhitzte *Salammbô* von Philippe Fénelon (siehe Bericht in dieser Nummer) die Gemüter der Pariser Kritik und teilte sie in zwei Lager: Die

einen betrachteten den Erfolg einer Uraufführung an der Bastille-Oper als gute Nachricht, die andern fochten im Namen der Moderne der 70er Jahre diesen Publikumserfolg an. Es bleibt dabei, dass heute der Bruch zwischen Publikum und Kritik, alle Richtungen inbegriffen, vollzogen ist. Allzu lang hat die Pariser Kritik in einer falschen Einstellung verharrt, welche eine Mehrheit von Pro-Landowskianern, die gegenüber den Veränderungen des zeitgenössischen Musiklebens taub ist, belagert sieht von einer Minderheit von Boulez-Anhängern. So ist der Wechsel, der sich seit 1992 durch Laurent Bayle als Nachfolger von Pierre Boulez an der Spitze des *Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (Ircam)* vollzog, allzu lange unbemerkt geblieben.

Von der ersten Sommerakademie 1993 über die Etablierung einer wahrhaftigen Erziehungspolitik in den 1996 eröffneten neuen Räumen bis zu dieser ersten Ausgabe des Festivals *Agora*, das die Sommerakademie verlängert, ist Laurent Bayles politischer Wille spürbar, das *Ircam* ins Musikleben der Stadt einzubringen. Dem Direktor des Instituts ist es durch diese neue Politik gelungen, das Ircam aus der Enklave zu befreien, in welcher es riskierte, Gefangener der Ästhetik der Werke des Typs Echtzeit zu bleiben, welche in den 80er Jahren durch Pierre Boulez und Philippe Manoury realisiert wurden. Mit der Schaffung dieses Festivals am Rande der musikalischen Saison knüpft Laurent Bayle an das von ihm realisierte Festival *Musica* in Strassburg an. «Wir haben jene widerlegt, die meinten, nach dem 15. Juni könne man in Paris nichts mehr bringen», sagte er zu Pierre Gervasoni in *Le Monde* vom 14. und 15. Juni. Dieser Wille zur Veränderung drückt sich auch in der Wahl der Spielorte aus: Zum gewohnten Projektionsraum des Ircams kam für diese erste Ausgabe das Théâtre des Bouffes du Nord. Dieser nachgerade mythische Ort des Pariser Theaterlebens, wo Peter Brook seit mehr als zwanzig Jahren arbeitet, zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass es sich um ein Theater ohne Innenarchichtektur handelt. Dieses neue Festival öffnet sich einer neuen Generation von Komponisten, die eine Expressivität sucht, welche mehr im Einklang mit der heutigen Gesellschaft ist, während die vorhergehende Generation stärker der syntaktischen Kohärenz des musikalischen Diskurses oder der Erfindung neuer Klangmaterialien verpflichtet schien.

Diese erste Ausgabe von *Agora* brachte Werke der beiden Komponisten, welche die Kompositionsklasse der Sommerakademie betreuten, Jonathan Harvey und Gérard Grisey, zusammen. Man konnte eine exzeptionelle Interpretation von Gérard Griseys *Modulations*, dem Referenzwerk des Spektralismus, hören, realisiert durch das Ensemble Intercontemporain unter der Leitung von David Robertson am 22. Juni. Im selben Konzert erwies sich *Tendril* von Jonathan Harvey – 1987, zehn Jahre nach *Modulations* uraufgeführt – als Werk der Versöhnung am Schnittpunkt von Serialismus und Spektralismus. Zu hören war ferner *Vortex temporum I, II et III* (1994–1996) von Grisey mit dem Ensemble Recherche (Leitung: Kwamé Ryan), ein Werk, das in der musikalischen Entwicklung von Grisey einen wichtigen Wechsel markiert: Die Zeit, die in der Spektralmusik eine von der Trägheit des musikalischen Materials überdeterminierte statische Variable war, gewinnt in *Vortex Temporum* eine neue Mobilität. Das Werk fand bei den Kompositionsstudenten der Sommerakademie und beim Festivalpublikum starken Applaus. In *Death of Light/Light of Death* (1998), das sich auf die «Kreuzigung» des Isenheimer Altars von Grünewald bezieht, gestaltet Jonathan Harvey ergreifende Klangprägungen der Personen des christlichen Dramas.

«Mimesis und Musik» war das rückbezügliche Thema dieser ersten *Agora*, das in Kreuzungen zwischen der Musik und den andern szenischen Künsten umgesetzt wurde. Vom Film *Metropolis* von Fritz Lang auf eine allegorische Musik aus dem Ircam, realisiert durch den argentinischen Komponisten Martin Matalon, über *Remix* des Choreographen François Raffinot auf Musik von György Ligeti und Heiner Goebbels bis zum «szenischen Konzert» *Die Befreiung des Prometheus* ebenfalls von Heiner Goebbels (auf einen Text von Heiner Müller) begegneten uns sehr wohl gelungene Beispiele. In *Virus* von Kaspar T. Toeplitz, im Untertitel pompös als «dramatische Aktion» bezeichnet, wurden die musikalische Leere und die Absenz einer Dramaturgie unglücklicherweise mit besonderer Bedeutung befrachtet durch die Qualität der Instrumentalisten und das Know-how der Ircam-Techniker. Ebenso wenig gelingt es der Musik in Luis Naóns *Urbana* für Akkordeon, Schlagzeug und Live-Elektronik, kräftige Linien hervorzubringen; abgesehen von einer kurzen Tabla-Sequenz verirrt sie sich leider im Anekdotischen. Es war das Paradox dieses vom Ircam organisierten jungen Festivals, zwei schwache Uraufführungen zu präsentieren, während die Gastprogramme insgesamt auf sehr gutem Niveau waren.

Im Kontrast zum Festival Agora konnte die vollständige Uraufführung des Zyklus *La Terre Habitable* von Antoine Bonnet an der Cité de la musique anfangs Juni durch das Ensemble Intercontemporain unter der Leitung von Pierre Boulez wie eine Rückkehr zur reinen Instrumentalmusik erscheinen. Mit der Vollendung seines musikalischen Zyklus um das literarische Werk von Julien Gracque gelangt Antoine Bonnet zu einer Neuauflage der Musik «des Zentrums und der Abwesenheit», die den Kern des musikalischen Projekts *Pli selon pli* von Pierre Boulez ausmacht; *La Terre Habitable* bildet in der Tat eine Mimesis der Abwesenheit. **OMER CORLAIX**

Nachrichten

Franz-Liszt-Stipendium an Dieter Ammann

Der Schweizer Komponist Dieter Amman erhält das erste Franz-Liszt-Stipendium der Stadt Weimar. Der 1962 geborene Ammann kann damit während eines halben Jahres in der «Europäischen Kulturhauptstadt 1999» tätig sein. Kostenloser Wohnraum sowie ein Stipendium von 12'000 Mark sind Teil des Förderpreises.

Theo Hirsbrunner zum Chevalier ernannt

Theo Hirsbrunner ist durch die französische Ministerin für Kultur und Kommunikation, Catherine Trautmann, zum Chevalier des *Ordre des Arts et des Lettres* ernannt worden. Diese Auszeichnung ist Persönlichkeiten zugedacht, die sich durch ihre Werke im künstlerischen oder wissenschaftlichen Bereich verdient gemacht haben oder zur Ausstrahlung von Kunst und Wissenschaft in Frankreich und in der Welt beigetragen haben. Theo Hirsbrunner hat mehrere Bücher über französische Musik dieses Jahrhunderts geschrieben (Ravel-Biographie, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, usw.)

Studienpreise 1999 für junge MusikerInnen

Der Schweizerische Tonkünstlerverein und die Kiefer-Hablitzel-Stiftung führen am 8./9./10. Februar 1999 (1. Februar für DirigentInnen) in Bern erneut Vorspiele durch, aufgrund welcher jungen Schweizer MusikerInnen mit Lehr- oder Orchesterdiplom Studienpreise zur Weiterführung ihrer Ausbildung vergeben werden. Anmeldetermin: 15. Oktober 1998. Reglement und Anmeldeformular