

# Berichte

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 65

PDF erstellt am: **10.07.2024**

## **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.

## EINE SCHÖNE VISION DES HADES

Philippe Fénelons «*Élégies*» in einer szenischen Fassung an der Opéra de Nancy et de Lorraine (31. März – 2. April)

Philippe Fénelon, Komponist dreier Opern, ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein Theatermusiker, und er denkt – auch in seinen nicht-szenischen Werken – in Begriffen dramatischer Steigerung und Konstruktion. Dies ist beispielsweise in seiner 1991 komponierten, doch erst am vergangenen 14. Dezember in der Pariser Cité de la Musique uraufgeführten Kantate *Le Jardin d'hiver* der Fall, von der man sich eine szenische Realisierung gut vorstellen könnte. Die hohe theatralische Qualität der Musik beruht nicht nur auf seinen narrativen Möglichkeiten, sondern gerade auch auf seiner Fähigkeit, einen Raum zu gestalten und für den Hörer eine imaginäre Szene zu schaffen, auf der die Auf- und Abtritte der Instrumente und Stimmen eine emotionale Qualität vergleichbar dem Erscheinen und Verschwinden wirklicher Personen haben. Fénelons 1995/96 komponierte, bisher nur konzertant dargebotene achtzehn Madrigale auf Fragmente aus Rilkes *Duineser Elegien* auf die Bühne zu bringen mag deshalb den mit den Werken des Komponisten Vertrauten als Verwirklichung der in seiner Musik enthaltenen Möglichkeiten erscheinen. Das Risiko von Carmelo Agnellos szenischer Einrichtung lag weniger in der Versetzung eines konzertanten Werks auf die Bühne als im Verweigern einer narrativen Geschichte. Diese Verweigerung ist allerdings in der Sache begründet und umschiffet eine gefährliche Klippe.

Der Titel *Élégies* verweist zunächst auf die literarische Quelle, deren sich die Musik bedient, doch auch auf die Tiefgründigkeit der Partitur, auf die Bezüge zum Tod, zur Erinnerung, schliesslich auf das Thema der Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, das Rilkes Denken durchzieht. Mit der Wahl eines der ambitioniertesten Werke des Dichters wollte Fénelon, der mit Rilke wohlvertraut ist, den Texten keine Gewalt antun; vielmehr versuchte er, die musikalische Substanz von dessen Poesie zum Ausdruck zu bringen. Man findet in den Briefen Rilkes, die zum Beginn der Entstehungszeit des Zyklus verfasst wurden, um 1912 also, eine Anzahl von Figuren (der Engel, die junge Tote), von denen der Dichter meinte, sie würden ihm ein «offenes Ohr» verschaffen. Dieser Ausdruck erhellt umfassend die Ästhetik des späten Rilke: Seine zu höchstem Selbstbewusstsein gekommene Dichtung fordert auf zu einem Hören der Welt, zu einer Stille, die die klangliche Substanz der Welt umfasst, sie von den Geräuschen der modernen Zivilisation und des Geschwätzes reinigt und sie schliesslich in reine Innerlichkeit überführt. Jener Abschnitt der *Ersten Elegie*, worin Rilke die «rein» hörenden Heiligen evoziert, hat ganz besonders die Aufmerksamkeit des Komponisten auf sich gezogen, der ihn für das dritte Madrigal verwendete. Diese Stimmen sind – bis zu den Klagen der *Zehnten Elegie*, deren allegorische Landschaft sich vor dem jungen Toten wie eine Doppelgängerin der unsichtbaren Welt eröffnet – die wahren Begleiter des unpersönlichen «Ich»

der Elegien, das von Figur zu Figur (der Held, der Engel, die Marionette, der Feigenbaum, die Winterbäume, die Vögel, die Fahrenden...) seiner eigenen Wahrheit näherkommt: dem Tod ohne Angst ins Gesicht zu sehen, ohne die einfachen Ausflüchte der Religion, ohne die Perspektive eines Jenseits, wo Belohnung oder Strafe wartet; dem Tod als Schwelle zu einem anderen Raum zu begegnen, den Musik und Dichtung (versöhnt zumal in der Figur des Orpheus) erahnen lassen sollen. Den Engel, das junge Mädchen, den Gott mit dem Dreizack zu zeigen hätte bedeutet, der symbolischen Aussage von Rilkes Figuren Gewalt anzutun und das musikalische Werk in eine Opernparodie zu verwandeln. Carmelo Agnello hat die Gefahr gesehen und bietet dem Zuschauer eine reine Materialisierung des Hörens an, ohne allerdings gänzlich auf theatralisches Spektakel zu verzichten. Das Ergebnis kommt der Ästhetik Rilkes so nahe, wie man sich das nur erhoffen konnte, und zugleich wird es dem dramatischen Charakter von Fénelons Partitur gerecht.

Die Bühne ist in ein Halbdunkel getaucht, das über die gesamte Aufführung hinweg in leichten Lichtvariationen (Manfred Voss) langsam verändert wird. Die vier Musiker, die die instrumentalen Teile des Werkes zu übernehmen haben (das Ensemble besteht aus einer Theorbe und einem Streichtrio auf Barockinstrumenten), sind wie in einer Miniatur-Oper im Orchestergraben positioniert. Das Bühnenbild (Christian Cheyrézy) enthält keinerlei reale Elemente. Die Sänger bewegen sich langsam in Kostümen (René Zamudio), die gleichsam schwerelose Silhouetten darstellen: eine schöne Vision des Hades (etymologisch: eine Welt ohne Licht, die erloschene Welt), worin die Schatten im Halblicht wie in einer anderen Zeitlichkeit fliessen, so langsam und würdevoll sind die geräuschlosen Bewegungen. Diese kann das Auge zwar in ihrer Tiefe wahrnehmen, doch verweigert das Bühnenbild dem Blick die sichernden Anhaltspunkte der Perspektive; wenn das Licht am Ende der Aufführung wieder aufgedreht wird, erkennt man erst, dass es sich um einen halbkreisförmigen, von Stoffwänden gebildeten Raum handelt. Diesen staunenswerten Eindruck fließender Körper hat Agnello dank einem Boden erreicht, der aus dichtem synthetischem Schaum besteht und der dem Grau des Hintergrundes genau entspricht (so dass die Übergänge unsichtbar werden); es ist ein Material, in das die Darsteller Schritt für Schritt einsinken. Die sich daraus ergebende Schwierigkeit bringt sie dazu, jede Geste mit dramatischer Energie aufzuladen, und sie führt bei den Raumbewegungen zu wohlkalkulierter Würde. Gegen Mitte des Werkes erscheint unter den Schatten ein durch die Lüfte schwebendes weisses Band, ähnlich einem ausgespannten Flügel, dem der Zuschauer nach Belieben einen Sinn zuweisen kann: vielleicht ist dies alles, was vom Engel der Elegien erscheint, oder aber es handelt sich um das Aufblitzen des Lichtkostüms der Fahrenden aus der *Fünften Elegie*, die schwerelos auf den Boden niedersinken – wenn man darin nicht gar eines der Bänder der «Modistin» «Madame Lemort» erblicken will, die sich auf den Plätzen von Paris entrollen wie die «ruhlosen Wege der Erde». Gegen Ende des Werkes schliesslich versteht der Betrachter dieser *Élégies*, der gesehen hat, wie die Schatten sich entwickeln und dann sich verlieren, wie wenig diese sich gegenseitig kennen, obwohl sie sich während der Aufführung bisweilen annähern und miteinander verständigen, bis sie sich in einem kurzen Augenblick beinahe umschlingen im Traum einer unmöglichen Komplementarität; jeder, gefangen in seinem Tod, kehrt zur Einsamkeit zurück, doch auch zur Makellosigkeit seiner Klanglichkeit, und er wird zur reinen Stimme. Die Partitur mag an dieser Stelle anderes sagen, sie ist eher auf der Nostalgie verlorener Einheit gegründet und lässt den

Sopran, grundiert von einem mit geschlossenem Mund singenden Chor, die Namen der anderen Welt aussprechen; gleichwohl stimmt ihre Lesart mit dem Bedürfnis nach Abschluss, dem Narzissmus, dem Hunger nach Erfüllung, die das Rilkesche Ich bis zum Verzicht auf jeglichen Besitz bestimmen, durchaus überein.

Die Solisten dieser szenischen Aufführung sind mit jenen der Aufnahme unter der Leitung von Rachid Safir praktisch identisch. Henri Farge dirigiert sie hier mit makelloser Präzision. Das Publikum, das teilweise zweifellos eine Oper erwartet hatte, ging auf die unerwartete Erfahrung ein, hielt den Atem an und liess die wundervolle Intensität der Musik auf sich wirken, die zur archaischen Klanglichkeit der barocken Instrumente nur deshalb greift, weil sie dadurch zu einer gleichsam überzeitlichen Ausdrucksqualität zu gelangen vermag. **JEAN-YVES MASSON**  
(aus dem Französischen von Patrick Müller)

## MUSIK ZWISCHEN WAHRHEIT UND LÜGE

Luca Lombardis Schostakowitsch-Oper «Dmitri» in Leipzig uraufgeführt (30. April)



Hector Guedes in der Rolle des Dmitri

Foto: A. Birkigt

Schönheit und Wahrheit gingen in der Kunst des 20. Jahrhunderts meist getrennte Wege. Und das Hoffen wurde, wie Brecht in einem Exil-Gedicht schrieb, zu einem «schwierigen Handwerk». Das erkannten auch Luca Lombardi und der Musikkritiker Hans-Klaus Jungheinrich, die im Gefolge der Studentenbewegung einmal gemeinsam ein Buch «Musik im Übergang» herausgegeben hatten. Wo aber andere ihre sozialistischen Hoffnungen vergassen oder verdrängten, suchten sie nach den Ursachen des Scheiterns. Das jetzt in Leipzig uraufgeführte Bühnenwerk *Dmitri* oder *Der Künstler und die Macht* begannen Jungheinrich, der das Libretto verfasste, und Lombardi 1990 auch als ein Stück Vergangenheitsbewältigung. Die bei Brecht noch tabuisierten stalinistischen Verbrechen, die Hanns Eisler 1961 in seinem Orchesterlied *XX. Parteitag* (aus *Ernste Gesänge*) nur andeutete, können heute offen benannt werden.

Statt eines klingenden Vorspiels stumme Bilder namenloser Stalin-Opfer – durchgestrichene Gesichter, dem Vergessen anheimgegeben. Die erste Szene, überschrieben «Die Musik der Angst», ist Motto und Exposition des Ganzen. Wir sehen den Komponisten Dmitri, der sich nach einem Herzanfall im Krankenbett krümmt,

von Angstträumen zerrissen. Während sich in Schönbergs Monodrama *Die glückliche Hand* das Untier auf die Brust des Künstlers setzt, belastet diesen hier der Gedanke an Stalin. Trotz dieses Bezugs auf Schönberg, der ebenfalls Künstler und Mensch in zwei Figuren aufspaltete, auch trotz Anspielungen auf Lombardis eigene Faust-Oper (aus der Walpurgisnacht wurde der Albtraum, aus «Mein Ruh' ist hin» die Zeile «Ruh' kann ich nicht finden»), dominiert die Auseinandersetzung mit dem nur mit seinem Vornamen genannten Dmitri Schostakowitsch. Dessen Tonsignet D-S-C-H, das die Szene in Holzbläsern und tiefen Streichern durchzieht, wird zum musikalischen Symbol von Angst und Einsamkeit. Selten wurden Schönberg und Schostakowitsch so nahe zusammengebracht wie in dieser Einleitungsszene.

Aber Dmitri ist gespalten, braucht er als politischer Künstler doch das Kollektiv und die Nähe zur Macht. Und so endet die Szene mit einer merkwürdigen Verbrüderung zwischen dem Diktator und dem «Sänger des Vaterlands». Opfer und Täter verbünden sich, bis sie kaum noch zu unterscheiden sind. Obwohl es bei Schostakowitsch die Spaltung zwischen offiziellem und privatem Gesicht wirklich gab, nennen die Autoren ihr Werk und dessen Hauptfigur «eine Fiktion». Wohl auch aus Respekt vor dem sowjetischen Komponisten machten sie Dmitri zu einer Art Adrian-Leverkühn-Figur, der mehrere reale Vorbilder, neben Schostakowitsch vielleicht auch Pfitzner und Strauss, zugrunde liegen. Alle weiteren Personen der Handlungen sind selbst dann, wenn sie Stalin, Lenin, Glasunow oder Trotzki heissen, ebenfalls nur Fiktionen, der Imagination der Titelfigur entsprungen.

Dies erklärt die sprunghafte Widersprüchlichkeit der Handlung. Aus seiner Angstbeziehung zum allmächtigen Diktator deutet Dmitri den Lauf der Welt in Parallelaktionen: Wie Stalin die Zarenkrone aus der Hand Lenins entgegennimmt, so erhält auch Dmitri in der folgenden Szene seinen Segen aus der Hand des Lehrers Glasunow. Und wo der machtbesessene Georgier in einer Groteskszene den Rivalen Trotzki beseitigt, liquidiert Schostakowitsch ähnlich unnachgiebig den «westlichen Modernismus» seines Schülers Arionoff. (Bezeichnenderweise stehen in jenem Hochschulsaal, wo Glasunow ihn einst pries, nun anstelle der sechs Künstlerbüsten sechs Büsten Stalins.) Die Nähe zur Macht zerstört die Identität des Komponisten, die in einem kollektiven Über-Ich – der Figur des Diktators – aufgeht.

Aus diesem Identitätsverlust erklärt sich auch die über weite Strecken plakative Sprache des ohnehin knappen Librettos. Dmitri redet, zumal wenn er in die Nähe Stalins gerät, mit pathetischen Floskeln, die nur selten – etwa bei der Belagerung Leningrads – authentisch wirken. Die Frage nach einer Wort- und Musiksprache jenseits von Anpassung und Konvention und damit die Frage nach der künstlerischen Wahrheit ist so vielleicht das eigentliche Thema des Werks. Auch für den in Italien und Deutschland ausgebildeten Luca Lombardi, der bei so unterschiedlichen Lehrern wie Bernd Alois Zimmermann, Vinko Globokar, Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert und Paul Dessau studierte und über Hanns Eisler promovierte, blieb die Suche nach einer eigenen, zugleich verständlichen Sprache ein Problem.

Authentisch ist zweifellos die Angst der Albtraum-Szene, die bei Lombardi durchsichtiger und weniger opernhafte wirkt als bei Schönberg. Mit Rücksicht auf den Text tritt er auch sonst allzu oft bescheiden in den Hintergrund. Spürbar gehört seine Sympathie der fürsorglichen Ehefrau Dmitris (sehr überzeugend Cornelia Entling), deren Lyrismen an Alban Berg erinnern, und den dissonanteren Linien des sich nach westlicher Dekadenz sehnenenden, im Kampf um Leningrad fallenden Komponisten Arionoff. Die Musik



der Macht wird dagegen meist, wie auch bei Schostakowitsch, zur Karikatur: entweder als grelle Zirkusnummer (so bei Stalins Krönung) oder als pomphafter Marsch (so bei Dmitris pathetischem Russland-Bekenntnis). An der Grenze steht die Leningrad-Szene, in der die plakativen Worte des Volkschores von ernstem Marschrhythmen begleitet werden. Erst rückwirkend stellt die Soloflöte, die bei Erwähnung der Opfer hinzutritt, auch diesen Marsch in Frage.

Ständig ist so der Hörer aufgefordert, in der Sprache und der Musik zwischen Wahrheit und Lüge zu unterscheiden – eine manchmal schwierige Aufgabe. Ein Grenzfall wie die Leningrad-Szene ist auch das Auftreten des stimmungsgewaltigen Parteisekretärs (Martin Petzold), der den jungen Dmitri als revolutionären Komponisten preist, oder der heroische Abschied des von Stalin bedrohten Marschalls Tuchatschewski. Nur ein einziges Mal erscheint kurz eine ernsthafte Sozialismus-Vision, wenn nämlich Trotzki (dessen diesbezügliche Visionen nie auf die Probe gestellt wurden) vor seinem Tod mit einer auf Brecht und Eisler anspielenden Formulierung ausruft: «Ich wollte die Welt verändern, denn sie braucht es.»

Da diese Künstleroper, eine Antwort auf Pfitzners *Palestrina* und Hindemiths *Mathis der Maler*, Politik auf Machtausübung reduziert, unterbleibt eine wirkliche Auseinandersetzung mit sozialistischen Ideen. Benannt werden dagegen die Perversionen blinder Macht, besonders erschreckend, wenn das jubelnde Volk unmittelbar nach dem Sieg über Hitlers Armeen von den eigenen Leuten bedroht wird. Eindrucksvoll auch die fiktive Begegnung mit Johann Sebastian Bach 1950 in Leipzig, die Dmitri seine eigene Einsamkeit erkennen lässt. Aber erst mit Stalins Tod endet sein Angsttraum. Der Sohn des Komponisten fragt am Schluss wie Luigi Nono nach anderen Klängen jenseits der Angst: «Wir hören noch nicht. Werden wir sie hören?»

Der Leipziger Chefregisseur Uwe Wand, der sich von diesem Auftragswerk ein kritisches Panorama des 20. Jahrhunderts erhofft hatte, sah sich mit einer Groteske konfrontiert. Obwohl die Aufspaltung der schizophrenen Hauptfigur in einen singenden und einen spielenden Darsteller auf seine Initiative zurückgeht, wagte er nur selten die slapstickartige Überzeichnung, die einer surrealen Albtraumhandlung angemessen wäre. Nur selten liess er so die von den Autoren intendierte Nähe zu Brechts *Arturo Ui* oder Chaplins *The Great Dictator* durchschimmern, was er in der Pressekonferenz mit der ihm als ehemaligem DDR-Bürger noch fehlenden Distanz zu dieser Thematik begründete. Am stärksten groteske Züge verlieh er dem chamäleonhaften, mehrfach ins Falsett umkippenden und vor seinem eigenen Abbild posierenden Stalin, weshalb Wolfgang Newerka den meisten Beifall erhielt. Hector Guedes, mit seiner Hornbrille eine Synthese aus Schostakowitsch und Woody Allen, war als der singende Dmitri dagegen überwiegend die angstgeplagte Leidensfigur. Auch durch das düstere Trümmerszenario Peter Sykoras wirkte das Werk tragischer, als es dem Libretto und der vom Gewandhausorchester sowie dem Chor unter der Leitung von Martin Fratz transparent dargebotenen Musik entsprochen hätte.

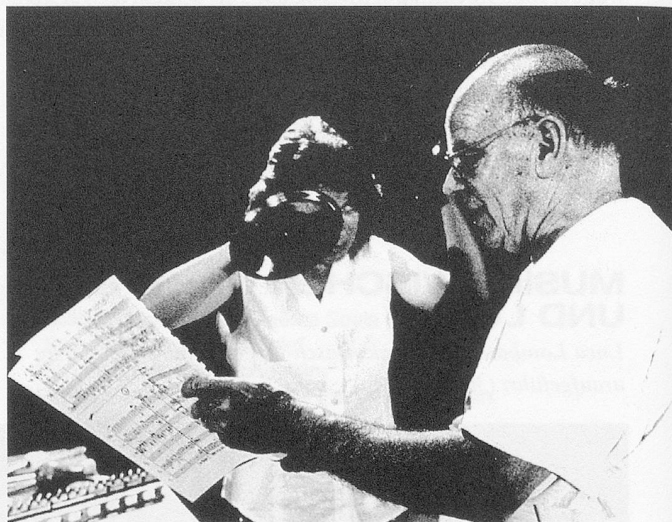
Als sich nach nur neunzig Minuten der Vorhang mit den Bildern der Stalin-Opfer wieder senkte, brandete lang anhaltender Beifall auf. Neben den in allen Parts professionellen Leistungen galt er auch den beiden Autoren, die bereits ein weiteres Bühnenwerk, eine Operette, vorbereiten. Wenn diese letzte Uraufführung der an Novitäten reichen Leipziger Ära Udo Zimmermanns angesichts des gewaltigen Themas vielleicht auch etwas schmal geriet, ist *Dmitri* doch eine zum Nachdenken anregende Auseinandersetzung

mit der keineswegs leicht zu beantwortenden Frage nach der Unabhängigkeit und Wahrhaftigkeit des Künstlers im 20. Jahrhundert.

ALBRECHT DÜMLING

## BUKOLISCHES EPOS VOLLER ZWISCHENTÖNE

Jürg Wyttensbachs «Gargantua» an den Ittinger Pfingstkonzerten



Jürg Wyttensbach bei der Probe seines Stücks

Nach ihrem grossen Erfolg mit Heinz Holligers *Alp-Chehr* haben die Oberwalliser Spillit ein weiteres Mal das Wagnis auf sich genommen, zwei sonst durch Abgründe voneinander getrennte Musiksphären, die schweizerische Volksmusik und die zeitgenössische Musikavantgarde, zusammenzubringen und wenigstens (oder vielmehr: immerhin) für die Dauer einer Komposition miteinander zu versöhnen. So publikumswirksam *Alp-Chehr* auch ist, diesmal ist dabei mehr, nämlich schlicht ein Bijou entstanden.

Mit *GARGANTUA chez les Helvètes du Haut-Valais* hat Jürg Wyttensbach wohl eines der spannendsten und schönsten Stücke der aktuellen schweizerischen Musik komponiert. Das liess sich jüngst sogar an den begeisterten Reaktionen des Publikums in der Kartause Ittingen ablesen, wo das Werk die ZuhörerInnen zu ganz unhelvetischen Beifallstürmen hinriss. Dabei macht es Wyttensbach weder sich noch den (bis auf wenige Spieler) Laien der Oberwalliser Spillit oder dem Publikum besonders leicht. Die Anforderungen an die Musiker bewegen sich des öfteren hart an den Grenzen dessen, was (auch leidenschaftlich engagierte) Amateure leisten können. Zudem ist die musikalische Faktur, obwohl von volkstümlichen Phantomen fortwährend heimgesucht, alles andere als populistisch verwässert und das vertonte Sujet unzweifelhaft deftig – ein Werk demnach mit genügend Stallgeruch, um das heute leider so beliebte Parfüm des Crossovers restlos zu vertreiben. Sogar Holligers *Alp-Chehr* ist nicht ganz frei davon, mit seinen seltsam altbackenen Volksmusikharmonisierungen, die wie von einem Brahms-Schüler ertüfelt klingen, wodurch eine unglückliche Synthese von Simplem und Überkandideltem entsteht. Ganz anders dagegen Wyttensbachs *Gargantua*, wo die Klippen einer «gelahrten» Volkstümlichkeit souverän umschiffen werden. Denn hier ist einer selbst bereits kindisch genug, um sich erst gar nicht bücken zu müssen.

Wie bereits *Alp-Chehr* ist auch *Gargantua* ein Melodram. Damit reiht sich das Stück in eine gute alte Schweizer Tradition ein,



wurde dieses Musikgenre doch vom Genfer Berufsquerulanten Jean-Jacques Rousseau erfunden. Und wie über alle grosse Kunst, die dieses Land bisher hervorgebracht hat, lässt sich auch über dieses Werk das staunende Diktum des Auslands setzen: Soudain dans l'art ils sont fous, les Suisses!

Ein Erzähler (in Gestalt eines wunderbar entspannten Franziskus Abgottspön) führt durch die wahrhaft starken Geschichten um die Geburt des Rabelais'schen Riesen. Ein im Verlauf des Stückes dann wohl eine Spur zu sehr dem Alkohol zusprechender Chor kommentiert diese gargantuanische Gerüchteküche und greift mit abnehmender Standfestigkeit darin ein. Unterstützt, bestärkt und verspottet dabei werden sie von einem Instrumentalensemble, das höchst heterogen aus Schwiizerörgeli, Klarinetten, Weinflaschen, Hackbrettern, Violine und Kontrabass, aus Ziegeglocke, Topfdeckeln, Messern und gar einem Marimba mit Geissbockhörnern zusammengesetzt ist. Wer nun aber als Resultat dieses ganzen Wildwuchses ein holzgeschnittes Musik-Holdrio erwartet, wird aufs Angenehmste überrascht. Wyttenbachs Musik ist von einer grossen Differenziertheit, ja stellenweise nachgerade zärtlich, ein bukolisches Epos voller Zwischentöne. Und genau darin liegt sein ästhetischer Triumph. Der ganze Ulk, die nicht gerade wählerisch gesetzten Theatergags lassen für den, der nur die Partitur liest, eigentlich nur das Schlimmste befürchten. Aufgeführt jedoch ist es gerade dieses vollends Unpräntöse, das auf der Bühne traumwandlerische Leichtigkeit und optimale Transparenz für den völlig unerwartet einsetzenden Zauber der Klangwelt entstehen lässt. Aber nicht nur das: Indem alles Kunstfertige hier so tief gehängt wird, verschwinden die enormen Anstrengungen, die diese Komposition ihren Spielern abverlangt, geradezu wie Schnee an der Sonne. Die sonst garantiert schweisstreibenden Intervallsprünge, die sonst muskelkrampfsicheren Vertracktheiten im Metrum, das sonst vorgezeichnete Chaos fortwährenden Instrumenten- und Positionentausches – all dies scheint auf einmal wie mit links bewältigbar. Dabei ist die Aufführung noch weit davon entfernt, pannenlos abzurollen. Jürg Wyttenbach, dem das Understatement, wie alle, die ihn lieben, wissen, nur als Maske für eine rücksichtslose Selbstkritik dient, schreibt das Stück pausenlos um. Und schreckt dabei nicht einmal vor klandestinen Aktionen zurück. Als Elmar Schmid, der Leiter der Oberwalliser Spillit, mit dem verständlichen Wunsch, seine Laienspieler ob dieser Umbaupermanenz nicht vollends närrisch werden zu lassen, dem Komponisten ein befristetes Veränderungsverbot auferlegte, schlich dieser sich heimlich an die einzelnen Musiker heran, um sie vor dem Ittinger Konzert dennoch mit neuen Notenzettelchen aufschrecken zu können.

Das Melodram ist fürwahr eine tückische Gattung. Seine grösste Gefahr liegt darin, es den Komponisten anscheinend so unglaublich leicht zu machen. Man lässt jemand rezitieren und unterlegt das Ganze dann mit einem Akkördchen hier, einem Klangeffektchen dort, und fertig sei bereits das Werk. Irrtum: Das Melodram verlangt – und das ist sein wohlgehütetes Geheimnis – Musik, die ebenso unselbständig wie eigensinnig ist; verlangt Klanggesten, die die Textinhalte nachäffen mit einem Eifer, der jenseits von Gut und Böse ist. Und dennoch hat die Musik dabei so seltsam und betörend zu sein, dass sie den zu begleitenden Text ständig zur Prothese zu machen droht. Das paradoxe Gesetz der Gattung, Wyttenbachs *Gargantua* erfüllt es aufs Vorzüglichste: Was immer im Text gen Himmel geht, es steigt garantiert auch musikalisch in die Höhe. Aber welch hörspielhafter Naturalismus einen Spieler auch dazu verleiten mag, sein Hackbrett mit Kochtopfdeckeln zu traktieren, immer klingt es, als hätte die europäische Musikgeschichte gerade knapp ausgereicht, um so viel timbrale Raffinesse zu ermöglichen.

Aber – ich sage es offen – mein Lob hat seinen Preis. Denn so wie das Stück jetzt endet, ausgehend wie eine Nachtkerze in einer Billigvariante des Instrumentalen Theaters der sechziger Jahre, darf es nicht bleiben. Ich verlange als gerechten Lohn für meine Begeisterung einen neuen Schluss, Maestro! Und wenn du es auch heimlich einschmuggeln müsstest: Ein neuer Schluss muss her! Eindeutig. FRED VAN DER KOOIJ

## ORCHESTERWERKE OHNE POSTMODERNE RHETORIK

Werke von Hugues Dufourt in einem Konzert von Radio-France in Paris

Im letzten April fand im Pariser «Maison de Radio-France» ein hervorragendes Konzert statt, das dem (Klavier- und) Orchesterwerk des französischen Komponisten Hugues Dufourt (geboren 1943) gewidmet war. Emilio Pomárico dirigierte das Orchestre Philharmonique de Radio-France in diesem monographischen Konzert, das ein mythisches Werk (*Surgir*, 1984) mit der französischen Erstaufführung einer Komposition (*La Maison du Sourd*, 1996–1999) zusammenbrachte, die am 22. Oktober 1999 in der Chiesa di Stefano von Venedig im Rahmen der Biennale uraufgeführt worden war.

Zuerst gilt es daran zu erinnern, dass in der Geschichte der zeitgenössischen Musik nicht primär Kompositionstechniken für das grosse Orchester entwickelt wurden. Vielmehr haben sich die Komponisten im gegebenen sozio-ökonomischen und politischen Kontext seit rund dreissig Jahren mehr und mehr auf verschiedene kammermusikalische Besetzungen zurückgezogen. Wegen der Konzentration der Kräfte auf insgesamt kleinere Ensembles haben sich die Komponisten eher mit kleinformatigen Fragestellungen beschäftigt als mit Konstruktionen grossen Auftrisses. Ohne sich um Gebote oder Moden zu kümmern, wollte Hugues Dufourt indessen dem zweihundertjährigen Orchester von neuem grosse Kraftentfaltung überantworten, nachdem er auf die Themen einer «energetischen Tradition, die man nur wiederverwenden kann, indem man sie radikalisiert», gestossen war (vgl. Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, Paris, Michel de Maule, 1995).

Der Titel *Surgir* [«plötzlich erscheinen»] bezeichnet einen für die Ästhetik des Komponisten typischen Gedanken orchestraler Zeit: «Zeit der Immanenz, der Angst, der Fragmentierung, Zeit eines Entstehens, das zugleich auch Umwälzung bedeutet, Zeit der Verwüstung und der Befreiung, eine Zeit ohne Pessimismus, die jenseits von Paradox und Paroxysmus Herr ihrer selbst wird und ihre Mittel wiederfindet», so Dufourt. Tatsächlich vermochte dieses Konzert dank einer staunenswerten kollektiven Virtuosität (unvergleichbar mit der Uraufführung in der Salle Pleyel von 1985) ein Tonbild von explosiven, instabilen und schattigen Materialien aufzuzeigen, die die Hyperaktivität des instrumentalen Riesen-dispositivs hervortreten liessen. Denn in diesem monolithischen, in der Tradition Sibelius' stehenden Werk sind – wie auch in den Sinfonien Gustav Mahlers – die Pulte zwar verdoppelt, doch keineswegs im Sinne der Verstärkung wie einst. Hier erhöht das vierfache Holz paradoxerweise gerade die Feinheit der musikalischen Poesie und verdeutlicht die funktionale Präzision farblicher Verbindungen.

Unter Bezug auf instrumentale Kompositionsprinzipien auf mikro- und makroformaler Ebene ist *La Maison du Sourd* für

Flöte und Orchester geschrieben. Ein riesenhaftes Orchesterband (eine Einleitung von 14 Minuten) gibt den Rahmen ab, in dem die zauberhafte Flöte des Widmungsträgers Pierre-Yves Artaud schliesslich aufblühen und sodann in gestischer Virtuosität und stilvoller Beredtheit kulminieren kann. Wenn *Surgir* im strengen Sinne keine Sinfonie ist, so ist *La Maison du Sourd* – wie auch *Antiphysis* (1978) für Flöte und Instrumentalensemble – kein Konzert. Seit *Erewhon* für ein vielfältiges Schlagzeug (1972–1976) ist Dufourt als Meister neuer Formen und Gattungen anerkannt. Ebenso wie frühere Stücke, die bildenden Künstlern direkt oder indirekt eine Hommage erweisen – *Down to a sunless sea* (Carpaccio), *Erewhon* (Tintoretto), *La Tempesta* (Giorgione), *Saturne* (Dürer), *La Mort de Procris* (di Cosimo), *Le Philosophe* (Rembrandt) u.a. –, ist auch *La Maison du Sourd* inspiriert von Malerei, hier von den düsteren Fresken des Spaniers Francisco Goya. Die etwa einen Drittel des Stückes ausmachende Einleitung sorgt mit ihrer harmonischen Faktur für eine unendlich schwebende Atmosphäre, und ihre Farbsymbolik evoziert eine Welt der Unentslossenheit, gar des süssen Erschreckens. Der zweite Teil, in dem der Flötenpart hinzukommt, geht in eine kontrapunktische, äusserst schnelle Zeit über (Trillerkaskaden, übersteigerte Notenfolgen usw.). Dies erinnert in einigen Elementen an die Gestaltung von *Euclidian abyss* (1996) für Instrumentalensemble, ein (antikonzertantes) Werk, das in einem logischen, spiralförmigen Prozess am Ende zu einer verblüffenden Klimax findet.

Eröffnet wurde dieses unvergessliche Konzert mit zwei von Alice Ader bewundernswert interpretierten Klavierwerken (eines davon als Uraufführung): *Rastlose Liebe* und *Meeresstille*, die den mit *An Schwager Kronos* im Jahre 1994 begonnenen grossen Zyklus abschliessen. Diese Solostücke, deren Titel sich auf Goethe beziehen, fanden im Gegensatz zu den Orchesterwerken keinen ungeteilten Beifall. Gewiss besitzt die stimmige Anordnung gereifter Kontraste – das körperhafte Rubato, die durchgehende Ritualisierung, die stets anders wahrzunehmende Wiederholung, die minimalen Farbveränderungen gewisser Aggregate, die von beinahe romantischer Schwere gezeichnete Virtuosität und die feinsinnige Langsamkeit einiger Abschnitte – keinen guten Ruf in der Alltäglichkeit der Zapping-Ära und steht dem herrschenden Interesse an einer einfachen, postmodernen Rhetorik entgegen. Inspiration und Arbeit – das jedoch macht die Grösse und Geschlossenheit der Kühnheit von Dufourt aus, der im Sinne Weberns seiner eigenen Idee vertraut, auch wenn deren strenge Bindungen oft beschwerlich sein mögen. **PIERRE ALBERT CASTANET**

(aus dem Französischen von Patrick Müller)

## AUSGEGRENZT – VEREINNAHMT – MISSTRAUISCH BEÜGT

«Musik im Exil» – ein musikwissenschaftliches Symposium in Braunwald (6.–9. Juli)

Etwas Stirnrunzeln mochte der Untertitel ja auslösen: «Die Schweiz und das Ausland» – klingt das nicht etwas gar abgestanden nach jener «Wir-und-die-andern»-Mentalität, welche für unser gehätschelt kleines Land bis heute Identitäts-Diskussionen nähren zu können glaubt, während das Land selber sich doch nach und nach aus der wirklichen Welt zu verkrümmeln scheint? Freilich war damit ja nicht die Gegenwart gemeint, sondern die Jahre 1918 bis 1945, eine Epoche also, in welcher tatsächlich das Urteil über

schweizerisches Handeln durch den moralisch-intellektuellen Zustand der «anderen» und je nachdem Öffnung oder Abgrenzung diesem gegenüber bestimmt wird. Dass auch dem Haupttitel der Tagung «Musik im Exil» etwas Inflationäres wenn nicht gar seinerseits bereits Abgestandenes anhafte, mochte Organisator Chris Walton in seinen Begrüßungsworten gar nicht bestreiten. Allerdings könnten, so seine Hoffnung für die Tagung, dem Thema übers übliche Schwarz-Weiss hinaus noch einige Grauschattierungen abgewonnen werden. Tatsächlich ergaben die insgesamt 15 Referate, welche Einzelschicksale, das politische Verhalten musikalischer Institutionen und ästhetische Aspekte einer «Musik im Exil» beleuchteten, denn auch ein differenziertes Bild einer Zeit, in der schweizerische Neigungen zu instinktivem Kleinmut und gleichzeitig rational geleitetem Altruismus oft unvermittelt aufeinander prallten.

Dass die Schweiz zum Ausland – konkret: die Deutschschweiz zu Deutschland – von Hans Georg Nägelis Zeit bis zur Gegenwart ein wechselhaft gespanntes Verhältnis habe, ja dass speziell bei akademischen Stellenbesetzungen auch heute noch Ängste vor deutscher «Überfremdung» auszumachen seien, nahm Anselm Gerhard als Ausgangspunkt für seine Untersuchung der von Harry Maync herausgegebenen Publikationsreihe *Die Schweiz im deutschen Geistesleben*, welche von 1922 bis 1943 erschienen ist. Zwar beschäftigte die Reihe auch einige Autoren mit nachmaliger nazideutscher Karriere, eine zwingende Anbiederung an Deutschland, gar die Funktion einer «5. Kolonne» aber sei nach 1933 nicht mehr feststellbar. Retrospektiv freilich mag es mehr als irritierend wirken, wenn A.-E. Cherbuliez noch 1932 seinen Überblick über die Musikgeschichte der Schweiz unter den Titel *Die Schweiz im deutschen Geistesleben* stellte.

Die heutige Retro-Perspektive mag denn auch einstige Verbandsaktivitäten in neuem Licht erscheinen lassen. Thomas Gartmann jedenfalls konnte dem das Symposium mitorganisierenden Schweizerischen Tonkünstlerverein zu dessen 100. Geburtstag durchaus keine schattenlose Gratulationsadresse überreichen, indem er die STV-Tätigkeit von 1933 bis 1945 untersuchte. Lavieren, Beschwörung einer unpolitischen Neutralität, nach Möglichkeit Verkehr mit allen Seiten und mit den Jahren einen zusehends enger werdenden Kleinkrämergeist konstatierte sein Referat. In der Schweizerischen Musikzeitung (SMZ) fanden sich etwa Berichte Karl Holls über deutsche Tonkünstlerfeste, die weitgehend der NS-Ideologie entsprachen, Loblieder auf das deutsche Rundfunkwesen oder auch eine Apologie aus den Händen des Chefredaktors Karl Heinrich David auf Hans Joachim Mosers *Kleine Kunstgeschichte*, welche herzhafte Renaissance und Rokoko als «bloss verzahnende Fremdepisoden ohne volle Eindeutschung» aus der Geschichte ausgliedern wollte. Daneben freilich berichtete die SMZ immer auch über die Neue Wiener Schule oder trat Respighis faschistisch-autoritärem musikalischen Manifest mutig entgegen. Ähnlich zwiespältig agierte auch der Vorstand des Tonkünstlervereins. Mit dem von Deutschland für die aufgelöste IGNM-Sektion gegründeten «Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten» wurde kooperiert, obwohl STV-Mitglieder wie die Dirigenten Fritz Brun oder Volkmar Andreae kategorisch jede Teilnahme an dieser «hitlerischen Organisation» verweigerten. Differenzierte und distanziert kritische Diskussionen im Vorstand kontrastierten dabei gegen aussen einigermassen naives Gebaren.

Deutlich wird das Dilemma eines schweizerischen Berufsverbandes wie des Tonkünstlervereins dann in seiner Stellung exilierten Musikern gegenüber. Paul Sacher befand 1935 die



Frage, wie Heimatlose vor einem elenden Flüchtlingsschicksal zu bewahren seien, ohne dabei die einheimischen Künstler einer zusätzlichen Konkurrenz auszusetzen, als «nahezu unlöslich». Willi Schuh sollte eine Broschüre zum Schutz der einheimischen Musiker verfassen, die Verpflichtung ausländischer Musikschaffender gab immer wieder Anlass zu Protestnoten. Der STV-Vorstand unter Carl Vogler bemühte zusehends die Fremdenpolizei und legte als Voraussetzung für die STV-Mitgliedschaft eine 10jährige Niederlassung fest, wodurch in der Folge etwa Hermann Scherchens Beitrittsantrag mit statuarischer Buchstabenreiterei abgelehnt werden konnte. Und 1942 verlangte Sacher nicht zimperlich im Zusammenhang mit der verschärften Ausländerregelung «die sofortige Säuberung des Mitgliederbestandes». Gegen Auftritte Paul Kleckis wurde protestiert, die Diskussion an einer ausserordentlichen Generalversammlung 1944 über die negative STV-Haltung zu Scherchens Wahl als Dirigent des Radioorchesters mündete in chaotische Tumulte... (siehe dazu auch Hansjörg Pauli, «Dossier 769033 – Bundesfeierliche Marginalien zum 100. Geburtstag Hermann Scherchens», in *Dissonanz* Nr. 29, August 1991)

Opportunismus, feige Anpassung, ja sogar Sympathien für die faschistische Sache ortete Anton Haefeli im Gebaren der IGNM. Politische Naivität und Idealismus der Institution bestimmten auch hier den Geist der Zeit, der etwa 1937 beim IGNM-Fest in Paris die Aufführung von Hanns Eislers *Deutscher Symphonie* mit kleinlichen Ausreden (man fand keinen Chor dafür) verhinderte. Konservativer Geist beherrschte auch die IGNM-Ortsgruppen der Schweiz und führte dazu, dass sich Vorstandsmitglieder wie Willy Burkhard oder Conrad Beck sehr wohl auch vom nazideutschen «Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten» aufführen liessen. Es waren die Exilanten, die in der Schweiz für Kontrapunkte sorgten: Wladimir Vogel, selber ohne Niederlassungs- und Arbeitsbewilligung, versuchte – vergeblich – Emigrantenkreise zu einer eigenen Sektion zusammen zu schliessen und wendete sich mit Ernst Krenek gegen die neoklassizistischen Unterhaltungstendenzen der Schweizer IGNM.

Mit anderen – fälschenden – heutigen Perspektiven beschäftigte sich Verena Naegeles Referat, das – Peter Bitterlis einschlägigen Recherchen (siehe *Dissonanz* Nr. 61, August 1999) folgend – nachzuweisen suchte, dass die Gründung der Internationalen Musikfestwochen Luzern weniger der Akt geistigen Widerstands, zu welchem die IMF nachträglich stilisiert wurden, als eine Frucht kommerziell-touristischer Überlegungen gewesen sei. Arturo Toscanini etwa, von den IMF gern als Beleg ihrer Funktion als «Fluchtstätte für Exilanten» genannt, war schon vor seinem Protest-Rücktritt in Salzburg von 1938 als möglicher Luzerner Gastdirigent kontaktiert worden (dass man sich beim Werben um Toscanini ausgerechnet vom Kontakt mit dem Hause Wahnfried Hilfe versprach, mag auch hier als Zeichen politischer Naivität gedeutet werden). Erschwert wurde Naegeles Untersuchung durch den Umstand, dass die IMF noch immer kein öffentlich zugängliches Archiv zur Verfügung stellen können, was die Symposium-Runde zu einem Aufruf zu informellem Protest veranlasste.

Porträts von Schweizern im Ausland, von Exilanten in der Schweiz und von Beispielen «innerer Emigration» bestimmten die übrigen Referate. Antonio Baldassare zeichnete den Werdegang Paul Kleckis nach, der nach erfolgreichen Dirigier- und Kompositionsjahren in Polen und Berlin sich 1938 schliesslich in der Schweiz niederlässt, wo er – trotz seines Einsatzes für die IMF und für Schweizer Komponisten vom STV behindert – einer lethargischen Resignation verfällt und als Komponist verstummt. Heimat in der Heimatlosigkeit habe er, so Baldassares Hypothese,

allenfalls in der Interpretation, namentlich jener von Mahlers 4. Sinfonie, gefunden. Eine andere spezifische Exil-Ästhetik suchte Friedrich Geiger in Wladimir Vogels Bläserquintett *Ticinella*, welches mit seinen bearbeiteten Tessiner Volksliedern nur scheinbar rein folkloristisch sei, in Wirklichkeit aber voll der Anspielungen auf frühere Werke Vogels, etwa auf *Thyl Claes*.

Als einen Spezialfall schweizerischen Komponierens behandelte Walter Labhart Ernest Blochs «jüdischen Zyklus», welchen Bloch nach einer «Helvetia-Komposition» und vor der späteren Hinwendung zu absoluter Musik noch in der Schweiz begonnen, dafür aber hier kein günstiges Klima gefunden hatte. Malcolm MacDonald besprach Czeslaw Mareks *Sinfonia*, und Tim Jackson spürte Hindemiths Exil-Vorahnungen in dessen *Mathis der Maler* auf. Norbert Graf verfolgte die unterschiedlichen Werdegänge der Schweizer Luc Balmer, Walther Geiser, Robert Blum, die – anders als die meisten – nicht in Paris, sondern in Berlin bei Ferruccio Busoni Auslandstudien betrieben.

Mit Robert Bosshart behandelte Hans-Joachim Hinrichsen einen Kuriositätsfall schweizerischer Nazi-Begeisterung: Der Dichter-Komponist verfolgte in einer Wagner-Imitation, die bis zur Nachahmung von dessen Handschrift und Unterwäsche ging, eine eigene antirationalistische, antimodernistische metaphorisch-idealistische Kunst, die freilich trotz aller Ranschmeisse selbst von Nazi-Deutschland kaum wirklich ernst genommen wurde. Thomas Meyer führte die drei unterschiedlich experimentellen und unterschiedlich gelungenen Filmmusiken vor, welche Arthur Honegger für Schweizer Filme geschrieben hat (*Rapt* und *Farinet* nach Ramuz, *Les Démons de l'Himalaya* mit André Jolivet), und Mathias Spohr weigerte sich, sein Thema «Exil und U-Musik» zu explizieren, da dies einer doppelten Ausgrenzung der betroffenen Künstler und damit einem voyeuristischen «Glotzen in die Welt authentisch Betroffener» gleichkomme, wie dies etwa die gegenwärtige Mitleid-Begeisterung für das Schicksal Viktor Ullmanns zeige.

Getragen wurde das ganze Symposium von der Hans-Schaeuble-Stiftung, weshalb auch deren Initiant thematisiert sein wollte. Chris Walton zeichnete das Leben des in den 30er und 40er Jahren auch internationalen Schweizer Komponisten nach, dessen schöpferische Kraft nach seinen Berlin-Aufenthalten unter der Beschuldigung angeblicher Nazi-Sympathien und dem Leiden unter seinem Reichtum und vermutlich auch seiner Homosexualität sich zusehends auf die x-malige Überarbeitung älterer Werke beschränkte. Und Annalise Plummer analysierte als Stipendiatin der Schaeuble-Stiftung eine 12-Ton-Reihe in Schaeubles *Musik für zwei Soloviolen und Streichorchester* (1935) als nicht strukturell konstitutiv, sondern bloss für die Themenbildung relevant.

Musik von Schaeuble erklang auch in den Umrahmungs-Konzerten. Das Casal-Quartett spielte eines seiner Streichquartette (neben Beethoven und Schulhoff), und Studierende der Musikhochschule Winterthur Zürich ergänzten einen Querschnitt durch Schoecks nazifreundliche Oper *Das Schloss Dürande* mit zwei kurzen Ausschnitten aus Schaeubles niemals aufgeführter Oscar Wilde-Dramatisierung *Dorian Gray*. Busonis Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier mit Robert Zimansky, Violine, und Christoph Keller, Klavier, hatte den Anlass eröffnet; mit Schumann, Mozart und Ullmann leitete schliesslich das Casal-Quartett direkt über zur Eröffnung der Musikwoche Braunwald, die ihrerseits das Exilthema ins Zentrum stellte und übrigens – als ältestes Sommerfestival der Schweiz – mit ihrem Gründungsjahr 1936 gar direkt in jener offensichtlich noch immer Stoff zur Auf- und Verarbeitung liefernden Zeit wurzelt. MICHAEL EIDENBENZ

## TECHNISIERTE KITSCHPARADIESE UND EIN HOLZKONSTRUKT

Klanginstallationen und Klangräume an der Expo 2000 in Hannover



«Klangkörper Schweiz», Schweizer Pavillon an der Expo 2000

Foto: Thomas Flechtner

Wohin man hört, in den Pavillons und Ausstellungshallen der Weltausstellung in Hannover pfeift, surrt oder dröhnt es fast überall: Keine Multimedia-Installation dieser Monsterschau, die ein Territorium von der Grösse Monacos in Beschlag nimmt, scheint auf akustische Untermalung verzichten zu wollen. Dank Harddisk Recording und anderen Digitaltechniken sind sie das Salz «fantasievoller Erlebniswelten»\*, die reihenweise das Expo-Leitthema «Mensch – Natur – Technik» in digitaler Form variieren. So zwitschert es etwa in der Ausstellung «See the future – experience nature» aus unzähligen Mobiltelefonen, die wie Schmetterlinge auf eine Eingangswand des finnischen Pavillons mit dem Namen «Das Windnest» gepikt sind. Am Ausgang kann der Besucher die kurzen Melodien des «berühmten Komponisten» Kaj Chydenius gratis auf sein eigenes Handy laden – es muss allerdings ein Modell von Nokia sein. Schwedens Beitrag heisst «Brücken der Erkenntnis»; er soll den nationalen «Innovationsgeist» reflektieren, «Aha-Erlebnisse» evozieren und sich «an Herz und Hirn» richten. Schwedisches «Naturdesign» wird etwa mit der Installation «Sonic Doors» beworben, bestehend aus vier Schränken und einem Dach. Darin kann der Besucher über acht Lautsprecher erneut ein Gezwitscher, respektive «eine Sumpflandschaft aus 3D-Geräuschen erleben, die er durch seine eigenen Bewegungen steuert». «Welche der visionären Ideen Leonardo da Vincis sind heute Wirklichkeit geworden?», fragen die Italiener. Unter der Kuppel eines halbkugelförmigen Baus beantworten renommierte Firmen wie Augusta (Hubschrauber), Fiat und Ferrari (Autos) einige Skizzenblätter des Renaissance-Meisters mit der Präsentation

ihrer jüngsten Produkte und Prototypen. Die Antwort Luciano Berios – er und das Team seines Florentiner Studios *Tempo Reale* fertigten eine Raumbeschallung mit Material aus städtischen Umweltgeräuschen an – ist aus urheberrechtlichen Gründen nur gerade zweimal am Tag und auch dann nur unter sehr schwierigen akustischen Bedingung (viel zu leise) zu hören.

Nicht nur wegen solchen Forderungen und vulgären Werbeaufträgen scheint die Idee einer Expo oder einer Weltausstellung fragwürdiger denn je: Der Gedanke, den Nationen (190 an der Zahl) eine Bühne zur Selbstdarstellung zu bieten, ist eine Idee aus dem 19. Jahrhundert. Der Wunsch nach positivistischem Bilanzieren, notiert die *FAZ*, klinge im Prinzip Weltausstellung ebenso an wie der Traum vom Gesamtkunstwerk. Obwohl wir heute verstärkt zum globalen Denken gezwungen sind, ist uns der universalistische Anspruch fremd geworden. Wir bereisen die entlegensten Winkel der Welt und wohnen dank Kommunikationsmitteln wie Fernsehen und Internet allen wichtigen Entdeckungen und Ereignissen, wo immer sie stattfinden, in Echtzeit bei: Wir leiden nicht an einem Mangel, sondern an einem Überfluss an Information. Was fehlt, sind Ereignisse.

So auch hier beim offiziellen Expo-Kulturprogramm. Für die Veranstaltungen während den 153 Expo-Tagen werden über hundert Millionen Mark ausgelegt, insgesamt soll laut *FAZ* die Expo 2000 Investitionen in Höhe von 6,8 Milliarden Mark ausgelöst haben. Ziel des Kulturchefs Tom Stromberg ist es, vor allem abends und speziell am Wochenende «zu unterhalten und zu überraschen». Im Vordergrund stehen dabei im musikalischen Bereich «Cross-over»-Projekte (exemplarisch dafür ein Konzert der Berliner Philharmoniker mit der Rockgruppe *The Scorpions*), Folkloristisches der teilnehmenden Nationen und verschiedene Formen industrieller Unterhaltungsmusik. Allein im deutschen Pavillon (Motto: «Brücken in die Zukunft») wurden für über 40 Millionen Mark 500 kulturelle Veranstaltungen angesetzt, wobei die zeitgenössische Musik mit knapp 80 musikalischen bzw. musiktheatralischen Uraufführungen gut vertreten ist. So gibt es eine von Alicia Mounk betreute Reihe mit 20 Konzerten, deren Schwerpunkte auf Werken der «Darmstädter Avantgarde» der 50er und 60er Jahre (etwa mit dem für die Expo 1970 in Osaka geschriebenen *Mantra* von Karlheinz Stockhausen) und auf ganztägigen Komponistenporträts von Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Aribert Reimann und Wolfgang Rihm liegen. Das Projekt «Bauland» reflektiert mit Uraufführungen von Jakob Ullmann, Franz Olbrisch und Georg Katzer das Verhältnis von Ost- zu West-Deutschland. «Lichtbringer-Gestalten» wie Prometheus und Luzifer werden in Stücken von Peter Michael Hamel, Hans Jürgen von Bose, Nicolaus Richter de Vroe und Younghi Pagh-Paan, Theo Brandmüller, Marcel Wengler und Claude Lefebvre ebenso neu thematisiert wie der Begriff «Heimat» durch Josef Anton Riedl, Wilfried Hiller, Wilhelm Killmayer und Minas Borboudakis. Unter «Klang: Bild» erweitern visuelle Aspekte Stücke von Friedrich Goldmann, Knut Müller, Steffen Schleiermacher und Volker Staub. Eine Reihe mit sieben Abenden ist dem neuen Lied gewidmet, u.a. mit Neuversionen bzw. Bearbeitungen der *Winterreise* durch Reiner Bredemeyer und Hans Zender. Gerd Albrecht leitet das «Junge Forum», in dem junge Musiker neu geschriebene Stücke von Akemi Kobayashi, Sven-Ingo Koch, José-Maria Sánchez Verdú, Annette Schlünz, Tobias Schwenke, Charlotte Seither, Stefan Streich, Stefano Taglietti und Hans Werner Henze aufführen. Ob angesichts dieses Programm-Overkills dafür ein interessiertes Publikum überhaupt gefunden werden kann, ist allerdings zweifelhaft.



Denn allein der vollständige Besuch des erstmals organisierten Themenparks, in dem sogenannte Szenographen wie Jean Nouvel elf aktuelle Leitthemen wie «Die Zukunft der Arbeit» und «Der Mensch» in Hallen mit einer doppelt so grossen Fläche wie der des Louvre abhandeln und inszenieren, würde etliche Tage beanspruchen, zumal hier Warteschlangen von mehreren Stunden vor fast jeder Halle in Kauf genommen werden müssen. Bisheriger Publikumsrenner der Expo 2000 sind laut Expoleitung die «Planets of Visions» des Comic-Zeichners François Schuiten: Der Belgier versucht mit Hilfe des IT-Riesen IBM und dessen ausgeklügelten Hightech-Lösungen aus dem Hard- und Softwarebereich, eine Reise durch die Geschichte der Utopien darzustellen. Dabei wolle er, wie er der Zeitung *Die Welt* anvertraute, «sehr emotional über das Gefühl argumentieren». So findet sich das Publikum nach einem Eingang mit drei übermannsgrossen Büchern plötzlich in einer halbrunden Panorama-Kulisse wieder, in der es sechs Utopie-Symbolen der Weltkultur in einem siebenminütigen Tag/Nacht-Zyklus – von strahlendem zu dämmerigem Licht – gegenübersteht. Zunächst erscheint eine toltekische Kolossstatue als Symbol der Mythen, aus deren Innereien sich laufend Monitore herauschieben, worauf sich etwa eine Aphrodite dank Morphingtechniken in wenigen Augenblicken in Marilyn Monroe verwandelt. Es folgen bedrohlich wirkende, an die 50er Jahre gemahnende Hochhausmodelle als Sinnbild einer utopischen Städteplanung, dann eine an die Architekturformen von Buckminster Fuller erinnernde Weltkugel, in deren sechseckigen Fenstern gezeichnete Symbole für Familie, Kommunen und alte Leute etc. angebracht sind. Dann kommen die Resultate negativer Utopien mit KZ, einer durch eine Atombombenexplosion verwesteten Landschaft und Industrie-Robotern zur Darstellung. Nach einem Durchgang, der in eine Brücke mündet, erschliesst sich in einer weiteren Halle das Paradies in Form einer künstlichen Gras- und Gebüsch- und Fruchtbaumlandschaft mit ausgestopften Tieren. Kurioserweise ist die gesamte Installation an der Decke befestigt und spiegelt sich vollständig in einem im Boden eingelegten Wasserbecken. Nur herabfallende Tropfen lassen den Betrachter merken, was Original, was Spiegelbild ist. Das Ende der Show markiert hier ein Kristallgebilde. Darin eingelassen sind mehrere Rechner, Tastaturen und Monitore, womit die Besucher ihre Visionen und Wünsche einer grossen Datenbank anvertrauen können, auf die öffentlich via Internet zugegriffen werden kann ([www.planetofvisions.com](http://www.planetofvisions.com)).

Schuitens Erlebniswelt wäre vielleicht noch als zweidimensionaler Comic goutierbar, verräumlicht jedoch gleitet sie gnadenlos ins Kitschige und Schwülstige ab. Da hilft selbst die intelligente Klangcollage des französischen Komponisten Jean-Baptiste Barrière wenig, der bei der Beschallung der «Metropolis» etwa im Gegensatz zu Berio nicht einfach auf konkrete Strassengeräusche zurückgreift, sondern eine stilisierte synthetische Klangwelt mit eigenen Kategorien zu erschaffen versucht. Allerdings kippt die ganze Arbeit wegen einer ungenügend betreuten Beschallungstechnik ebenso wie beim italienischen Pavillon immer wieder in ein undifferenziertes Gedröhne um, was allerdings weniger den Komponisten als den Betreibern der Hallen anzulasten sein dürfte.

Die nationalen Pavillons sind in der Regel nicht viel mehr als simple Werbepattformen für die heimische Touristik und Industrie und als multimediale Erlebnislandschaften völlig überflüssig, da künstlerisch wertlos und werbetechnisch wirkungslos. Oder aber sie sind, wie etwa der aus recycelbarem Papiermaterial konstruierte Pavillon von Japan, als trockene Lehr- und Wanderpfade konzipiert, was ein Expo-Massenpublikum kaum wirklich fesseln kann.

Ausgerechnet der «Klangkörper Schweiz» genannte Schweizer Pavillon beweist, dass es valable Alternativen zur Jubel- und Marketingkultur der Expo gibt. Im Gegensatz etwa zu Schuiten will Peter Zumthor, der ihn konzipierte, Atmosphäre mit Architekturen, Situationen oder Räumen schaffen: Eine sinnlich erfahrbare Qualität sei mit wissenschaftlichen oder technischen Mitteln schwerlich zu erreichen, so der gebürtige Basler Architekt. Obwohl auch beim «Klangkörper Schweiz» der Anspruch auf ein Gesamtkunstwerk erhoben wird, erweisen sich Idee und Realisierung als kongruent; alle Komponenten aus den Bereichen Architektur, Musik, Literatur, Gastronomie und Bekleidung passen zueinander und lassen etwas Stimmiges entstehen: zumindest – dies Zumthors Absicht – eine erholsame Ruheinsel für den müden Expobesucher. Hat nicht Rilke die Schweiz als Wartesaal Gottes deklariert?

Zumthor setzt auf natürliches Material, das sich nach dem Ende der Expo weiter verwenden lässt. Zwölf Stapelgruppen aus 40'000 frisch geschlagenen Lärchen- und Föhrenbalken bilden auf einer Fläche von rund 50 mal 50 Metern und einer Höhe von sieben Metern ein komplexes, asymmetrisch angelegtes Labyrinth. Dank Stahlseilen, an denen Federn für Ausgleich sorgen, sind weder Schrauben noch Nägel nötig, um das Ganze zusammenzuhalten. Über 50 offene Ein- und Ausgänge, diverse Korridore sowie drei öffentliche und zwei nur beschränkt zugängliche Restaurations- und Aufenthaltsräume garantieren den Besuchern, sich nicht auf Antrieb zurechtzufinden und der eigenen Neugierde folgen zu müssen. Trotzdem findet das Licht seinen Weg durch die Bretterbeigen, die mit dünnen Zwischenhölzern aufgeschichtet sind, damit die Luft zirkulieren und das Holz trocknen kann. Diese Schichtweise führt überdies zu ständig wechselnden Beleuchtungen und damit zu changierenden Stimmungen, wie man sie aus alten Bauernhäusern kennt.

Mit einem Konzertsaal hat Zumthors Stapelbau nichts zu tun. Trotzdem ist er ein geeignetes Gefäss für den musikalischen Teil, der von Daniel Ott konzipiert wurde. Wie der Architekt hält auch er sich an einfache Grundmuster. Statt auf High- setzt er auf Low-tech, statt auf Multimedia und ausgeklügelte Klangdiffusion auf Musiker, deren meist leises Spiel die sanften Farben des frischen Holzes mit seinen intensiven Gerüchen trefflich ergänzt. Der sogenannte Grundklang besteht aus 153 weitgefächerten, ständig in Dynamik und Klangfarbe variierenden Klängen (entsprechend den 153 Öffnungstagen) und aus lauten, grellen, schnellen, rhythmisierten und aperiodischen Tönen, die in 23 sogenannten Ausbrüchen (23 Wochen) zusammengefasst sind. Darin vermischt werden Fetzen von Volksmusikrhythmen und -motiven aus verschiedenen Ländern. Der Grundklang wird an jedem der 153 Tage neu kombiniert. Ott versteht die Musik als Klangereignis, als tönende Skulptur, die während der gesamten Öffnungsdauer von morgens früh bis abends spät live realisiert wird. Aus einem Pool von 350 Musikern kommen pro Tag 15 Musiker zum Einsatz und ziehen wechselweise ihre Kreise durch das Labyrinth: Nach täglich wechselndem Spiel- und Aktionsplan treten sechs (jeweils drei) Akkordeonisten, sechs (jeweils drei) Hackbrettspieler (ihr Instrument befindet sich auf einem von Zumthor gestalteten Wägelchen) sowie drei frei improvisierende Solisten – Saxophonisten, Alphornspieler, Trompeter, Bandoneonisten, Schlagzeuger (jeweils einzeln) – auf. Zu Grundklang und Improvisation kommen sogenannte «Fenster» hinzu: Jeder Musiker spielt in diesen max. zwei Minuten wie «bei sich zu Hause» – aufgrund der Vielfalt der Herkunftsländer ist damit garantiert, dass die Fenster immer anders klingen. Selbst die Stille ist für einen eindrücklichen Moment stündlich in den musikalischen Spielfluss mit einbezogen; daran

beteiligen sich auch die sogenannten GastgeberInnen, sprich das Bedienungspersonal, und die Führer, die sich für diese Dauer ebenso regungslos zu geben haben wie die Musiker. Alle tragen dieselben von Ina Gut entworfenen Spezialkleider. Zu der von Karoline Gruber als Regisseurin geleiteten Performance gehören auch Texte, die von Scheinwerfern auf die Stapel projiziert werden: Bauernweisheiten, Dada-Sprüche, Dichterworte aus allen vier Literaturen des Landes, aktuelle Zitate aus Zeitschriften; und abgerundet wird das Gesamtkunstwerk durch einfache kulinarische und önologische Kostbarkeiten.

Wie die Schweizer Präsentation an der Frankfurter Buchmesse im vergangenen Jahr sorgt auch die Lösung von Peter Zumthor für Furore. Es sei ohne jeglichen Nationalstolz – zu dem kein Anlass besteht – gesagt: Der Pavillon ist ein Ereignis. Ob ein gelungenes Projekt aber ausreicht, Gegensteuer zur herrschenden Tendenz des Nichtssagenden an der Expo 2000 zu geben, muss leider auch im Hinblick auf die Schweizer Expo 02 bezweifelt werden.

PETER RÉVAI

\* Alle Zitate stammen aus den Broschüren der Aussteller.

Bücher zur Expo 2000:

- *Klangkörperbuch. Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo 2000 in Hannover*, hrsg. von Roderick Hönig, mit Beiträgen von Peter Zumthor, Plinio Bachmann, Karoline Gruber, Ida Gut, Daniel Ott und Max Rigidinger; Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel, Boston, Berlin.
- *Der Themenpark der Expo 2000. Die Entdeckung einer neuen Welt*, hrsg. von Martin Roth et al., 2 Bd., Springer-Verlag Wien, New York.
- *Das EXPO-Buch*, offizieller Katalog zur EXPO 2000 mit CD-ROM, Bertelsmann Verlag.

Internet-Seiten mit Programmangaben:

<[www.expo2000.de](http://www.expo2000.de)>, <[www.expo2000.ch/](http://www.expo2000.ch/)>

## STRAWINSKY VON PFERDEN GETANZT

«Triptyk» mit dem Theater Zingaro in Lausanne (Théâtre de Vidy; Vorstellungen im Chalet-à-Gobet im Juni und Juli)

Strawinsky hatte in der *Circus Polka* amüsierlich einen Elefanten tanzen lassen; zweifellos hat er sich nie vorgestellt, dass der *Sacre du printemps* eines Tages von Pferden getanzt würde. Dies ist gleichwohl die Herausforderung, derer sich Bartabas, Gründer des Theater Zingaro, angenommen hat. Dieser stolze Kavalier mit zigeunerischem Auftreten hat vor etwas mehr als zehn Jahren equestrische Aufführungen erfunden, worin sich Poesie mit Akrobatik, wortloses Theater mit Tanz mischt, und in denen Pferde zu Schauspielern geadelt werden. Hatte Bartabas in seinen früheren Schöpfungen live aufspielende Musiker verwendet, so führt er die Pferde in *Triptyk* nun in den strengen Rahmen komponierter Musik. Vielleicht daraus resultiert eine gewisse Enttäuschung, denn die Präsenz des Tieres wird durch die musikalische Form gewissermaßen gezügelt, und dieser ist dann ihrerseits schwer zu folgen. Das Ritual *Sacre* stellt nun nicht mehr den Kreis der alten Weisen den jungen Mädchen gegenüber, aus denen das Opfer gewählt wird; zu sehen sind vielmehr beinahe nackte Tänzer im Zentrum

der Arena – indische Krieger von Kalaripayatt –, um die herum sich die Pferde bewegen: Blut und Staub also (und auch Pferdeäpfel). Es ist der Konflikt zwischen der rhythmischen Kraft der Pferde, die sich um die unregelmässigen rhythmischen Blöcke Strawinskys keinen Deut scheren, und der freieren Gestik der glänzenden und gebückten Menschenkörper. Die einen wie die anderen werden als Gruppen dargestellt, zum Schaden der individuellen Charaktere, die ein faszinierendes Element früherer Aufführungen von Bartabas ausmachten. Diese Konfrontation kehrt transponiert im letzten Bild des Triptychons wieder, diesmal auf die *Psalmensinfonie* desselben Strawinsky. Seidengewandete Reiter formieren einen Kreis, ein Engel knüpft ein Band zwischen Himmel und Erde, die Pferde kehren ihrerseits in sich. Zwischen diesen beiden Partituren bewegen sich ein Tänzer und eine Tänzerin in stilisierten, stark an *Guernica* erinnernden Pferdemasken zu Pierre Boulez' *Dialogue de l'ombre double*, diesmal mit einem live spielenden Klarinettenisten. Der Tod ist in dieser Aufführung allgegenwärtig, als gehe es Bartabas um Trauerarbeit: Von der geopferten Jungfrau bis zum gefallenem Engel über den Dialog mit einem Schatten scheint *Triptyk* an jenes Pferd zu erinnern, das der Kompanie ihren Namen gegeben hat und das während einer Amerika-Tournee plötzlich verstarb. Wenn Bartabas selbst am Ende auf einem Pferd erscheint, das den Staub niedertrampelt – es erinnert an eine frühere Aufführung –, so handelt es sich gleichsam um eine letzte Zeremonie zwischen Gegenwart und Gedächtnis, Realität und Darstellung, Tod und Wiedergeburt. Ganz offenbar ist *Triptyk* ein Werk des Übergangs, das unter Verzicht auf die Verführungskünste der früheren zu einer nüchterneren Choreographie greift und Menschen und Pferde verbindet. Mag sein, dass die Formalisierung über die Dressur, die die unzählbare tierische Präsenz abschwächt, dass die Poesie, die Kleist bei den Marionetten gesehen hatte, jenem Teil des Menschseins Ausdruck gibt, den der moderne Mensch verdrängt; gewiss aber braucht es Mut zu einem Spektakel, das sich abseits von Formen aufhält, die vom grossen Publikum gebilligt und für recht befunden werden. PHILIPPE ALBÈRA  
(aus dem Französischen von Patrick Müller)