

Berichte

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 68

PDF erstellt am: **11.09.2024**

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.

KAFKAS PROZESS IN PASTELLTÖNEN

Uraufführung von «K», Oper von Philippe Manoury nach Kafkas
«Der Prozess», Paris, 7. März



Andreas Scheibner als K

(© Eric Mahoudeau)

In einem Kapitel von Kafkas «Prozess» besucht K. den Maler Titorelli, von dem er weiss, dass dieser geheime Kontakte mit jenem Tribunal pflegt, das K. unter Anklage gestellt hatte. Titorelli beendet gerade das Portrait eines Richters – in Pastell, wie es der Auftraggeber verlangt hatte, obwohl «die Pastellfarben ... für solche Darstellungen nicht geeignet» sind. Eine seltsame Überlegung, die einem beim Anhören von Manourys Stück in den Sinn kommt. – Kann eine Oper dem «Prozess»-Stoff gerecht werden? Liest Manourys Musik Kafkas Roman oder bedient sie sich einfach seiner Geschichte, um damit die Bedürfnisse der Oper zu befriedigen? Manoury stützt sich auf eine mustergültige Adaption durch Bernard Pautrat und André Engel, die den Roman in zwölf unterschiedlich lange, durch musikalische Interludien miteinander verknüpfte Sequenzen aufteilt. Die Dialoge entstammen ausschliesslich dem Text des Romans, und Manoury war bemüht, in der vokalen Linie allzu gespreizte Intervalle zu vermeiden zu Gunsten

von Rezitation und Textverständlichkeit, womit er sich zu einem «Konversationstheater» bekennt. Die Balance zwischen Szenerie, Orchester und Elektronik (deren Klangabstrahlung in drei räumlichen Schichten so für den Saal der Opéra Bastille berechnet war, dass man sie überall gleichermaßen ausgewogen hören konnte) ist perfekt; der Text wird deutlich hervorgehoben und gestützt; und aus der ganzen Produktion spricht eine gewisse Klarheit und Ordnung, so dass man K.s Entwicklungsprozess ohne Anstrengung folgen kann, obgleich dieser eher einer in sich kreisenden Irrfahrt als einer linearen dramatischen Steigerung von zusehends wachsender Spannung gleicht.

Der «Konversation» unterlegt die Musik oft Ostinati oder lange Liegetöne. Deren Instrumentierung ist sehr schön und lässt Manourys Wagner-Bewunderung nachempfinden. Ja in den Interludien gibt es sogar Leitmotive, feierliche Quinten-Themen und eine deutliche *Parsifal*-Reminiszenz in jenem Moment, als die Glocken (aufgenommen im Veitsdom in Prag) ertönen. Die Elektronik fügt konkrete, bearbeitete Klänge hinzu (Gemurmel einer Menschenmenge, Schreibmaschinen, Peitschenschläge, Mowen-schrei und Mädchenlachen in der Maler-Szene). Sie erscheint nur als Überraschungseffekt in jenen Momenten, die Manoury «Flashes» nennt, und sie lässt fremdartige, schöne virtuelle Chöre hören, deren Klangregister auf den Rechnern des IRCAM weit in die Höhe und in die Tiefe gedehnt wurden.

Das Niveau dieser Produktion ist erfreulich hoch. Die raffinierten Bühnenbilder (Nicki Riety) zerschneiden den Raum – in Analogie zur ungleichen Länge der Szenen – in ungleiche Abschnitte (der Länge nach oder schräg in der ersten Szene, der Höhe nach in der Atelier-Szene). Musikalisch ist Manoury sicherlich der Institution Oper einen Schritt entgegen gekommen: in Richtung Verständlichkeit und tonale Sprache. Doch plump zitierend ist diese nicht, und Manoury wollte auch ausdrücklich «kodifizierte musikalische Formen» vermeiden, die gleichsam Orientierungspunkte fürs Abonnementspublikum sein könnten. Mit Kafkas Elfe gemessen freilich scheint die Oper ziemlich brav. Bei Kafka ist der Text eine einzige Destabilisierungs-Maschinerie. Jede Ordnung ist doppelgesichtig, alles kann unerwartet in sein Gegenteil umkippen: Die intimen sind auch offene Räume, in den Schlafzimmern kreuzen Gerichtsschergen auf, die Tribunale tagen in kleinen Verschlagen, blitzschnell verkehren die Opfer ihre Seufzer in Beschimpfungen, die Sekretärinnen des Notariats sind gierige Nymphomaninnen, Maler sind einflussreicher als Advokaten... Die Rollen der Personen definieren sich dadurch, dass diese eben gerade nicht rollenkonform handeln. Die Wahrheit ist ein klaffend aufgerissenes Gefüge, das keine Sinnhaftigkeit je wieder zuschütten könnte.

Man könnte nun von einer Musik träumen, die all dies übersetzte, diese «verletzliche und gleichzeitig ungewisse Welt» (wie Canetti über Kafka sagte); eine bizarre, wirbelnde Musik, voller Kontraste und Brüche, die uns komplett aus der Fassung brächte. Die Szene mit Titorelli etwa exponiert minutiös drei Typen der Verurteilung, während Mädchen in Lumpen gekleidet hinter der Türe lauern, und die Spannung erwächst dabei aus der kühlen Präzision dieser langen Entwicklungsprozesse. Das Opernlibretto dagegen strafft; so hat man bei Manoury einen Monolog des Tenors, der mit schöner Regelmässigkeit vom Chor der Maîtrise des Hauts-de-Seine unterbrochen wird, was ein wenig an das erinnert, was zu Rossinis Zeit *aria con pertichini* genannt wurde. Zwar ist das nicht gerade mit den Kitschbildchen zu vergleichen, die K. erwirbt, um sich der Gunst des Malers zu versichern, bevor er über dessen Bett steigt und das Atelier verlässt – aber man hat doch den Eindruck, hier sei «Der Prozess» zu Pastell geworden. Der Doppelbödigkeit im Text

Kafkas (welcher bekanntlich vor Lachen schier erstickte, wenn er seine Parabeln öffentlich vorlas) setzt Manoury nicht eine Musik von ähnlicher Mehrdeutigkeit entgegen. Sie wirkt vielmehr solide montiert, die Dinge geschehen in ruhiger Folge, die Farben schillern milde; sie spricht, um noch einmal Canetti zu zitieren, im «Dialekt der Gesättigten». Dies allerdings beherrscht Manoury derart brillant, dass als Bilanz zuletzt doch sein Können den Sieg über unsere Einwände davonträgt. **MARTIN KALTENECKER**

(Aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

CHINA, DER TELEGRAF UND DIE ORCHESTRALE KOMMUNIKATION

Marc-André Rappaz: «*Dialogues pour Orchestre*», Victoria Hall, Genf, 1. Februar 2001

Komponieren bedeute nicht «zusammensetzen», sondern «in Beziehung setzen», hat Helmut Lachenmann einmal gesagt. Diesen Satz sollte der Genfer Komponist Marc-André Rappaz (*1958) beherzigen, denn seine vom Orchestre de la Suisse romande unter Michel Plasson aufgeführten *Dialogues pour Orchestre* scheinen exakt das Gegenteil davon zu demonstrieren. In den Gärten von Jinan, der Hauptstadt der chinesischen Provinz Shandong, habe er die Inspiration gefunden, in jenen von Peking und einigen bescheideneren Gärten in Genf habe sich die Inspiration dann konkretisiert, teilt uns der Komponist in seinem Einführungstext zu dem im Auftrag von Radio Suisse Romande Espace 2 für den Uraufführungszyklus des OSR entstandenen Werk mit. Wie es schon sein Titel sagt, geht es in dem Stück um die Idee des Dialogs. Marc-André Rappaz fühlte sich angeregt von den unterschiedlichen chinesischen und westlichen Dialogbegriffen, die er selber in Genf, wo Dialog wesentlich mit Kulturunterschieden zu tun habe, und in China, wo Dialog als Teil westlicher Weltanschauung, Kunst und Lebensart empfunden werde, erfahren konnte. Eigentlich aber hat Rappaz, wie er selber schreibt, das Thema seines Stücks in Yves Winkins Buch *La nouvelle communication* gefunden: «Das erste Kapitel trägt den Titel: der Telegraf und das Orchester.» Die Rolle, die der einzelne Musiker im Orchester einnehme, und die Art, wie wir ihn hören, seien laut Wilkin ein Bild für das Individuum in seinen Beziehungen zu Anderen, für seine Teilnahme an einer kollektiven Kommunikation, deren Ursache und Wirkung es gleichzeitig ist, schreibt Rappaz. Wilkin vergleiche also die Partitur mit einer Verhaltensgrammatik, die jedermann im kommunikativen Austausch mit anderen verwende. In diesem Sinn könne man von einem «orchestralen Kommunikationsmodell» sprechen, im Gegensatz zum «telegrafischen Modell». Wir sind also in verschiedene Orchester eingebunden: in Interaktionen, Familie, Institutionen, Gesellschaft, Kultur. «Die Entdeckung der Welt eröffnet uns die Vielfalt der Partituren! Diese Variationen über ein Thema sind der Ursprung der *Dialogues*.» Ein weitläufiges Programm bietet uns Rappaz da!

Doch obwohl sein Text uns auch noch darüber informiert, dass das Stück aus fünf Teilen bestehe (*Le portail est ouvert... / ...jardin à l'est, ...passages, ...second passage / ...jardin sud, ...encore un passage / ...jardin à l'ouest, ...et plus au nord / ...le portail est dans l'ombre*), was immerhin gewisse (Himmels-)Richtungen in der Intention dieser Komposition errahnen lässt, überzeugen die Höreindrücke der *Dialogues* im Konzert kaum. Die grosse Orchesterbesetzung, durch üppiges Schlagzeug angereichert, verrät Rappaz' schon längst bekannte Bewunderung für Lutoslawski.

Die *Dialogues* sind eine lange Folge flacher, oft den Streichern anvertrauter Abschnitte, die gelegentlich von einem Gewoge, wie es nicht Lutoslawskischer sein könnte, durchkreuzt werden, worauf sich einige verstreute Akzente, vor allem der Wood-blocks, rhythmisch überlagern; ausserdem erscheinen gelegentlich bedrohliche Einwüfe des tiefen Blechs und einige kunstvolle Oboenmelodien... Als Orientierungshilfe werden dem Hörer deutliche Wegmarken an Anfang und Ende jedes Abschnitts geboten, meist in Form eines Fortissimo-Akkords. In dieser Abfolge von Kraftmomenten einen dramatischen Höhepunkt zu erkennen, fällt schwer, da die Momente sich in ihrer Wirkung schliesslich gegenseitig aufheben.

Die fehlende dramaturgische Plastizität des Ganzen ist das Hauptproblem dieser *Dialogues*. Es gelingt ihnen nicht, irgendeine Verbindung zwischen den in sich schon sehr summarisch gestalteten grossen Zeitabschnitten zu schaffen: Die Teile folgen – und gleichen – sich ohne auch nur den Hauch einer verknüpfenden Überlagerung, da und dort scheinen immerhin – durch grosse Tutti-Crescendi im Wechsel mit Piano-Passagen – künstliche Entwicklungen ansatzweise in Gang gebracht zu werden. Die in Anbetracht der verlangten orchestralen Massen unverständliche Farblosigkeit und Michel Plassons mechanische und lustlose Leitung tragen ausserdem zum Eindruck einer reichlich faden Geschichte zu. Alles in allem: ein kleines Kompendium der gewöhnlichsten Momente zeitgenössischer Orchesterkomposition.

JACQUELINE WAEBER

(Aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

AVANTGARDE FÜR ABONNENTEN

Die letzte Musik-Biennale Berlin

Wie «schön» darf Neue Musik sein? Heike Hoffmann ist gelungen, wovon andere Festival-Leiter nur träumen: die Avantgarde aus dem Elfenbeinturm zu locken, sie zum Publikum zu bringen und das Publikum zu ihr. Ein «Fest für Neue Musik» will sie mit der Musik-Biennale Berlin ausrichten, und zumindest die Zahlen sprechen für sich: 17 000 Zuhörer in 22 Konzerten mit immerhin 20 Uraufführungen. Die Attraktivität der Programme beruht auf dem Prinzip der Konfrontation älterer Werke mit unserer unmittelbaren Gegenwart. Das erscheint einfach, wenn nicht gar selbstverständlich, und sorgt doch immer wieder für überraschende wechselseitige Beleuchtungen. Mit dem «Altern der Neuen Musik» hat das weniger zu tun als mit der Tatsache, dass auch die Moderne allmählich ihre Geschichte erwirbt, die einzelnen Werke sich über die Qualität des Neuen hinaus in einen grösseren historischen Kontext einfügen und innerhalb einer allmählich entstehenden Aufführungstradition ihre Komplexität erst richtig entfalten. Folgerichtig, dass sich zur diesjährigen Biennale mehr Interpret*innen nicht nur der «Szene» versammelt hatten als je zuvor. Der Stachel der Provokation mag so verloren gehen, doch macht der allein Musik aus?

Nach den Jahren der Retrospektive auf das geteilte deutsche Musikleben wandte sich diesmal der Blick zu den Nachbarn, vor allem nach Frankreich. Er galt dabei weniger den etablierten Heroen Messiaen und Boulez als vielmehr dem Unbekannten, Vernachlässigten, Unvollendeten. Erstaunlich, was hier bisher durch die Roste gefallen und in seinem innovativen Potential unentdeckt geblieben ist. Jean Barraqué, 1973 früh verstorbener Boulez-Antipode, erhielt etwa mit der Hälfte seines schmalen

Ceuvres die längst fällige Würdigung; mit explosiver Spannung erfüllte Herbert Henck die nur äusserlich spröde, innerlich glühende Klaviersonate von 1952, das Klangforum Wien bot ... *au delà du hasard* und *Le Temps Restitué* als hochkomplexe, in heftigen Kontrasten zerplitternde Klangwelten, während das leichtgängigere *Concerto* (1962/68) geradezu nostalgisch fasslicheres Melos beschwört. Zum unvollendeten Riesenzyklus *Der Tod des Vergil* nach Hermann Broch gehörig, vereinigen die drei Werke trotz einer zur Dekomposition neigenden wechselseitigen Durchdringung konträrer Tempoabschnitte spannungsreiche grosse Formen – verblüffend angesichts der Definition des seriellen Prinzips als «genuin aphoristisch». Ungeahnten Farbenreichtum und reizvolle Gitterstrukturen entfaltet Jean Pierre Guézec, ebenfalls jung verstorbener Nachfolger Olivier Messiaens als Leiter der legendären Analyseklasse am Pariser Conservatoire in seiner *Suite pour Mondrian* (1962/63), sehr einleuchtend dargeboten vom Berliner Sinfonie-Orchester unter Johannes Kalitzke im Eröffnungskonzert. Mit Gérard Griseys *Transitoires* stand dem einer der wichtigsten Vertreter des französischen Spektralismus gegenüber, eine in Deutschland noch viel zu wenig wahrgenommene Überwindung des Serialismus aufgrund der von den Tonspektren abgeleiteten Durchorganisation des Tonmaterials, die entgegen der «Postmoderne» immer noch den Anspruch auf Materialfortschritt behauptet. Griseys *Taléa* bezieht formale Strenge aus dem alten Prinzip der isorhythmischen Motette und führt die für den Komponisten typische gestauchte und gestreckte Bewegung gleicher Abläufe exemplarisch vor. In diesem brillanten Kammerkonzert des von Lukas Vis geleiteten ensemble recherche erklang auch – neben Tristan Murails zartfarbig auf anrollenden Klangwogen schlingender *barque mystique* – als Uraufführung *Figures libres* von Philippe Hurel, faszinierend dicht in seiner Einbeziehung heterogener intervallischer Gesten in den Spektralismus, die nicht in Beliebigkeit verfällt. In ihrer Hinwendung zum sinnlichen Phänomen und ihrer strikten «Antiromantik» sind alle diese Komponisten immer noch Nachfahren Debussys, denen die Schule Messiaens den strukturell strengen Schliff verlieh.

In Deutschland musste dieser Rückzug auf die «Natur» der Klänge den Vorwurf des kritiklosen, unhistorischen Umgangs mit dem Material gefallen lassen. Umgekehrt suchten fast alle Auftragswerke der Biennale ihr Heil in aussermusikalischen, «ideologieverdächtigen» Konzepten. Das gilt selbst noch für ein Werk wie das virtuos mit dem Raumklang spielende *Ferne Nähe* von Isabel Mundry, das diffizile Figur-Hintergrund-Beziehungen anspricht, und auch Georg Katzer thematisiert trotz seiner Behauptung «Ein Ton ist ein Ton ist ein Ton» in seiner *Saxophone-Machine* gesellschaftlich-technische Probleme. Was uns heute umtreibt, die Entschlüsselung des menschlichen Genoms, fängt Misato Mochizuki in ihrer *Homeobox* ein, ein «relativ einfaches gemeinsames Erbgut» von Klavier und Violine in seinen Zergliederungen, Überlagerungen und Massierungseffekten untersuchend und schliesslich in Techno-inspirierte, einheitlich stampfende Rhythmen überführend. Hat diese Klanggewalt noch einige Originalität, so dient *Schrödingers Katze* – auf einen atomphysischen Tierversuch zur Wahrnehmungsproblematik zurückgehend – Fredrik Zeller zum recht billigen Vorwand für auf- und abflutende Klangwellen, verschiedene Dichtgrade und computertechnisch ausgewürfelte Toneinsätze. Zu direktem Pathos greift die eine Generation ältere Younghi Pagh-Paan im Orchesterwerk *Dorthin, wo der Himmel endet*, mit klagend sich windenden Gesangslinien zu harten Holzschlägen, deutschen und koreanischen Musik- und

Textelementen Heimatlosigkeit benennend. Trotz des bedauerlichen Hangs zur Monumentalität in den letzten Orchesterwerken gelingt der Komponistin auch diesmal eine stringentere Auseinandersetzung mit dem «Ein-Ton-Prinzip» als manchem ehrgeizig tüftelnden Nachwuchstalents.

Ergänzt wurden die Orchesterkonzerte durch eine verdienstvolle nächtliche Klavierreihe, in der unter anderem die monumentalen seriellen, gleichwohl figurativ-filigranen Klavierzyklen des englischen Barraqué-Schülers Bill Hopkins (1943–1981) erklangen. Sie gipfelte in den »Sinfonien« für 21 Pianisten von Daniele Lombardi, ein bruitistisches, sich bald in der Langeweile wiederholter synchroner Klangeffekte verlierendes Happening. Das genaue Gegenteil zu solche brutaler Überwältigung fand in Salvatore Sciarrinos *Lohengrin* statt, ironisch-poetische Wagner-Adaption als «Azione invisible», gesummt, gezischt und geflüstert auch unsingbar und in kärglichsten Klängen fast unhörbar, gerade darin aber eine eigene Welt aufschliessend. Der eigenen Deutung anheim gegebene Reduktion an der Grenze zur Verweigerung war selten auf dieser Biennale anzutreffen. Den Gipfel luxuriöser Aufbereitung der sperrigen Moderne nahm Sir Simon Rattles Interpretation von Olivier Messiaens *Eclairs sur l'au delà...* ein, bis zum Bersten mit Transzendenz und Sinnlichkeit gefüllt, überwältigend schön, ein grosses romantisches Werk zur Verzückerung des Publikums. Solche «Avantgarde für Abonnenten» soll in Zukunft der Vergangenheit angehören: Joachim Sartorius, neuer Intendant der Berliner Festspiele, welche nun endgültig die Musik-Biennale mit gesicherter Finanzierung übernahmen, hat die Entlassung der erfolgreichen Leiterin verfügt. Anstatt der abstrakten, ihre Zuhörer mit intellektuellen Ansprüchen vergraulenden komponierten Musik soll die «Klangkunst», das cross-over-Event verschiedenster Sparten und Stile ein «weltläufiges» Forum erhalten. Ein Forum, das noch aus den progressiven Schichten der DDR die Lust am eigenen Denken und verqueren Fragestellungen einbrachte, noch im Scheitern kreativ war, wird damit geschlossen.

ISABEL HERZFELD

REINHILD HOFFMANN'S REGIEERFOLGE

Don Giovanni am Luzerner Theater

In der kleinen Schweizer Theaterlandschaft ist es dem Luzerner Theater auf aufsehenerregende Art und Weise gelungen, sich aus der üblichen, in traditionellen Bahnen abschnurrenden Betriebsamkeit zu lösen. Als 1999 Barbara Mundel die Direktion übernahm, kam dies einer veritablen Revolution gleich. Die Kritik war augenblicklich hingerissen von ihrer erfrischenden Programmpolitik – das an Operetten und Boulevard gewöhnte Luzerner Publikum weniger. Das ging so weit, dass einige der Luzerner Stadtväter sich einzumischen begannen und sogar den Rücktritt der neuen Direktorin forderten. Barbara Mundel hielt diesen Stürmen stand und nahm die neue Saison 2000/01 ohne die geringste Konzession in Angriff. Mittlerweile scheint nach dem ersten Schock aber das – in der Saison 2000/01 offensichtlich verjüngte – Publikum allmählich den Reiz eines Spielplans zu erkennen, der sehr geschickt das Alte mit dem Neuen verbindet: *Don Giovanni* beispielsweise, ein sicherer Garant für gut besetzte Ränge, präsentiert sich in einer – mir ihrer Nüchternheit und ihrem Verzicht auf anekdotische visuelle Mätzchen – exemplarischen Regie von Reinhild Hoffmann.

Die deutsche Tänzerin und Choreographin ist dem Luzerner Publikum nicht unbekannt: Ihr ist die zauberhafte Inszenierung von Salvatore Sciarrinos *Luci miei traatrici* (November 1999) zu verdanken, zweifellos eine der schönsten Schweizer Musiktheaterproduktionen der letzten Jahre. Ausserdem hat Reinhild Hoffmann an den Internationalen Musikfestwochen Luzern 2000 etwas gekünstelt und daher weniger überzeugend György Kurtágs *Kafka-Fragmente* inszeniert.

Zusammen mit Pina Bausch und Susanne Linke gehört Reinhild Hoffmann zum Gründungskern jenes «Neo-Expressionismus», der in den sechziger Jahren die deutsche Choreographieszene aufgerüttelt hat. Nach ihrer Tätigkeit als künstlerische Co-Direktorin, zusammen mit Susanne Linke, am Tanzstudio Folkwang (1975–1977) und als Direktorin des Tanztheater Bremen (1978–1981) hat die ehemalige Schülerin von Merce Cunningham und Alvin Nikolais darauf ihre eigene Compagnie gegründet, das Tanztheater Reinhild Hoffmann. Seit 1982 widmet sie sich der Inszenierung lyrischer Werke wie *Erwartung* und *Pierrot Lunaire* von Schönberg, Janáček's *Tagebuch eines Verschollenen* (1994) oder auch *Idomeneo* (1996).

Reinhold Hoffmanns Luzerner *Don Giovanni* orientierte sich gewiss stärker am Gewohnten als Sciarrinos und Kurtágs Werke. Aber wie immer widmet sie auch hier der Gestik und der Körpersprache minutiöse Aufmerksamkeit, auf dass die Charaktere jeder Figur perfekt gezeichnet seien – die Anklägerin Donna Elvira etwa agiert mit erstarrter, mechanischer Gestik und nimmt damit jene des Komturs vorweg. Diese kunstvoll herausgearbeiteten Verschiebungen unter den Protagonisten werden noch unterstützt durch Hartmut Meyers schlichte Bühnenbilder. Zwei Mauern, die eine rot, die andere blau, schneiden den Bühnenraum asymmetrisch. Einen einzigen etwas sophistischen Einfall erlaubt sich die Szenengestaltung: Im Finale des ersten Akts schiebt sich im Hintergrund eine breite Mauer zur Seite und gibt den Blick auf das maskierte Trio Don Ottavio, Donna Anna und Donna Elvira frei, die sich ins Fest mischen, kurz bevor dieses vom Schrei Zerlinas, die ausserhalb der Szene mit Don Giovanni ringt, brüsk unterbrochen wird. Selten kann man dieses Finale, das für jeden Regisseur eine heikle Klippe darstellt, mit derart bezwingender dramatischer Spannung erleben! Reinhild Hoffmann versteht es auf sehr kluge Weise, ihre Erfahrung als Choreographin in der Oper anzuwenden, ohne dass daraus Selbstzweck würde. Exzellente Sängerinnen und Sänger am Beginn ihrer Karriere und die präzise, meist hervorragende Leitung durch Patrick Furrer tragen ausserdem dazu bei, dass das kleine Luzerner Theater im Moment dank diesem *Don Giovanni* zu den aufregendsten Opernbühnen der Schweiz gehört.

JACQUELINE WAEBER

(Aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

EIN GROSSER MUSIKBAZAR

Présences 2001. Maison de Radio France, Paris, 2. bis 18. Februar 2001

Jedes Jahr lockt das von Radio France veranstaltete Festival *Présences* ein Publikum in die *Maison ronde*, das sonst eher selten an Konzerten mit zeitgenössischer Musik anzutreffen ist. Anfang der achtziger Jahre hatte Claude Samuel, der musikalische Leiter bei Radio France, die Idee, das von ihm vor dreissig Jahren gegründete *Festival de Royan* in Paris weiterzuführen und dafür zwei hauseigene Orchester zu gewinnen: Das Orchestre National de France und das Orchestre Philharmonique de Radio France. Eine

Idee, die von Jahr zu Jahr an Ausstrahlung gewonnen hat (auch beim *Agora*-Festival des IRCAM gelingt es Samuel übrigens, jeweils im Juni ein sonst kaum sichtbares Publikum anzulocken). In seinen Anfängen war das Festival thematisch auf einzelne Komponisten konzentriert: Luciano Berio, Iannis Xenakis oder auch Mauricio Kagel gehörten dazu. In den letzten zwei Jahren hat Intendant Alain Moëne das Festival von dieser engen Bindung an die grossen Gestalten der heroischen 60er Jahre befreit. Das Publikum kam weiterhin, auch ohne den Anziehungseffekt, den solche Stars auszuüben pflegen.

Alain Moëne hat dem neuen Verantwortlichen für das zeitgenössische Schaffen, René Bosc, die technische Umsetzung seines Programms überlassen, das diesmal vom Gedanken ausging, dass der Barock auch in die zeitgenössische Musik eingeflossen sei. «Sind denn alles Barockmenschen?» fragte er im Editorial scherzhaft. Und zur Unterstreichung seines Konzepts stellte er Zupfinstrumente in den Mittelpunkt des Festivals, die von den Komponisten der tonalen Periode in der westlichen Musik, also des 18. und 19. Jahrhunderts, nicht mehr verwendet worden waren. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit der zweiten Wiener Schule, gelangten diese Instrumente wieder in den Vordergrund der Musikszene, zunächst die Gitarre und die Mandoline, dann mit dem Neoklassizismus auch das Cembalo.

Ein anderes Verbindungsglied zwischen Barock und Moderne stellt die Tatsache dar, dass gewisse Werke so unterschiedlicher Persönlichkeiten wie Philippe Fénelon, Salvatore Sciarrino oder Klaus Huber an Historisches anknüpfen. Das hegelianische Geschichtsverständnis, demzufolge jede geschichtliche Etappe in der vorangehenden bereits angelegt ist, wirkt heute freilich überholt: Der heutige Komponist bleibt immer ein Komponist seiner Zeit. Jedenfalls zeugte das Festival von der grossen Bandbreite an Stilen und Gattungen heutigen Komponierens. Die Zahlen mögen für die Verantwortlichen schmeichelhaft sein: 83 Werke von 72 Komponisten, 39 Uraufführungen (davon 15 Auftragswerke fürs Radio) wurden präsentiert. In der Erinnerung schmilzt diese Fülle freilich zusammen auf einige hervorragende Gestalten wie Hugues Dufourt, der mit seinem Orchesterstück *Lucifer* als einer der anregendsten Persönlichkeiten des Festivals beeindruckte. Das Werk will nicht das Orchester an sich erneuern, sondern knüpft an überlieferten Orchestercharakteristiken vom Ende des 19. Jahrhunderts an und setzt diese in einer neuen Rhetorik um. Philippe Schoeller dagegen (geb. 1957), eine der Galionsfiguren des Festivals, führt mit seinen *Cinq Totems* für grosses Orchester, mit dem das Orchestre National de France das Festival eröffnete hatte, die Traditionslinie seiner Vorbilder Claude Debussy, Igor Stravinsky und Pierre Boulez fort: Ein in seiner instrumentalen Perfektion erstklassiges Meisterwerk, das aus Schoellers früherem Werk *Alla Breve* hervorgegangen ist. Dieses, ein Zyklus von fünf kurzen Stücken, wurde von Radio France während einer ganzen Woche Stück für Stück ausgestrahlt, was nicht nur dem Bekanntheitsgrad des Komponisten förderlich ist, sondern überhaupt ein hilfreiches Marketingmittel für die zeitgenössische Musik ohne Angst vor tiefen Einschaltquoten darstellt. Mit Musikschaffenden wie dem Franzosen Samuel Sighicelli, dem Deutschen Enno Poppe (geb. 1969) und der Engländerin Rebecca Saunders (geb. 1967) entfernt sich die europäische Musik vom Erbe ihrer Väter hin zu einer ganz in der Ästhetik von heute wurzelnden Erfindungskraft. Für frisches Blut sorgte mit *Un souffle* ein Samuel Sighicelli am Keyboard, dem das Vergnügen, mit einem fabelhaften Kontrabassisten wie Bruno Chevillon auf der Bühne zu stehen, sichtlich anzumerken war. Mit *Knochen* von Enno Poppe kommt der Geist der Popjahre zurück, allerdings mit einem

zusätzlichen Kniff, indem er dem schlechten instrumentalen Geschmack noch eine Prise H&M hinzufügt. Rebecca Saunders bewies im Doppelkonzert für Violine, Trompete, Ensemble und elf Spieldosen *Cinnabar* und in *Duo 3* für Bratsche und Schlagzeug ihre Beherrschung von Form und Instrumentation. Darin treffen ironische List und eine Sehnsucht nach instrumentaler Charakteristik, nach Klang zusammen. Interpretiert wurden die beiden Werke wurden vom Ensemble Moderne unter Stefan Asbury. Dieses Ensemble hat im Übrigen dem Festival *Présence 2001* seinen Stempel aufgedrückt: Seine Interpretation von «Zwei Gefühle», *Musik mit Leonardo* von Helmut Lachenmann wird in die Annalen eingehen. Und mit *Femmes* für zwei Stimmen und Ensemble schenkte Florence Baschet dem Festival auch noch jene lyrische Note, die man in den vorangegangenen zwei Wochen vermisst hatte: Zwei semitische Sprachen vermählen sich in ihrem Ringen mit dem Echo – ein Gesang von Aufbegehren und von Liebe, den das Ensemble Fa unter Dominique My zum Glühen brachte.

Mit dieser Auflage des Festivals scheint eine Epoche zu Ende gegangen zu sein. Es fehlte diesmal eine starke programmatische Linie. Das Festival muss sich nun erneuern, muss wieder ein Ort innovativer gedanklicher Anregungen werden, statt als administrative Maschinerie einfach nur der Kundenlogik zu folgen. Das Publikum ist da, die Hälfte des Wegs ist bewältigt, die andere aber liegt noch vor uns. OMER CORLAIX

(Aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

IST GEISTLICHE MUSIK EIN PROBLEM?

Ein Symposium der Musikhochschule Luzern und der Luzerner Osterfestspiele, 4.–7. April

Die Luzerner Osterfestspiele bemühten sich in diesem Jahr um eine im Vergleich mit früheren Ausgaben verstärkte gedankliche Geschlossenheit des Programms. Zum angestrebten musikalischen Gleichgewicht von alter und neuer geistlicher Musik in den Konzerten trat ausserdem der reflexive Unterbau in Gestalt eines von der Musikforschung Zentralschweiz konzipierten Symposiums, an dem prominente Referenten und Referentinnen in teilweise hochattraktiven Vorträgen über die Konfliktfelder nachdachten, die zwischen Musik, Religion und Kirche angeblich bestehen. Die Beobachtung, dass zwar «keine Religion ohne Musik vorstellbar» sei, da Musik «offenkundig an Gefühle, die über das Rationale, Diesseitige hinausgehen» rühre, dass aber gleichzeitig die Musik «spätestens seit der Frühen Neuzeit immer vernehmbarer einen Wert eigenen Rechts» einforderte und damit in Spannung zu den «mehr oder weniger strikt gegliederten und insofern machtbewussten Organisationen» der verschiedenen Religionen geraten ist, bildete laut Anselm Gerhards Einladungsworten zum Symposium den Anlass, in kompetenter Runde sich über die allfällige aktuelle Bedeutung des Themas etwas Klarheit zu verschaffen. Nach dreizehn Referaten und ausgiebigen Diskussionen musste freilich Alois Koch als Prorektor der für das Symposium verantwortlichen Musikhochschule Luzern in einem Votum feststellen, dass man sich zwar den Konfliktfeldern angenähert, sie aber bei weitem noch nicht erschlossen habe. Tatsächlich war zuletzt nicht allzu deutlich, wo sich denn heute noch jene Konfliktherde finden liessen, deren Tragweite den heftig bis aggressiv geführten, akademisch kenntnisreichen Diskussionen äquivalent wären. Zwei Gebiete kämen dafür in

Frage: Einerseits die «Musik im Gottesdienst», die zwar unter kirchlich Beteiligten in der Tat jederzeit Potential für fundamentale Auseinandersetzungen bietet, an diesem Symposium aber bei selbstverständlich einhelliger Ablehnung aller «Klampfenmusik» (Andres Marti) kein Gegenstand von Meinungsunterschieden war (was sie im kirchlichen Alltag freilich sehr wohl ist, weshalb Andreas Marti vehement ein stärkeres liturgisches und musikalisches Bewusstsein kirchlicher Mitarbeiter forderte). Und andererseits der Aspekt von Religiosität, Spiritualität, Transzendenz oder jeglicher Art von Ritualisierung in der aktuellen Kunstmusik: Auch hier freilich ergab die abschliessende Round-Table-Diskussion inhaltlich erstaunlich einmütige Positionen. Rudolf Kelterborns Kritik an einer teils durch die Komponisten selber, vor allem aber von Klappentextautoren beförderten modischen Subsumierung alles irgendwie esoterisch Gemeinten unter eine «New Spirituality» war natürlich nicht zu widersprechen. Und dass es Werken gelingt, Ordinariumstexte zu vertonen, ohne avantgardistische Integrität verleugnen zu müssen, war ebenfalls offenkundig: Als aktuelle Belege dienten Dieter Schnebels von ihm selber erläuterte *Missa* (1984) und Schnebels von Klaus Röhrling als Beispiel dafür, wie sich die inneren Spannungsverhältnisse der Liturgie mit den sie reflektierenden Tönen decken können, postulierte *Missa brevis* (2000).

Es blieb daher zunächst die Besinnung auf historische Prozesse und Parallelitäten in verschiedenen Kulturen. Heidy Zimmermann legte dar, wie in der jüdischen Tradition das auf die Zerstörung des Tempels zurückgehende Musizierverbot über die Jahrhunderte unter dem Wunsch nach ambitionierter Musik zusehends freimütiger ausgelegt wurde. Die Argumente, die gegen den Einzug zeitgemässer künstlerischer Errungenschaften in den Kultus sprachen (mögliche Ablenkung von der Andacht, Sinnlichkeit der Musik) finden sich dabei in anderen Religionen wieder: Issam El-Mallah zeigte, wie auch im Islam ein eigentliches Musikverbot neben expliziter Musikförderung existiert, wie die betont virtuos gesungene Textlesung auch heute gleichzeitig auf begeisterte Akklamation der Gläubigen aber auch auf Einwände von Religionshütern stösst. Und schliesslich ziehen sich – seit der von Ivo Meyer dargelegten ambivalenten Stellung, die die Musik schon im Alten Testament einnimmt – die gleichen Dispute (Entfaltung und Askese der liturgischen Musik, wie Jürg Stenzl es schilderte) auch durch die Geschichte des Christentums, wobei sich hier allerdings die Loslösung des geistlichen Musikwerks vom gottesdienstlichen Kult und sein Einzug in den neuen Kult des Konzerts viel früher vollzogen hat. Zusammenfassend bleibt die Beobachtung, dass es offensichtlich nie eigentlich die Kirche selber war, die nach zeitgenössischer Kunstmusik verlangte, sondern dass die Musikschaffenden zusammen mit dem Publikum gegen mehr oder weniger starke Widerstände hier ein Feld und ein Thema für ihre Ausdrucksformen gefunden haben, so dass das Phänomen letztlich weniger ein theologisches als ein soziologisches ist.

In soziologischen Konstellationen dürfte daher auch heute begründet liegen, weshalb zeitgenössische geistliche Kompositionen meist als tendenziell konservativ wahrgenommen werden, wie dies Thüning Bräm in seiner Funktion als Jury-Präsident des «Concours de musique sacrée» in Fribourg bei der Mehrzahl der Einsendungen regelmässig wahrzunehmen pflegt: Die Schere zwischen dem «breiten» und einem informiert-aufgeschlossenen Publikum öffnet sich hier, wo traditionelle und populäre Inhalte betroffen sind, noch stärker als im Neuen Musik-Betrieb sonst. Die Identifikation mit geistlichen Traditionen neigt zu Versöhnlichkeit, was zur obligaten Differenz zwischen

Publikumszuspruch und Expertenkritik führt. Geistliche Thematik löst nur in seltenen Fällen noch – erst recht, seit auch im ehemaligen Ostblock dezidierte Spiritualität als Überlebenshilfe und Gegenwart nicht mehr die Funktion schöpferischer Motivation einnehmen muss – Anstöße zu progressiven kompositorischen Absichten aus, sondern wird allenfalls als Gefäß für die eigene erprobte Musiksprache verwendet. Die Luzerner Osterfestspiele, in die das veranstaltete Symposium eingebunden war, versuchten das Spannungsfeld von alt und neu konzertant zu erkunden und boten Beispiele, an denen dieser Konflikt auf unterschiedliche Weise abzulesen war: Krzysztof Penderecki gab im Interview mit Alois Koch an, sein *Credo* nur deshalb geschrieben zu haben, weil er diesen Ordinariumsteil als einzigen noch nie vertont hatte. Und Wolfgang Rihms Passionsstücke nach Lukas, *Deus passus*, entstanden für das Europäische Musikfest in Stuttgart, das im Bach-Jahr 2000 vier Passionen in Auftrag gegeben und damit die entsprechenden Konnotationen an die Komponisten gleich geliefert hatte. Rihms Werk hinterlässt denn auch den Eindruck einer meisterhaft gelösten Aufgabe, einer nach allen Seiten abgesicherten, Traditionelles ohne Anbiederung aufnehmenden, Religiöses respektvoll bedenkenden und doch durch den Beizug von Paul Celans *Tenebrae* auch in die Gegenwart öffnenden, in der Tendenz verinnerlichenden, dennoch Drastik nicht verschmähenden Meisterprüfung. Kein Startpunkt für neues geistliches Komponieren, gewiss, doch sehr wohl ein Werk, das gerade in seinem abgerundeten Ausdruck einen starken Eindruck von Aufrichtigkeit, ja wohl auch Ergriffenheit hinterliess.

Ergriffenheit aber entspringt dem Gefühl von Verlust alter Vertrautheit, wie die Psychoanalytikerin Dagmar Hoffmann-Axthelm in ihrem Symposiumsreferat ausführte. Die unbewusste Erinnerung an vorsprachliche Kindheitserlebnisse, an ein Aufgehobensein im Zusammenspiel der Sinne ohne Worte kann sich in späteren Erfahrungen ereignen, die wir «Andacht» nennen mögen, die uns aber auch beim Hören von Musik begegnen mögen. Das Moment des Wiedererkennens, die Rückwärtsbewegung scheint damit a priori mit Spiritualität verknüpft zu sein, Regressionstendenzen geistlicher Musik dürften darin ihre psychische Verwurzelung finden. Zeigt sich hier eine Grenzüberschreitung ins Vorbewusste, so schilderte Peter Niklas Wilson eine andere Transzendenz: Jene der musikalischen Improvisation, die zu allen Zeiten von Ausführenden wie Beobachtenden mit Entgrenzungs-, Entrückungserlebnissen in Verbindung gebracht wurde, mit einer Refokussierung auf den Moment, der von rationalen Entscheidungen entbindet, weil die Musik in einem Zustand des Fließens sozusagen sich selber spielt... Das spirituelle Erleben existiert also sehr wohl in der Realität und wird auch gesucht: Etwa in jenen überindividuellen Gemeinschaftserlebnissen, wie sie die Ritualforschung, am Symposium vertreten durch David Krieger, untersucht. Und zu diesen gehört natürlich auch das Konzert. Werden Bach-Passionen oder Haydn-Messen aufgeführt, sind die Konzertsäle ausverkauft – die Kirchen dagegen bleiben sonntags leer. Das ist ein echtes Konfliktfeld und zuerst ein Problem für die Kirche und nicht für die Gesellschaft. Ob ihm mit geschärftem liturgischem Bewusstsein allein beizukommen sei, und ob die Art, wie heute Triviales gegen den Widerstand der Fachleute in die Gottesdienste dringt, nicht ebensowenig aufzuhalten sein wird wie einst der bekämpfte Einfluss der Kunstmusik, wird sich weisen.

MICHAEL EIDENBENZ