

Berichte

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

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

Heft 69

PDF erstellt am: **05.08.2024**

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.

DIE UBUISTEN UND DIE BÜRGER

«Ubu cocu», Opera buffa nach Alfred Jarry von Gérard Zinsstag und Peter Schweiger am Theater St. Gallen



Paulo Medeiros (Achras) und Kenneth Garrison (Père Ubu) im Theater St. Gallen (Inszenierung: Peter Schweiger, Bühnenbild: Andreas Walkows, Kostüme: Marion Steiner) (© Lukas Unseld)

Die Ouvertüre erzählt, wovon im folgenden gehandelt wird: ein Trommelwirbel, ein Pfiff, es wird auf die Pauke gehauen, vom Blech der Marsch geblasen – will heissen: Achtung, Operette, oder genauer, wie sich das Stück nicht zu unrecht nobler nennt, «opéra bouffe». Des weiteren erzählt uns ein Seitenblick auf Strawinskys *Petruschka*, dass es nicht um Menschen, sondern um Marionetten gehen wird, um, wie Debussys *Fêtes* ausplappert, «einen Aufzug von phantastischen Gestalten», und überhaupt handelt die ebenso träumerische wie leidenschaftliche Parabel von einem Gang auf den Scheiterhaufen (so Berlioz weiter) – und wieder zurück.

Die Geschichte kann man so erzählen, oder auch so: Dem Publikum wird vorgeführt, nun mit Seitenblick auf Alfred Jarry, wie geistreich es doch sei, dass es über die vielen geistreichen Zitate lache. Gehandelt wird in einer Collage von Zitaten, Scheinzitaten, Stilzitaten, Paraphrasen und ein wenig eigener Musik vom gleichsam präsidialen Usurpator Ubu (Zimmermann: *Musique pour les soupers du Roi Ubu*), der mit Bartók immer mal wieder in wunderbar mandarinische Rage gerät und sich im Haus des Gelehrten Achras (dessen Zitat wir leider nicht erkannt haben) einnistet, als sei Achras ein Zauberlehrling (Dukas), der den Geist Ubu, den er nicht gerufen hat, auch nicht wieder los wird. Als moralische Instanz fungiert Ubus Gewissen, das als japanischer Schleierschwanz aus einem als Koffer getarnten Aquarium schlüpft (Saint-Saëns: *Le Carnaval des Animaux*) und seinem Besitzer in sich selbst, ins Gewissen also, redet – was Ubu allerdings nur dazu nutzt, gerade gegenteilig zu handeln, Achras jedenfalls seinen niederen Pfuinanzgelüsten zu opfern (Strawinsky: *Le Sacre du*

Printemps). Doch auch Ubu ereilen Schicksalsschläge, die Macht eines anderen Schicksals (Verdi) treiben seine Gattin in die Arme des pastoral (Beethoven) naiven Barbapoux, aus dessen Liaison entsteht der Mondvogel (Zimmermann) Archäopteryx, der gewiss einmal zu einem ausgekochten Phynancier (nochmals Zimmermann) auswachsen wird. Solche sind die Helfershelfer von Vater und Mutter Ubu bereits, die Bürgerwürger, die Palotins, deren Liebesspeise Bürgerhirn ist und deren Lieblingsmusik die Operette und ähnliches: *Fledermaus*, *La Belle Hélène*, *Barbiere*, schliesslich auch Claude Terrasse höchstpersönlich, jener Komponist also, der zu Alfred Jarrys Ubu-Dramen die Szenenmusiken beige-steuert hatte.

So schnell also ist die Geschichte erzählt. In St. Gallen dauert sie länger. Dort haben sich der kürzlich mit dem Reinhart-Ring ausgezeichnete Direktor des Theaters, Peter Schweiger, und der stark von der französischen Musik geprägte Schweizer Komponist Gérard Zinsstag zusammengetan, um Alfred Jarrys zweites Ubu-Drama, *Ubu Cocu*, zu einem Libretto umzugestalten. Viel Text war unterzubringen, und viele Noten hat Zinsstag angefügt. Der Stoff hat dabei in der Tat seine Aktualität. Denn Jarry, der sich selbst zur Kunstfigur stilisierte, hat in seinen Dramen jene Instinkte auf die Bretter gebracht, die seit jeher die Weltbühne bedeuten: die niedrigsten. Und gerade in *Ubu Cocu* macht die Nähe von Fäkalsprache und Machtgier unmissverständlich deutlich, dass Geld in der Tat stinkt: von «Pfuinanz» ist da immer wieder die Rede. Eine Umsetzung des Stoffes hat sich also letztlich an jenen subversiven Gehalten und Gewalten zu messen, die Jarry entfesselt. Oder, mit dem Autor gesprochen: Ein Spiegel sollte jenen (Bildungs-)Bürgerhirnen vorgehalten werden, die Ubu sich so gerne zu Leibe führt.

Wie Zinsstag seine Geschichten erzählt, mag eine Folge willkürlich herausgegriffener Zitate demonstrieren, die, wie im gesamten Verlauf der Oper, hart aneinandergeschritten und zumindest in diesem Falle durch keinerlei «eigene» Musik vermittelt sind. Als Mutter Ubu einmal glaubt, ihr unehelich gezeugter Sohn Archäopteryx sei von einem der Palotins verschlungen worden, findet sie zu aufgeregten Tönen mit dem *Lied von der enttäuschten Liebe* aus da Fallas Eifersuchtsdrama *El amor brujo*. Doch Archäopteryx flattert gleichsam als tanzende Prinzessin herein, und seiner Mutter fällt ein Stein vom Herzen über einer anderen Eifersuchtszene, diesmal aus Verdis *La forza del destino*. Diese zitathaften Verweise, die in der Regel nicht aufgrund musikalischer Vorgänge, sondern allein wegen der inhaltlichen Assoziationen erscheinen, mögen durchaus lustig sein – sofern man einerseits das Zitat sofort erkennt und andererseits den angespielten Stoff in Bezug zur Bühnenhandlung setzen kann. Da die Zitate jeweils nur wenige Sekunden dauern, ist dies allerdings alles andere als ein leichtes Unterfangen. Gleichsam um solche Schwierigkeiten abzufedern, hat Zinsstag Mittel nun direkterer Ironie eingefügt: So ist im Verdi-Zitat das Verhältnis von Singstimme und Orchester gerade umgestülpt, letzteres übernimmt die im Original sinntragende Melodie, während Mutter Ubu die Begleitfiguren mit Worten versieht. Auch an anderen Orten ist solche verzerrende Handhabung von Zitaten gelungen, so etwa im Falle von Ubus Gewissen, dessen Paraphrase des Aquariums aus Saint-Saëns *Le Carnaval des Animaux* im Verlauf der Opera buffa immer stärker verzerrt wird und so nicht nur für dramatische Entwicklung sorgt, sondern auch ein Abbild von dessen zunehmender Machtlosigkeit gibt.

Mit der ganzen Geschichte hat es allerdings noch eine andere Bewandnis. Bereits der Verweis auf Saint-Saëns' *Le Carnaval des*

animaux, selbst ein frühes Beispiel von Collagetechniken, mag darauf hindeuten, und noch mehr die Zitate aus Beethovens 6. Sinfonie, aus Berlioz' *Symphonie fantastique* oder die Anspielung an den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*: In diesen Fällen handelt es sich mitunter um Zitate zweiten Grades, entlehnt sein könnten sie nicht nur vom ursprünglichen Original, sondern auch aus Zimmermanns bereits erwähnter Komposition *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, die sich ja ihrerseits auf die Jarry-Dramen bezieht. Tatsächlich finden sich in *Ubu Cocu* auch direkte Zitate aus dieser Musik, so aus der *Entrée de l'Académie* oder aus der *Berceuse des petits financiers qui ne peuvent pas s'endormir*. Die Utopie einer pluralistischen Kompositionsweise, die Zimmermann im Auge hatte, mag jedoch gerade auch die Unterschiede zum Zugang Zinsstags anschaulich machen. Zum einen nämlich sind bei Zimmermann die Zitate in ein rigoroses Gitter einer konstruktiv zugespitzten Tonhöhenkonstellation eingespannt, die auch für Stimmigkeit auf grossformaler Ebene sorgt. Abgesehen von eher organisatorischen Massnahmen lässt sich ein solches Verfahren bei Zinsstag nicht ausmachen. Zum anderen, und dies zielt tiefer, ist die Collage bei Zimmermann nur ein Mittel zum Zweck: Es geht nicht in erster Linie um die Kombination verschiedener Musikstile, sondern vielmehr um deren aperspektivische Wahrnehmung; die eine Musik soll durch die andere hindurchscheinen und als Element einer anderen erfahren werden. In der Tat wirkt Zinsstags Collagetechnik da am stärksten, wo sie sich durch simultane Überlagerung dem Vorbild Zimmermann am ehesten anähnt. Da etwa, wo die operettenhafte Musik der Palotins, dargestellt durch ein kleines Ensemble auf der Bühne, vom Orchester im Graben gleichsam attackiert wird. Und auch im unmittelbaren Anschluss daran werden verschiedene Musiken ineinandergeblendet: In der Liebeszene zwischen Mutter Ubu und Barbapoux wird das Orchester in drei voneinander unabhängige Schichten getrennt, zu hören sind Ausschnitte aus *Schwanensee*, *Schéhérazade* und der *Pastorale*. Doch solche, auch dramaturgisch als Höhepunkte wirkende Passagen bleiben seltene Lichtblicke. Meist geraten die Zitate in keinerlei musikalisches Gespräch, die musikalische Handlung beschränkt sich auf eine Reihung von Zitaten und stilistischen Anspielungen, die bisweilen leitmotivartig wiederkehren, aber kaum formalen Zusammenhang erzeugen. Im durchgehend dicht gesetzten Orchestersatz will sich dadurch Dramatisches kaum ereignen.

Szenisch wird die Geschichte in wundervollen, klugen Bildern nacherzählt. Auf der Bühne von Andreas Walkows und in den Kostümen von Marion Steiner führt Peter Schweiger das kompetente Sängersenemble, aus dem die Hauptdarsteller Kenneth Garrison (Vater Ubu) und Paulo Medeiros (Achras) ganz besonders herausragen, zu auch schauspielerisch ausgezeichneten Leistungen. Und er findet für die fintenreiche Handlung immer wieder zu Regieeffekten, die dem Zuschauer die Orientierung erleichtern, zugleich aber die Absurdität und Tiefgründigkeit des Ubu-Dramas vor Augen führen. Das Sinfonieorchester St. Gallen unter der Leitung Jürg Wytenbachs ist in grösster Spiellaune und musiziert auf hohem Niveau. Überhaupt ist dem Theater St. Gallen ein Kränzchen zu winden: Auch auf das Risiko hin, heldenhaft zu scheitern, setzt es sich mit Erst- und Uraufführungen immer wieder für das zeitgenössische Musiktheater ein. Nach Per Nørgårds Wölffli-Oper und *Stichtag* von Daniel Fueter und Thomas Hürlimann sind für die kommenden Spielzeiten Uraufführungen von Alfons Karl Zwicker und Roland Moser geplant.

PATRICK MÜLLER

AUFTRAG ERFÜLLT: OPUS 10 DES GENFER FESTIVALS

Archipel 2001

Die zehnte Ausgabe von Archipel, dem Festival heutiger Musik, fand zwischen dem 20. März und dem 1. April statt. Die dreizehn Tage und zwanzig Anlässe hat der künstlerische Leiter Jean Prévost im wesentlichen den Tasteninstrumenten, dem Film, der Elektroakustik und schliesslich Helmut Lachenmann gewidmet, dem *composer in residence*.

Zuerst zu den Tasteninstrumenten: Zu sehen war ein Player piano – ein Gerät, das ähnlich dem Harmonium des ständigen Pedalierens bedarf, hier um die Rollen in Betrieb zu halten –, ein eher anekdotisches Instrument also: Trotz des kundigen Spiels von Wolfgang Heisig, Interpret zumal von Nancarrow, vom hypnotisierenden *Chord Catalogue* Tom Johnsons (eine beeindruckende, manisch-poetische Summa sämtlicher 8178 möglichen Akkorde innerhalb einer Oktave) oder von dessen eigenen *Heisvertonungen*, die aus der Ecke musikalischer Pataphysik zu stammen scheinen; zu sehen war das «verlängerte Klavier» Pierre Berthets, dessen beinloses, direkt auf dem Boden liegendes Instrument, umgeben von verschiedensten Ventilatoren und Konservendbüchsen, eine fesselnde Musik mit indischen Ragas, aus Irland und von Ligeti von sich gab; zu sehen war auch das poetische Bandoneon von César Strosio mit seinen Tangos, das humoristische Bandoneon von Pascal Contet, das bewegendere und anziehendere von Rüdiger Carl; zu sehen war schliesslich ein enttäuschender *Ferner Schnee (Zweiter Teil)* von Rainer Boesch, der gemeinsam mit Nicolas Sordet und Thierry Simonot als Live-Elektroniker einen nostalgischen, aber unnötig geschwätzigen Blick auf die Vergangenheit (eingerechnet seiner eigenen zweifellos) warf, geprägt von Liszt, Rachmaninow, Bartók und Debussy; erst unter den exzellenten Fingern von Markus Hinterhäuser bewies der gute alte Steinway, dass er der musikalischen Sache noch einen guten Dienst erweisen kann. Exzellente Finger, das ist noch das Mindeste, was man über diesen bemerkenswerten Pianisten sagen kann (der einige Tage zuvor in Nonos ... *sofferte onde serene* ... zu hören war – zweifellos einer der Höhepunkte des Festivals). Hinterhäuser interpretierte an einem Abend sämtliche sechs Sonaten der Russin Galina Ustvolkskaja: eine archaische, schroffe, rauhe Musik à la Giacometti, die ins Herz der Dinge und der Welt zielt, interpretiert mit einer Intensität und mit einem asketischen Raffinement, das in Erinnerung bleibt. Gut gelungen war auch die Lesung des Westschweizer Musikers und Schriftstellers François Creux, der das Publikum während einer Stunde in Atem hielt. Man hätte während seines Porträts von George Crumb eine Nadel fallen hören können. Begleitet war es von mehreren Stücken aus dem *Makrokosmos* des amerikanischen Komponisten, interpretiert von Peter Degenhardt, auch er mit stählerner Hand in seidnem Handschuh.

Dem Thema «Lyrismus» war ein Abend im Alhambra mit Werken von Stockhausen, Castiglioni, Nunes und Nono gewidmet; zu bemerken war etwa bei der Präsentation von Stockhausens *Gesang der Jünglinge*, betreut von André Richard und dem Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung, dass dieses vor einem halben Jahrhundert entstandene Werk keine einzige Altersfalte erhalten hat. Und sie gab Gelegenheit, den Zusammenhang zwischen diesem elektronischen Meisterwerk und der grossen Tradition der franko-flämischen Schule zu erkennen, denn bei Stockhausen scheint die Knabenstimme direkt aus einer (vor-)bachschen Kantate zu stammen.

Auch Niccolò Castiglioni's Doppelserie von *Cantus Planus* (vor längerer Zeit durch Contrechamps im Beisein des inzwischen verstorbenen Komponisten uraufgeführt) scheint in dieser Tradition zu stehen, zumal mit den Interpretinnen Luisa Castellani und Maacha Deubner. Doch handelt es sich hier um einen konzentrierten Lyriismus, sehr rein, lapidar. Emmanuel Nunes' *Nachtmusik I* für Ensemble und Live-Elektronik (Ircam) dagegen beeindruckte durch ihre Herbheit, ihre rauhen, unerhörten Schönheiten, die aus unbekanntem Nächten oder auch Helligkeiten stammen mögen: eine unvergleichliche Hörerfahrung! Schliesslich fanden Nonos *Risonanze erranti* mit der Mezzosopranistin Susanne Otto, dem Centre International de Percussions und Contrechamps unter der Leitung von André Richard Interpreten auf der Höhe einer geheimnisvoll vom Tod, von Gegenwart und Abwesenheit des Seins auf und in der Welt sprechenden Partitur.

Unter dem Titel «paroles d'utopie» gelang Archipel, Contrechamps und Collegium Novum Zürich gemeinsam ein anderer Erfolg, nämlich die Gesamtauführung des *Scardanelli-Zyklus* unter der Leitung seines Komponisten, Heinz Holliger. Dieser Zyklus scheint im Genf, wo er bereits zum zweiten Mal zu hören war, zum Klassiker zu werden. Mit einer Musik des Abgrunds und des Schreckens, durchbrochen von seltenen Ausbrüchen, und mit einem Stil, der zugleich auf Ligeti, auf die Wiener Schule, auf die Elektroakustik und sogar auf Bach verweist, präsentiert der Komponist eine Art Klagegesang, jedenfalls eine eigentliche Liturgie der Langsamkeit, der Verlassenheit, der Introversion.

Um auf die Elektroakustik zurückzukommen: Das Programm mit Michel Chion (*La ronde* und Ausschnitte aus *La Tentation de Saint Antoine*) und Michèle Bokanowski (*Tabou*) bestätigte einmal mehr die grelle Ausdruckskraft des ersten, während der knisternde Schluss von *Tabou* ebenfalls einen starken Eindruck hinterliess. Nur lauwarm hingegen wirkte Steve Reich: *Desert Music*, interpretiert vom Orchestre de Basse-Normandie und von den Solisten des Ensemble Vocal Séquence, hat gewiss unter einer undeutlichen Verstärkung in der schwierigen Akustik des Bâtiment des Forces motrices gelitten. Reichs Nähe zu Carl Orff ist noch nie so deutlich geworden, mit seinem Meisterwerk *Different Trains* jedoch, in der gelungenen Version des Smith Quartet, überzeugte der amerikanische Komponist restlos. Zu erwähnen gilt es schliesslich auch die Improvisationen von Mats Gustafson und Thomas Lehn (Saxophon, Flöte, Synthesizer), die das Publikum im Radiostudio Ernest Ansermet begeisterten. Gleicher Ort, gleiches Glück mit *Maglie Sees Someone in the Crowd and Waves*, wo fünf Talente aufeinander trafen: Marie Goyette am Sampler (einige Monate zuvor hatte die kanadische Künstlerin im Théâtre de Vidy in *Hashirigaki* von Heiner Goebbels brilliert), Massimo Simonini an Plattenspieler, LP, CD, K7, verschiedenen Tonbändern, anderen Objekten und Theremin, Olivia Block am Sampler und verschiedenen Objekten, Maurizio Martusciello an der Elektronik und Thierry Simonot an der Klangregie. Die fünf Musiker schöpften aus einer scheinbar unbegrenzten Imaginationskraft und boten mit schwindelerregenden, reichen Klängen eine «Improvisation zu einem Film ohne Bilder». Im Kapitel Film hat *Le Retour de la baleine*, ein visueller und klanglicher Remix von John Hustons *Moby Dick*, das Publikum in zwei leidenschaftlich argumentierende Lager geteilt. Es gehört zu den Meriten eines Festivals wie Archipel, zu Zeiten des grossen Einverständnisses und des schalen Konsenses zu irritieren, aufzuwiegeln und nicht endenwollende Diskussionen zu provozieren.

Zum Kapitel der Enttäuschungen – denn auch diese gab es – ist Helmut Lachenmann zu zählen. Der präsentierte Ausschnitt aus Kammermusikwerken konnte nur einen allzu fragmentarischen

Einblick in sein Werk geben, auch wenn die Arbeit der Klasse von Jean-Jacques Balet am Genfer Konservatorium bereits schöne Früchte getragen hat. Zu bedauern ist die Annullierung eines Konzertes mit dem Ensemble Modern aus finanziellen Gründen. Doch gilt es auch einmal mehr das Orchestre de la Suisse Romande (OSR) zu kritisieren, das das gesamte Repertoire der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiterhin ignoriert und die Rolle, die ihm durch die grosszügige Subvention der öffentlichen Hand eigentlich zukäme, nicht zu spielen bereit ist. Diese ebenso unverständliche wie unverantwortliche Haltung ist einem Unternehmen, das internationale Anerkennung anstrebt, nicht würdig zu. Für Archipel 2002 erwähnt Jean Prévost dennoch ein Projekt mit dem OSR, in dessen Zentrum eine Uraufführung von Gérard Zinsstag stehen soll. «Doch im letzten Moment wurde das Programm modifiziert, ohne dass wir konsultiert wurden; der Sinn des Projektes ist dadurch zerstört.» Zumal Sibelius verschwand zugunsten von Mendelssohn in der Versenkung. Bleibt also die zeitgenössische Musik eine bittere Pille, die nur mit einem Gegengift geniessbar ist?

Nach Abschluss von Archipel op. 10 konnte sich Jean Prévost über die Qualität der Konzerte und über die Belegung der Konzertsäle freuen, obwohl mit einem Durchschnitt von 187 Besuchern pro Konzert gegenüber 200 im Jahr 2000 ein leichter Rückgang zu konstatieren ist. Die Ausgabe 2002 beschäftigt den Organisatoren bereits, dannzumal ist die Thematik einer «Musik der Stadt» gewidmet. Ein schöner politischer Akt im eigentlichen Sinne des Wortes. Doch werden die Subventionen in Zukunft endlich steigen? Die 225'000 Franken von der Stadt und die 50'000 Franken vom Kanton sind zwar besser als nichts, doch bleibt dies lächerlich für ein Festival, dessen Renommee die Grenzen längst überschritten hat. DANIEL ROBELLAZ

(aus dem Französischen von Patrick Müller)

WIENER DEKADENZ IN HOLLYWOODS NEONLICHT

Erich Wolfgang Korngolds Oper «Die tote Stadt» in Strassburg



«Die tote Stadt» (Inszenierung: Inga Levant, Bühnenbilder: Charles Edwards) in der Opéra National du Rhin (© Alain Kaiser)

Erik Saties Diktum umkehrend hätte Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957) sagen können: «Ich bin zu alt in eine zu junge Welt geboren worden.» In jenem Wien, in dem Schönberg seine atonale Revolution betrieb, war Korngold als noch nicht Fünfzehnjähriger auf Mahlers Empfehlung hin Schüler von Zemlinsky geworden

und komponierte bereits wie Strauss in der *Salome*. Weiter allerdings ging er nicht mehr: Kaum der Adoleszenz entwachsen, hatte Korngold sozusagen seine Entwicklung bereits abgeschlossen.

Die tote Stadt ist das dritte von Korngolds fünf Bühnenwerken, uraufgeführt 1920 in Köln und Hamburg und entstanden nach *Der Ring des Polykrates* und *Violanta*. Es ist gleichzeitig das beste. Angeregt wurde die Oper durch das symbolistische Meisterwerk *Bruges-La-Morte* (1892) des belgischen Romanciers Georges Rodenbach. Der Held Hugues (Paul in der Oper) lebt in Trauer um seine verstorbene Frau (Marie in der Oper, im Roman namenlos). Er glaubt, sie in den Gesichtszügen von Jane Scott (in der Oper Marietta) wiederzuerkennen, einer Tänzerin, die mit ihrer Truppe nach Brügge gekommen ist, um dort Meyerbeers *Robert le Diable* aufzuführen. Zum Double der Verflorenen entwürdigt, versucht die Tänzerin, den Witwer körperlich anzulocken, doch vergeblich: Zuletzt erdrosselt er sie mit den in religiösem Gedenken aufbewahrten Haaren seiner verstorbenen Gemahlin.

Das Libretto (unter dem Pseudonym Paul Schrott von Korngold selbst verfasst) folgt diesem Handlungsstrang dicht – bis auf den Schluss: Der tatsächliche Tod im Roman wird in der Oper zur Halluzination. Marietta, die er eben noch erwürgt hatte, steht plötzlich vor der Tür und will Schirm und Blumen, die sie vergessen hatte, zurückholen – der Traum ist ausgeträumt... Das Makabre des Romans verdünnt dieser opernhafte Schluss zwar, dafür verstärkt er auf bemerkenswerte Art die Vermengung von Traum und Realität: Marie / Marietta sind eine einzige Figur in der Oper, eine verwirrende Symbiose, ein weiblicher Janus, der – wie es Paul ausdrückt – auch mit der «toten Stadt» korrespondiert: «Du weisst, dass ich in Brügge blieb, um allein zu sein mit meiner Toten. Die tote Frau, die tote Stadt schmolzen zu geheimnisvollem Gleichnis». Im Übrigen entfernt sich *Die tote Stadt* von der Atmosphäre des Romans, in dem alles nur Suggestion, Andeutung und Trugbild ist. Die Oper dagegen scheint förmlich zusammenzubrechen unter der Üppigkeit der Musik, die oft erstickend wirkt, auch wenn sie in ihrer Instrumentation nie exzessiv wird – Mahlers Riesenorchester der 8. Sinfonie wird als Modell spürbar.

Der Erfolg des Stücks in den zwanziger Jahren ist bezeichnend für den Zeitgeist jener Tage: In seinem dekadenten, im Expressionismus aufgehobenen Symbolismus – die Bühnenbilder der ersten Aufführungen erinnern an die absurden Perspektiven des *Cabinet des Dr. Cagliari* – und vor allem in der Infiltrierung des Realen durch Wahnsinn und Fantasmagorie, ganz zu schweigen von den etwas sado-masochistischen sexuellen Implikationen, die die Beziehung zwischen Paul und Marietta prägen. Die tote Stadt folgt exakt den Spuren von Werken wie *Salome* (1905), Zemlinskys *Der Traumgöрге* (1906) oder auch Schrekers *Der ferne Klang* (1912).

Diese *tote Stadt*, die durch die Opéra du Rhin im vergangenen April ihre französische Erstaufführung erfahren hat (die Produktion wurde darauf vom Théâtre du Châtelet in Paris übernommen), hätte zweifellos gewonnen, wenn sie in den Kontext des dekadenten Wien zurückversetzt worden wäre. Inge Levants Inszenierung jedoch entfernte das psychologisch Zerstörerische zugunsten einer im wesentlichen autobiographischen Lesart: Pauls tote Stadt ist das Wien, das Korngold 1949 bei seiner Rückkehr vorfand; ein Ort, wo er sich wie ein «Fremder in seiner eigenen Stadt fühlte», nachdem er von 1928 bis 1946 in Hollywood gelebt hatte und dort zum führenden Filmmusikkomponisten geworden war. Inge Levant war von ihrer Idee offenbar derart überzeugt, dass sie sie bis zum Überdruß ausreizte und dazu nur noch Anekdotisches und Ornamentales hinzufügen mochte. Die omniprésente Hollywood-Atmosphäre stützt sich laut Regie auf die Tatsache, «dass Korngold

in Hollywood gelebt hat: Es gibt also diese Strass- und Pailletten-seite in des Künstlers vertrauter Welt». Der Rest ist Gefälliges in diesem Sinn, wie etwa der zu Beginn und zum Schluss auftretende Knabe, welcher, mit einem leichten unförmigen Umhang kostümiert, am Klavier improvisiert und unschwer als Korngold selber zu identifizieren ist; oder wie etwa auch die vergnügliche halluzinierte Fantasmagorie, die mit der verwickelten Konfusion zwischen Marie und Marietta spielt, deren magische Statik durch das grelle Neon der Dekors und die Kitschkostüme aber gekillt wird (für Bühnenbild und die Regenbogen-Lichtgestaltung im Stil des *Zauberers von Oz* war Charles Edwards, für die Las-Vegas-Kostüme Magali Gerberon verantwortlich).

Die trockene Akustik in der Opéra de Strasbourg schadete manchmal den Klangmischungen dieser tausendfach irisierenden Partitur, welcher auch der Dirigent Jan Latham-Koenig mit gelegentlich gehetzten Tempi zusetzte. Am meisten Genuss verschafften an diesem Abend die Sänger. Besonders der Tenor Torsten Kerl (Paul) meisterte seine strapaziöse Partie hervorragend, auch Angela Denoke als Marietta und Bariton Stephan Genz mit seinem Kurzeinsatz als Guest-Star in einem zerfliessenden *Pierrotlied* überzeugten. Es bleiben aber die Vorbehalte gegenüber einer Inszenierung, die dem selbst in seinen Unzulänglichkeiten faszinierenden Werk – faszinierend in der Art der «weniger bedeutenden Bilder, die den wahren Ausdruck ihrer Zeit vermitteln», um einen Äusserung Boulez' zu den Werken Zemlinskys und Schrekers aufzunehmen – kaum jene Gerechtigkeit widerfahren lässt, die seinem noch immer unterschätzten Komponisten eigentlich zustünde.

JACQUELINE WAEBER

(aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

« BIS ZUM LETZTEN KOMMA... » – EINE KOMPONIERTE LESART

Schweizer Erstaufführung von Victor Fenigsteins Singespiel «Die heilige Johanna der Schlachthöfe» nach Bertolt Brechts Stück in der Berner Dampfzentrale mit dem ensemble-Theater der Regionen Biel-Solothurn

«Wie nennen Sie die Vertonung eines Dramas, die durchs Band, eben bis zum letzten Komma, dem dichterischen Text folgt, meist ohne Rücksicht auf bekannte musikalische Formen? [...] Ein Drama ist ein Spiel, ein Schauspiel. Ein zum Singen bestimmtes Drama nennt sein Komponist nun ein Singespiel.» So lapidar diese Schlussfolgerung, so klar erkennbar auch die Absicht des Komponisten Victor Fenigstein, dessen monumentales Musiktheaterwerk *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* nach Bertolt Brecht in der Berner Dampfzentrale seine Schweizer Erstaufführung erlebte: Mit seinem 1929/30 entstandenen gleichnamigen Stück wollte Bertolt Brecht die «verwickelten Vorgänge» des kapitalistischen Systems durchschaubar machen. Der 1924 in Zürich geborene, seit 1948 in Luxemburg lebende Komponist übertrug diese Intention auf sein Komponieren. Anders als im gängigen Opernbetrieb, sollte alles daran gesetzt werden, dass der Text bis ins kleinste Detail auf der Bühne verständlich ist.

Unter dem Eindruck der Wirtschaftskrise der Achtzigerjahre hatte der Komponist, der sich in seinem Oeuvre immer wieder von politischen und sozialen Fragestellungen inspirieren liess, Brechts Johanna gelesen und darin «etwas gefunden, das ich durch meine musikalische Interpretation so formen konnte, dass dabei nicht ein neues Stück entstand wie bei den Opern über Dramen, die auf neu

verfassten Libretti ihre musikalische Formen auslebten, sondern ganz schlicht immer noch, bis zum letzten Komma, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* von Bertolt Brecht, nur wird dieser Text gesungen.»

Die Musik stellt sich bedingungslos loyal hinter die Textvorlage, verdeutlicht, deutet und illustriert das Bühnengeschehen: «Die Hauptaufgabe des Komponisten bestand darin, zu versuchen, die Satz- und Wortgesten des Dramas mit musikalischen Gesten zu erfüllen, die ihnen entsprechen und sie klar artikulieren,» erläutert Fenigstein sein musikdramatisches Konzept, das dem Brecht-Text mit Musik zu unmittelbarer Verständlichkeit zu verhelfen versucht und nur selten kommentierend oder gar konterkarierend eingreift. Das achtzehnköpfige, apart besetzte Instrumentalensemble ist Teil der Szenerie und reichert das Geschehen mit einer Vielzahl von symbolischen und naturalistischen Klangbildern an, die sich ohne weiteres entschlüsseln lassen. Der Einsatz von tonalen und dodekaphonischen Strukturen sowie Anleihen an tradierte Formen werden explizit semantisiert: «In diesem Singespiel wird beispielsweise da tonal gesungen, wo im Text naiv oder zynisch reagiert oder auch einfach gelogen wird, d.h. wo der Textinhalt grosse Selbstverständlichkeiten vorgaukelt, die der Wirklichkeitsprüfung nicht standhalten,» schreibt der Komponist im Programmheft. Mit derselben nachgerade plakativ wirkenden Unbekümmertheit werden charakteristische Stilpasticcios eingesetzt: Johannas anfänglicher Optimismus wird mit einem Tango in A-Dur illustriert, die Viehhändler bewegen sich zu ländlerartigen Melodien.

Auch sonst dient die Musik, die sich selbst als klingende Textexegese versteht, fast ausschliesslich verbal fixierten Aussagen zu und hilft diese zu unterminieren: Der unerbittliche Lauf der Dinge wird bereits zu Beginn des kurzen Vorspiels mit skandierten Paukenschlägen markiert. Die prominent eingesetzte Perkussion wird auch im weiteren Verlauf immer wieder als narratives, den Text strukturierendes Element eingesetzt. Der stramme, durch und durch affirmative Schluss dieses ursprünglich fünf Stunden dauernden, aber bereits für die Augsburger Uraufführung im Jahr 1986 auf drei Stunden gerafften Fünfkakters kommuniziert wohl den revolutionären Gestus des Stücks, lässt uns aber schliesslich auch das starre Tonkorsett spüren, in das dieser dynamische Text gezwängt wurde. Es entstehen Druckstellen, die weder kreativ umgesetzt werden, noch – in der Manier dieses Stücks – benannt werden. Einerseits schafft diese minutiöse Vertonung mit exegetischem Anspruch ein plastisches Verständnis und stimmige Bilder, andererseits überhöht sie die Brechtsche Textvorlage zu einem sakrosankten, protzig wirkenden Monument und bindet ihren Aktionsradius auf eine orthodoxe, oft auch vergröbernd wirkende Lesart zurück, die im «Libretto» ohnehin bereits enthalten ist.

Es wird zwar da und dort mit dem Zeigefinger agiert; eine plausible Antwort auf die Fragen, wie die stramm revolutionären Parolen heute zu verstehen sind, wo die kreative Potenziale, die Unbequemlichkeiten des vielschichtigen Texts aus den späten Zwanzigerjahren liegen, bleibt uns dieses «Singespiel» aber schuldig. Aus der akribischen Textarbeit resultiert eine letztlich befremdende Distanzlosigkeit, die wohl integrativ wirkt und das Publikum zu fesseln vermag, andererseits sich öfters im Detail verliert und dadurch die Handlung unnötig retardiert.

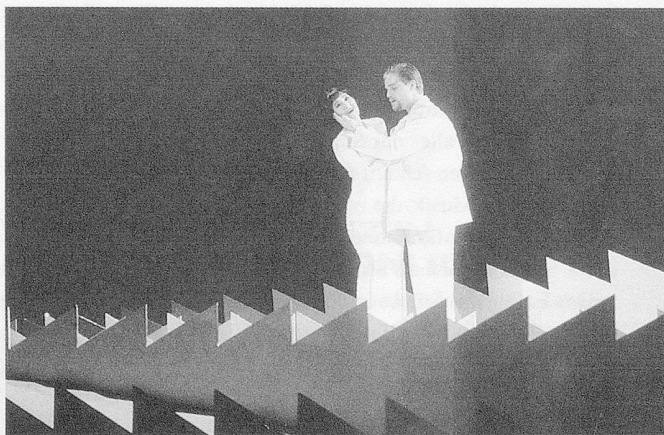
Die Revolution (k)lebt - am Text! Während sich die unterdrückten Protagonisten dem Einfluss der kapitalistischen Potentaten nicht entziehen können, sie aber trotzdem nicht durchschauen, unterwirft sich die sparsam instrumentierte Partitur dem Text, ohne ihn akustisch wirklich verständlich zu machen: Nicht nur der

Kapitalismus, auch der konventionelle Opernbetrieb mit seinen oftmals diffusen Gepflogenheiten und Gesetzen hat trotz einer exzellenten Ensembleleistung gesiegt.

An der Aufführung in der Berner Dampfzentrale, einer Koproduktion des ensemble-Theater der Regionen Biel-Solothurn mit dem Théâtre national du Luxembourg kann es wirklich nicht gehen haben. Susannah Haberfeld überzeugte mit grosser Bühnenpräsenz als Johanna Dark, Jean-Jacques Knutti zeichnete ein facettenreiches, ambivalentes Porträt des Fleischkönigs Mauler, Patric Ricklin verlieh dem Makler Slift nachgerade komödiantische Züge. Franco Trinca lotste das hochkarätige Instrumentalensemble des Orchesters der Hochschule für Musik und Theater Bern-Biel und das Percussion Art Ensemble Bern geschickt durch die schillernde originelle Partitur, deren Reize sich wohl besser hätten entfalten können, wenn sie nicht so stark im Text befangen wäre. Ebenso wenig Freiräume gestand das starre Konstrukt der Spielleitung zu: Frank Hoffmann (Regie), Erich Fischer (Bühnenbild) und Katharina Pollheim (Kostüme) liessen es nicht an stimmigem Ambiente fehlen, vermochten der sozialromantischen Patina dieses stark epochenbezogenen Stücks aber kaum entgegenzuwirken. **PATRICK FISCHER**

«SUR LA POINTE DE MON COUTEAU...»

Salvatore Sciarrinos Oper «*Luci mie traditrici*» in Brüssel



La Malaspina (Annette Stricker), *L'Ospite* (Lawrence Zazzo)

(© Johan Jacobs)

Je zeitloser ein Opernstoff, desto besser scheint er sich zu eignen, um einem Werk ein Dasein auch über seine Zeit hinaus zu gewährleisten. Andererseits ist gerade unsere Zeit so stark von Realityshows verschiedenster Machart durchsetzt, dass ein direkter Bezug zu den Personen der Handlung ebenfalls eine bestimmte Anziehungskraft ausübt. Den Spagat zwischen diesen beiden Positionen hat Sciarrino in seiner Oper *Luci mie traditrici* (wörtlich: «Meine verräterischen Augen») dadurch gemeistert, dass er die Vorlage *Il Tradimento per l'onore* von Giacinto Cicognini bis auf ihre elementarste «Mechanik» verdünnte. 1664 hatte Cicognini die Geschichte des Komponisten-Fürsten Carlo Gesualdo nachgezeichnet, der seine Frau und deren Liebhaber aus Gründen des Ehrenkodex' hatte ermorden müssen. Künstlerbiographien sind nun seit jeher beliebt, was auch diverse Verfilmungen in den letzten Jahren belegen. Da Sciarrino den Realitätsbezug zur Geschichte Gesualdos aber nicht übermässig in den Vordergrund stellen wollte, reduzierte er das Libretto geradezu strukturalistisch:

ein paradigmatisches Skelett für jede Eifersuchtstragödie. Derart skizziert hält er sich aber gleichzeitig den Weg offen für unerwartete Wendungen. So ist es der (ebenfalls in die Gräfin verliebte) Diener, der das Liebespaar im Garten beobachtet und den Grafen davon in Kenntnis setzt. Letzterer ist seiner Frau aber derart tief verbunden, dass er den Diener durch Ermordung für den Verrat bestraft. Die Abschlusszene zeigt ein Liebesduett zwischen Gräfin und Grafen, das in seiner Echtheit auch dann nicht zerbricht, wenn sie im Bett ihren ermordeten Liebhaber findet. Im Gegenteil: Sie zeigt Verständnis für die Lage ihres Gemahls und verzeiht ihm in einer letzten Liebeserklärung – der Mord zwecks Ehrenrettung wird zum Liebestod umgedeutet!

Sciarrinos Musik ist wie ein akustischer Seismograph. Einerseits werden die Geräusche in stilisierter Form verstärkt (Knistern von Blättern und Knacken von dünnen Ästen im Garten, Rascheln der Kleider, usw.), andererseits gibt sie die Entwicklungsrichtung des Dramas hin zur erlösenden Katastrophe zu erkennen, eine Funktion, die insbesondere die instrumentalen Intermezzi übernehmen. Die anfangs hinter der Bühne gesungene Elegie von Claude Le Jeune aus dem Jahre 1608 wird in den Intermezzi aufgegriffen: Zunächst, vor dem ersten Auftritt des Liebhabers, in einer gleichsam ungebrochenen, quasi tonalen Harmonisierung, die als Anspielung auf die Zeit Gesualdos gedeutet werden kann (ohne dass es sich um ein Zitat des Komponisten selbst handelte); in den zwei späteren Intermezzi in zunehmender Verfremdung, wobei gerade noch einige rhythmische Figuren oder Kadenzfloskeln den Bezug zum Ausgangspunkt durchscheinen lassen.

Ähnlich stilisiert ist auch die Inszenierung von Trisha Brown, Bühnenbild, Kostüme und die Beleuchtung von Roland Aeschlimann in Zusammenarbeit mit Robert Brasseur. Alles ist einheitlich cremefarbig gehalten. Die leicht gewölbte Bühne ist in regelmässigen Abständen durch riesige Sägezähne gegliedert, die während der Aufführung hoch- und heruntergefahren werden. Diese Sägezähne stehen in wechselndem Verhältnis zu diversen Elementen des Librettos: In der ersten Szene sticht sich die Gräfin an einem Rosendorn; in der dritten, im Freien spielenden Szene bilden sie die Hecken des labyrinthischen Gartens, in dem sich das Liebespaar versteckt; später, innen, die Wände. Als kleine Hürden auf der ansonsten glatten Fläche sind sie ferner ein Symbol für die Überschreitung, als lauende Haifischzähne für die unausweichliche Gefahr oder auch als eckige Wellen ein Zeichen für die Wogen der Leidenschaft, bzw. die Wolken eines getrübbten Himmels – Harmonie, die nicht glücken will, weil sie nicht glücken kann. Die Bewegung dieser Elemente selbst hilft einerseits – trotz der reduzierten Situation – das Bühnenbild den Orten der Handlung anzupassen, und ist andererseits Ausdruck für die Relativität des Schutzes, den eine Hecke oder eine Wand zu bieten vermögen. Die Darsteller nehmen im Laufe ihrer choreographisch genau geregelten Verläufe immer wieder Haltungen ein, die an klassische Skulpturen bzw. deren neoklassische Anspielungen erinnern: Trotz des Brodelns der Gefühle ist man stets auf aristokratische *contenance* bedacht – die Andeutung übersteigt als Anregerin der Vorstellungskraft die banale realistische Abbildung.

Zum Schluss gebührt den beteiligten Sängern und Musikern ein grosses Lob: Annette Stricker (Gräfin), Lawrence Zazzo (Liebhaber), John Bowen (Diener) und Paul Armin Edelmann (Graf) meisterten die Vokalpartien mit ihren vielen Verzierungen bravourös; klar und subtil dirigierte Kazushi Ono die Mitglieder des hauseigenen Orchesters, so dass aus diesem Opernabend ein wahrhaft fesselndes Erlebnis wurde. **PASCAL DECROUPET**

VON PERLEN UND ANDEREN FREMDKÖRPERN

Wittener Tage für neue Kammermusik; 4. – 6. Mai 2001

Der «Fremdkörperkultur» war die 33. Ausgabe des Uraufführungsfestivals des Westdeutschen Rundfunks gewidmet. Harry Vogt, Leiter der Wittener Tage für neue Kammermusik, ging in sechs Konzerten und einigen Installationen seiner These nach, dass es heutzutage vermehrt Kompositionen gebe, die sich durch ihre strukturellen und instrumentellen Einsprengsel legitimieren; also bewusster Einbau punktueller und lokaler Reibungen und Widerstände anstelle globaler Gesten. Aber ist das allein Garant zündender Ideen und spannender Werke?

Interessant, dass wohl deshalb bei dieser Festivalausgabe ältere Werke im Mittelpunkt der Tage standen wie etwa die Filmmusiken von Morton Feldman. Die Filme und Partituren stammen aus dem in der Sacher Stiftung aufbewahrten Nachlass. Feldmans Arbeiten sind ganz der Maxime Edgard Varèses verpflichtet: Statt wie in Hollywood Musik als simplen Verdoppelungsfaktor von visuellen Emotionen einzusetzen, soll sie sich den Problemen eigenständig stellen, so dass das Filmpublikum von einem Mehrwert an bildhaften und musikalischen Ein- und Ansichten profitieren könne. Kongenial gelang eine solche Umsetzung mit dem 1951 realisierten Kurzfilm von Hans Namuth über den Maler Jackson Pollock, zu dem Feldman eine Musik für zwei Celli beisteuerte. Diesen Beitrag bezeichnete er später als sein erstes Kunstwerk. Der Film lässt Pollock Biografisches und Ästhetisches erzählen. Der Zuschauer erhält eine unmittelbare Einsicht in dessen Arbeitsweise, indem die Kamera unterhalb einer Glasscheibe positioniert ist, die der Künstler wie eine Leinwand benutzt und mit seiner speziellen explosiven Technik mit Farben bespritzt, wobei er (aus)dauernd um die Malfläche herumläuft. Die Korrespondenz zwischen den filmischen und musikalischen Sequenzen ist schlussendlich verantwortlich für das einmalige Erlebnis, lässt sich aber erst auf einer strukturellen Ebene finden: Die Strenge der spontanen Spritzbewegungen des Malers stimmt mit den einfachen, fast abstrakten musikalischen Gesten überein. Überflüssig allerdings, dass nach einer mittäglichen Vorführung des Films mit originaler, dafür stark rauschende Klangspur (Daniel Stern) am Abend die Cellisten Lucas Fels und Thomas Moster vom Freiburger Ensemble Recherche den Part live auf der Bühne zu einer qualitativ miserablen Videoprojektion vorspielen mussten. Ähnliches ist auch zur Livebegleitung für Namuths Filmporträt über den Maler Willem de Kooning (1966) zu berichten, wobei die Musik für Horn, Schlagzeug, Klavier, Violine und Cello um effektvolle Schubert-Einsprengsel angereichert ist. Auch beim Kurzspielfilm *The sin of Jesus* von Robert Frank aus dem Jahre 1961 und der Anti-Kriegsfilm *Time of the Locust* über Vietnam (1967) ist der gemeinsame Nenner von Musik und Bild die künstlerische Methode: In letzterem etwa – er besteht aus Wochenschau-Berichten, einer damals zensierten Aufnahme von japanischen Kameramännern über ein Massaker amerikanischer Soldaten und Ausschnitten aus Reden des damaligen US-Präsidenten Lyndon B. Johnson – montierte Feldman Fetzen aus der industriellen Populärmusik und aus Broadway-Produktionen. Deren inhaltliche Banalität treibt in diesem Zusammenhang den Schrecken auf die Spitze. Die Lieferung aus Basel komplettierten zwei hier uraufgeführte Musiksequenzen von 1960 (ohne Titel) und 1968 (*Samoa*) durch die Freiburger. Sie gehören zu Filmen, deren Autorenschaft bisher ebensowenig eruiert werden konnte wie ihre Gattung, doch anders als in *Time of the Locust* überzeugt

hier ohne die Präsenz der Bilder Feldmans Spiel mit banalem Inhalt nicht. Ganz im Gegensatz zu seiner kompositorischen Hommage *For Franz Kline* für Horn, Röhrenglocken, Klavier, Sopran, Violine und Cello (1961), das als Stück Massstäbe setzt. Bezüglich der Transparenz boten Brian Ferneyhoughs *Flurries* (auf deutsch: Windstöße) für Pikkoloflöte, Klarinette, Horn, Klavier, Violine und Cello (Ensemble Recherche) trotz horrender Anforderungen an die Spieltechnik eine ungewohnt transparente Hörbarkeit. Das Philippe Albèra gewidmete Stück ist in mehrere Duo- und Trio-Module sowie ein antiphonisches Tutti aufgeteilt und gelangte hier zur deutschen Erstaufführung.

Sind Einsprengsel einmal blitzblank wegpoliert und eingebettet wie etwa die aussereuropäischen Zitate in den permutierten Modulen von Marco Stroppas *Cantilena* für dreifach gemischten Chor, so entpuppt sich ein ausgeklügelter kompositorischer Prozess als abgeklärte klangliche Designarbeit. Gleiches ist auch von Christoph Neidhöfers *quasi solo – sich selbst betrachtend* für Sopran, Bassklarinetten, Violoncello und Schlagzeug zu berichten: ein brillantes Stück ohne Ecken und Kanten. Allerdings wurde es von Mitgliedern des Collegium Novum Zürich auf sehr hohem Niveau dargeboten. Das Ensemble durfte erstmals im Kohlenpott antreten und bestand den Vergleich mit Grössen wie dem Arditti Streichquartett, dem Ensemble Modern und dem Ensemble Recherche bestens. Mit dem Collegium gelangten weitere Kompositionen helvetischer Provenienz zur Aufführung. Zum Auftakt hat Nadir Vassena gleichsam geerdete, satte statische Klänge in seinen *5 nodi grotteschi e crudeli* gesetzt, in denen das solistische Akkordeon (Teodoro Anzellotti) nach und nach die Klänge des Ensembles ein- und aufsaugt – mit Ausnahme des Schlagzeugs, das markant eigene Signale setzt.

Flickenteppich und *Teppich der Erinnerung* nach einem gleichnamigen Bild von Paul Klee heissen die zwei Teile von *Two Carpets* von Mischa Käser für zwei Sänger und Ensemble. Das Collegium Novum musizierte unter der Leitung von Jürg Wyttenbach gemeinsam mit der Sopranistin Sylvia Nopper. Quasi als «Fremdkörper» kontrastiert hier eine anspruchsvolle, mitunter improvisierende Sprech- und Gesangsstimme das patchworkartige Ensemblespiel. Sie wurde vom Komponisten selber bravourös ausgeführt, bald im krächzenden Palaver, bald im schreienden Staccato. Zu Wortfindungen gereicht es selten, eher sind es Konsonanten und Silben, denn zu sehr ist Käasers tönender Teppich – und damit die Erinnerung – ausgefranst. Demgegenüber belegt Annette Schmuckis *die sprunghafte Erweiterung des wortschatzes* für Sprecher, Posaune, Akkordeon und Schlagzeug genau das andere Ende der Suche, bei der Sprache Zeit werden soll. Schmuckis Weg ist eine dadaistisch anmutende Wortschwall-Groteske, bei der einzeln exakt aufeinander abgestimmte Wörter laufend ihre musikalischen Grenzen erkunden. Dabei wird paradoxerweise das Reziproke mit den Instrumenten angestrebt, für das sowohl die Musik als auch die Gänge der Instrumentalisten formalisiert sind. Dem spannenden Stück bleibt zu wünschen, dass für seine nächste Aufführung ein adäquater Sprecher gefunden wird. Auf völlig undramatische, dafür umso intensivere und zeitverbrauchendere Art durchquerten bei *Als* von Mark André tiefe Spaltklänge den Raum. Für die intensive Projektion genügten Bassklarinetten, Cello und Klavier (Solisten des Ensembles Modern) vollauf. Dass das Finden und Bereitstellen von spannendem Material, also das Arbeiten an der Oberfläche, allein nicht ausreicht, belegt *Ground Manual* des australischen Komponisten Thomas Meadowcroft (1972), eines Schülers von George Crumb und Brian Ferneyhough. Eine Schleifmaschine

erweitert zwar als neckischer Fremdkörper den kompakten Ensembleklang aus Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Harmonium, Klavier, Schlagzeug, Violine und Cello, doch auf strukturelle Einfälle und interessante Durchführungen warteten die Hörer vergeblich. Auch bei den Installationen war zwar gutes Kunsthandwerk anzutreffen, doch «musikalisch wertvoll» waren auch sie nicht. Es fehlten keine der von Harry Vogt postulierten «exotischen Instrumente und fremdartigen Geräte», doch inspirierend waren die Begehungen keinesfalls: Weder die rein kognitiv angelegten *Drei Spiele* von Manos Tsangaris, bei denen der Zuschauer interaktiv durch Ziehen von Fäden oder Drücken von Fernbedienungen kugelrollende oder digitale und klangliche Vorgänge auslösen konnte, weder Volker Staubs *Witterungsinstrumente* (sie befinden sich in einem Baum hängend im Park vor dem Haus Witten), für die Aussengeräusche in einen Raum live eingespielt wurden und in einer einmaligen Konzertsituation durch das monotone *Quartett für Metalltrommeln Nr.41* angereichert wurden, noch die Zwölfkanal-Installation *Projektion* von Paulo Chagas und Volker Müller, in der ein rhythmisiertes Klangkontinuum regelmässig über zwölf symmetrisch aufgestellte Lautsprecher im Kreis rotiert, luden zu einer Wiederkehr ein. Seiner waghalsigen, doch interessanten Fragestellungen und konsequenten Programmierungen wegen darf Vogt jedoch mit Fug und Recht darauf bauen, dass die zahlreichen Hörer auch nächstes Jahr zurückkommen werden, auch wenn sich dieses Jahr weder eine «echte Perle» noch ein grosser Wurf offenbarte. PETER RÉVAI

THEATER DER MUSIKALISCHEN GESTE

Das Festival Ars Musica in Brüssel



Wolfgang Rihm

(© Pierre Radisic)

Mit den rätselhaften Gesängen der Frühe von Robert Schumann senkte sich am vergangenen 1. April der Vorhang über der dreizehnten Ausgabe des Festivals. Dieser letzte Wahnsinnsakt sagt viel über den dionysischen Luftzug, der die gesamte Veranstaltung in

Brüssel durchweht hatte. Sie war übrigens konzentrierter als gewohnt – vierzehn Tage –, als ob der für das Programm verantwortliche Frank Madlener die Energien neu bündeln wollte. Und überraschend wurden diese freigesetzt, einerseits durch das subversive Einbrechen eines Musiktheaters, das den Allüren der traditionellen «Opernmaschine» die Stirn bieten sollte, andererseits durch die Wahl der eingeladenen Künstler. Unter diesen war es Wolfgang Rihm, der am meisten den Überschwang, den Rausch und die Fülle jenes Lebens repräsentierte, das die Gastgeber suchten. Zu hören waren unter anderem eine Gesamtauführung seiner zehn Streichquartette, die klassische Ensembles wie Artemis oder Vogler sowie alte Weggefährten der zeitgenössischen Musik wie Danel und Arditti unter sich aufteilten.

Seit seinem ersten, mit achtzehn Jahren komponierten Quartett ist Rihm sich selber treu geblieben, trotz der Webernschen Zwangsjacke, in die er sich begeben hatte. Die Energie und Expressivität, die gleichsam aus Versehen aufflammt, setzen sich mit ihrer ganz eigenen Rauheit im Verlauf der weiteren Werke fort. Blitze, «so laut wie möglich» zu spielen, wie es in der Partitur heisst, setzen den Diskurs gleichsam unter Bogenspannung. Das Bild kommt dem Komponisten bei der Befragung spontan: «Die Spannung, die meinen Werken harmonisch geschwungene Konturen verleiht, wird nur durch die Suche nach Harmonie geleitet. Doch gibt es nichts Falscheres als zu glauben, dass man bei deren Erreichen einschläft. Harmonie ist im Gegenteil der Kulminationspunkt, wo die gegenwärtigen, aktiven Kräfte in ein Gleichgewicht geraten.» Dies macht Rihm zweifellos zum Klassiker im Beethovenschen Sinne des Wortes; er weist das Experiment und die Verlockungen einer «reinen» Musik zurück und strebt die Schönheit der musikalischen Geste an.

Doch bei allem Interesse an dieser Gesamtauführung entging sie teilweise den Ohren der überzeugten Festivalbesucher. Die Société philharmonique, das mächtige Brüsseler Konzerthaus, hatte einige ihrer traditionellen Abonnenten hinter der Szene plaziert, und auch wenn die alten Bürger ein schiefes Gesicht zogen und das Konzert in der Pause demonstrativ verliessen, so hatte die generelle Atmosphäre doch die Intensität eines grossen Abends – zumal wo das Berliner Vogler Quartett zum Sturm auf das siebte Streichquartett, *Veränderungen*, ansetzte. Am Ende des Konzertes war es das Publikum, das die Szene stürmte, diesmal, um die Woodblocks zu betrachten, mit denen die Interpreten die kaum auszuhaltende Stille durchschnitten hatten. «Das Publikum existiert nicht», folgert Rihm. «Es ist nicht ein Objekt, sondern eine Summe von Subjekten, von denen jedes einzelne unterschiedliche Dinge hört. Gemäss ihrer eigenen Geschichte lauschen sie in eine Richtung, während die Musik einen anderen Weg einschlagen kann. In diesem Sinne ist das Hören Teil des Schaffens. Es spielt seine eigene Freiheit aus und setzt sich in Beziehung zum Werk.»

Auch beim Einbruch des Musiktheaters in das Festival Ars Musica ging es um Freiheit. Festivaldirektor Frank Madlener, hegte die geheime Hoffnung, dass die Konfrontation mit traditioneller Oper dies beweisen könne, erscheint diese doch seiner Meinung nach als Gefangene ihrer voraussehbaren linearen Erzählstruktur und eines Pflichtenheftes, das sie zur schwerfälligen Maschine verkommen lässt. Ein Wink mit dem Zaunpfahl an die Adresse von Bernard Foccroulle, dem Chef der Brüsseler Monnaie-Oper, wirkungsvoll unterstützt durch die Werke von Andriessen, Sciarrino und Aperghis.

Alle drei kennen die Verpflichtung, neue Wege zu suchen, und sie zerrissen den Schleier, um die Kraft des Wortes zurückzu-

gewinnen, die jenes «schreckliche Singen von Texten», so Aperghis, aufgeweicht hatte: «Im in Brüssel gespielten Oratorium *Die Hamletmaschine* war es mein zentrales Anliegen, die Dinge wieder an ihren angestammten Ort zu setzen: den Text! Wenn es Text gibt, so kann man ihn sehr gut aufsagen, trällern, vor sich hin summen. Es gibt aber keinen Anlass für einen schreienden Tenor, der das Orchester zu übertönen versucht. Ich will mich mit dem Orchester nicht mehr im Graben einschliessen und die Solisten, den Chor, das massive Bühnenbild auf die Bühne stellen. Nein! Ich möchte die Dinge auf anderem Wege zusammenbringen.»

Diese anderen Wege hat die amerikanische Choreographin Trisha Brown in den zwei Akten von Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici* eingeschlagen, zweifellos eine der gelungensten Produktionen dieser Ausgabe von Ars Musica. Der choreographische Kontrapunkt verfeinerte den Lauf des Dramas und stellte seine Kraftlinien in ein helles Licht –: um den Komponisten Gesualdo geht es, der seinen Rivalen tötet und seine Gattin über dessen Leichnam erdolcht. Trisha Brown akzentuiert den Ablauf der Handlung durch stehende Bilder, in denen die Protagonisten quasi skulpturale Posen einnehmen; Kazuchi Ono führte das Orchester de la Monnaie mit feinem Sinn: ein gelungener Einstand für den künftigen Chefdirigenten dieses Orchesters.

Mit *Lohengrin* wurde ein experimentelleres Werk aus dem musiktheatralischen Schaffen Sciarrinos präsentiert, das seine ganze theatralische Kraft auf die Sängerin-Schauspielerin (Viviane De Muynck) konzentriert, sekundiert vom Kammerensemble Neue Musik Berlin. Ingrid von Wantoch-Rekowski setzte es in Szene, mit einer beträchtlichen Anzahl redundanter Bilder allerdings...

Andriessen, Sciarrino und Aperghis definieren ihre Standorte zwischen Musiktheater und Oper sowie zwischen Text und Musik. Der Holländer Louis Andriessen, der das Festival mit seinem Werk *De Staat* eröffnete, konnte noch so sehr behaupten, dass die Musik nur eine einzelne Stimme in einem Ganzen sei, doch seine Komposition, die voller dramatischer Spannung ist, widersprach dem. Der Belgier Philippe Boesmans betonte die Bedeutung des Komponisten als erster Dramaturg: «Der Komponist erst versieht jede Phrase des Librettos mit Ausdruck.» Doch muss man Oper und Musiktheater überhaupt in Widerspruch setzen? Für Bernard Foccroulle ist diese Diskussion irreführend: «Die Aufführung von Opern findet heute an den verschiedensten Orten statt, und die Oper bleibt eine der bis heute attraktivsten Formen. Gewiss muss man die Suche nach Neuem fortsetzen, zumal sollte man in Zukunft die Bühnenbildner stärker einbeziehen.» Georges Aperghis, der seit 1976 im Bereich des Musiktheaters arbeitet, stellte selbst fest: «Sogar in meiner eigenen Musik habe ich mich bisweilen durch die Art, sie ins Theater zu übertragen, in eine Falle verleiten lassen.» Und Salvatore Sciarrino schloss: «Man darf die Konzeption und die Realisierung nicht verwechseln!»

Ars Musica 2001 lenkte die Aufmerksamkeit schliesslich auf die Poesie als eine Inspirationsquelle, etwa mit dem vom späten Hölderlin faszinierten Heinz Holliger, oder mit dem Belgier Philippe Boesmans und seinen Rilke-Interpretationen. Ausserdem gab es Konzerte mit zeitgenössischen Werken von Claude Ledoux, Luigi Nono, Elliott Carter, György Ligeti und Philippe Boesmans. Mit *Arsmuzikina* wurden auch die Kinder angesprochen, und schliesslich führte man urauf: Kolp, Gillard, Oelbrandt, Mendoza-López, Doati, Broché, Fafchamps, Hübler – und, erneut, Boesmans.

XAVIER FLAMENT

(aus dem Französischen von Patrick Müller)

REISEBERICHT

Ligeti's Hornkonzert, Werke von Günter Steinke, Caspar Johannes Walter, Mark André, Wolfgang Rihm

Kaum entstanden und im Januar 2001 in Hamburg uraufgeführt, wurde das Hornkonzert von György Ligeti – nicht ohne Ironie *Hamburgisches Konzert* betitelt (die Hamburger ZEIT-Stiftung gab den Auftrag) – in ganz Europa auf den Programmkalender gesetzt. Ich habe es am 10. März in Amsterdam unter der Leitung von Reinbert de Leeuw gehört, mit der Widmungsträgerin Marie-Luise Neunecker als Solistin und dem Asko Ensemble. Gewiss werden in ein neues Werk eines Grossmeisters hohe Erwartungen gesetzt – doch ist das Stück wirklich vollendet? Tatsächlich lässt uns sein Schluss unbefriedigt zurück. Der Formplan zehrt vom Gedanken einer Suite: Das Präludium ist gleichsam eine Klangfläche, aus der das Solohorn aufsteigt, von einer wütenden Geste des Ensembles aber zum Schweigen gebracht wird – ein zugleich geheimnisvoller wie lapidarer Anfang. Der zweite Satz besteht aus einer nicht weniger konzisen Reihung eines «Signals», eines Tanzrhythmus' und eines Choral, denen bald ein neues Triptychon folgt: «aria», «aksak», «hoketus» – Überlagerungsformen, bei denen man leicht die ungeraden Rhythmen erraten kann; auch hier entwickelt Ligeti den Diskurs nicht wirklich, und der Doppelstrich gleicht einer zufälligen Entscheidung. Einzig der zentrale vierte Satz besitzt eine gewisse Ausdehnung: Er beginnt mit einem Hornsolo, gefolgt von einem mit «vivo feroce» bezeichneten Abschnitt, der in einen ausgelassenen Kanon mündet; dieser verkehrt sich nach und nach in ein chaotisches Geschehen von hoher Eindruckskraft, um sich schliesslich selbst zu erschöpfen. Es folgt ein kurzer Satz mit bleich getönten Akkorden, «spectra», schliesslich das Finale, «capriccio», in Form eines gutmütigen Tanzes, dessen Schluss allerdings noch nicht ausgereift scheint. Der Gedanke einer aus kontrastierten Teilen bestehenden Suite bedeutet gewiss einen bewussten Verzicht auf die durchkomponierte Form; doch das Fehlen eigentlicher Materialverarbeitung hat etwas Frustrierendes; es klingt wie eine Verweigerung. Liegt dies möglicherweise daran, dass Ligeti einmal mehr, doch in nun grösseren Verhältnissen eine Harmonik erkundet, die aus den nicht-temperierten Intervallen eines Naturhorns komponiert werden kann? Tatsächlich wird der Solopart, der neben dem modernen Horn auch seinen älteren Vorgänger verwendet, durch vier Naturhörner, die von zentraler Bedeutung sind, ins Ensemble projiziert; zwei Bassethörner tragen ausserdem zu einer sehr eigenen Klanglichkeit bei, in der das Soloinstrument oft zu einer Stimme des Ensembles wird. Denkbar ist, dass der Komponist dieses Werk noch einmal überarbeiten wird, um ihm eine ausgereifere Form zu geben, so wie dies auch schon zuvor bei den beiden Konzerten für Klavier und für Violine der Fall war. Das Werk würde es verdienen.

Sodann Kurs auf Paris zu zwei sehr unterschiedlichen Abenden: Am 6. April, im Untergrund des IRCAM, wo die Konzerte immer eine etwas laborartige Atmosphäre haben, konnte man intimeren Kompositionen begegnen, dargeboten durch das Ensemble Recherche und das Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung, geleitet von André Richard. Das Konzert begann mit einem Werk von Günter Steinke, *Arcade*, in dem das Violoncello mit einem elektronischen Double debattiert und mit diesem, allerdings innerhalb einer reichlich disparaten Struktur, zu teilweise überraschenden Klängen findet. Es folgte eine Uraufführung von Caspar Johannes Walter, *Gesang der Töne (aus der Nähe)*. Walter setzt seine Arbeit im Innern eines infrachromatischen Raumes

fort, hier erstmals mit Hilfe von Live-Elektronik: Das Stück beruht auf dem Prinzip eines Identitätswechsels harmonischer Konstellationen, indem diese eine mikrotonale Transposition erfahren. Um dieses Phänomen wahrnehmen und wirklich als ästhetisches sinnvoll begreifen zu können, ist absolute Präzision zwischen Interpretieren und Elektronik notwendig, was die Pariser Aufführung allerdings nicht einlöste. Das Eigentliche dieser Versuchsanordnung war deshalb schwer erfassbar und schwierig zu beurteilen. Doch die Beziehung zwischen Klanglichkeit und musikalischem Diskurs oder, wenn man so will, zwischen Ereignis und Form scheint in etwas rudimentärer Weise ausgearbeitet zu sein: Die Musik ist statisch und repetitiv, auch wenn die Idee gefallen kann, dass im Innern von sich äusserlich wenig entwickelnden Texturen reiche Bewegungen gestaltet werden sollen.

Ab II, ein langes Stück von Mark André für eine aussergewöhnliche Besetzung (Kontrabassklarinette, Violoncello, Klavier, Schlagzeug, Zymbal und Elektronik) sucht in Material und Form nach einer eigentlichen Verschmelzung von Instrumentalklängen und elektronischen Mitteln. Das Grundprinzip ist Dekonstruktion und Fragmentarisierung, was dunkel brodelnde und geheimnisvolle Klangmassen hervorbringt (der Komponist scheint von schwarzen Löchern gleichsam besessen zu sein). *Ab II* zeugt von einem grossen Ausdruckswillen, dessen Artikulation und Ausführung allerdings unvollständig bleibt. Die denkerische Komplexität ist nicht wirklich ins Hören übersetzt; man fragt sich beispielsweise, weshalb der Komponist ein Zymbal gewählt hat, das er dann ganz gegen seinen Charakter verwendet. Zum Abschluss des Konzertes spielten die ausgezeichneten Musiker des Ensemble Recherche *À Pierre* von Luigi Nono, doch leider in stark ästhetisierender Weise, ohne jene Gewaltsamkeit und Zerrissenheit, die Nono anstrebte, was einer geradezu allgemeinen Tendenz bei der Interpretation von Werken des italienischen Komponisten entspricht.

Am 17. März präsentierte das von Pierre Boulez geleitete Ensemble InterContemporain in der Cité de la Musique ein klassisches Programm mit Werken von Boulez selbst, von Strawinsky, Manoury, Carter und Rihm. Bleiben wir bei letzterem und dessen *Die Stücke des Sängers* für Harfe und Ensemble, die vom Orpheus-Mythos inspiriert sind. Allerdings handelt es sich hier um einen innerlich gespaltenen Orpheus, dessen Lyra zerbrochen ist. Rihm fragt sich im Einführungstext: «Sind Zerrissenheit und Zerbrochen-Sein möglicherweise die Unterscheidungsmerkmale einer arbeitenden Imagination? Dieselbe, die zu Mass und Form führen?» Die Musik ist in der Tat von heftigem, zerhacktem, rauhem Charakter, die Harfe steht mit durchgehend trockenen und schneidenden Klängen einem Instrumentalensemble gegenüber, das deren Gesten verstärkt oder sie unterbricht, gleichsam nach Art einer ins Riesenhafte vergrösserten Harfe. Das Stück ist stark, aus einem Guss, Klang und Harmonik formen ein untrennbares Ganzes, ohne Verzierungen oder Ausweichungen, spannungsvoll von Anfang bis Ende. **PHILIPPE ALBÉRA**

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)