

Berichte

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

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

Heft 78

PDF erstellt am: **06.08.2024**

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.

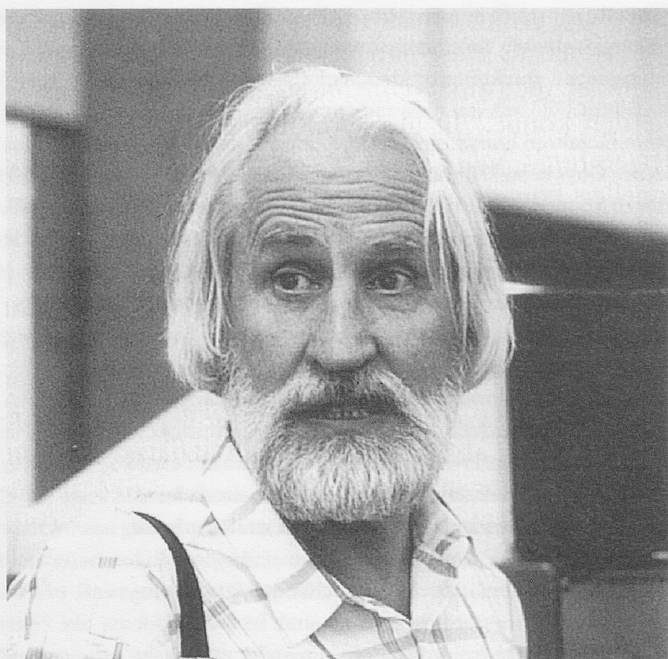
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

IN DEN SCHLUCHTEN DER FESTIVALS

Anmerkungen eines Kritikers nach Begegnungen mit Neuer Musik in Zürich und Donaueschingen



Klaus Huber

(© Gisela Gronemeyer)

Vor ein paar Jahren fragte mich eine Leserbriefschreiberin nach einem Bericht über die Tage für Neue Musik Zürich, ob ich denn die Neue Musik überhaupt liebe. Ich konnte ihr damals keine richtige Antwort geben. Aufs erste hätte ich ihr zwar eine schöne Reihe von zeitgenössischen Stücken nennen können, die mich überwältigt, erschüttert, verzaubert oder durch eine Irritation verändert haben und denen ich mich deshalb verbunden fühle. Ob ich aber deswegen die Neue Musik allgemein liebe? Besonders weil sie neu oder Neu ist? Weil sie mich herausfordert? Und was, wenn die Auseinandersetzung in einer Häufung von Neuem zu versinken droht und das Neue in jenem «clever noise», wie HK Gruber die Avantgarde zu umschreiben pflegt? Bei einem Festival wie den Tagen für Neue Musik Zürich wird dieser Zwiespalt jeweils virulent: auch heuer wieder Anfang November 2002. Gerade die konsequente Programmation, die, seit Walter Feldmann das Festival übernommen hat, nur geringfügig aufgelockert wurde, fordert heraus – und ermüdet doch zuweilen. Wie nämlich wird die Aufmerksamkeit des Hörens immer wieder geweckt? Wohl weniger durch Hyperaktivität als durch bewusst gesetzte Akzente. Mit einem Extraohr auf ein, zwei Komponisten wird ein Zeichen gesetzt. Ein

nicht immer probates Mittel: Es kann zu einer wahren Entdeckung führen wie vor einigen Jahren mit dem Portugiesen Emanuel Nunes. Es kann aber auch dazu führen, dass die Eindrücke einander nivellieren. Weniger eine objektive Werkschau als das subjektive Festivalerlebnis tritt damit ins Zentrum. Hören ist spontan und soll es bleiben. Wiederholt werden die Werke aber meistens nicht, so sehr die Komponisten auf diese Notwendigkeit verweisen. Der eine Eindruck zählt. Von einem Wiederhören profitierte bei diesen Tagen für Neue Musik Zürich immerhin das Streichquartett *place* (des Italiensers Giorgio Netti: 2001 war es im Festivalprogramm fast spurlos vorbeigezogen, diesmal wurde es am Eröffnungsabend, solo präsentiert, zum Erlebnis. Das Kairos Quartett erzeugte durch die Präparation der Saiten mit Plastikkarten und Metallen ungewöhnliche geräuschhafte, aber faszinierende Klänge. Verschiedenste Stricharten wurden verlangt, kaum ein richtiger Ton erschien, aber dafür gelang es Netti, gleichsam ins Innere der Instrumente vorzudringen. Man glaubte den Hohlraum, das Holz, die Saite materiell zu hören. Und plötzlich entfalteten sich diese Obertöne und Nebengeräusche auch in der hohe Halle des Zürcher Stadthauses.

Auch das zweite Netti-Stück zehrte übrigens davon, obwohl es eigentlich des Guten zuviel war. 70 Minuten dauert *Necessità d'interrogare il cielo* für Saxophon solo. Der Komponist geht auch hier auf eine minutiöse Klangrecherche im Bereich der Mehrklänge und Obertöne, listet die Ergebnisse aber nicht bloss auf, sondern bindet sie auf musikalische Weise in einem weiten Prozess. Marcus Weiss hat das Werk bewundernswert dargeboten. Es war eine etwas strapaziöse, aber lohnende Erfahrung. Überhaupt nimmt die Musik Nettis durch ihre Beharrlichkeit gefangen. Und die bewährt sich, vor allem weil sie isoliert erscheint, ohne die Konkurrenz anderer Stücke – aber so kann man natürlich kein ganzes Festival gestalten.

Ist von solcher Beschaffenheit der entscheidende Eindruck, der diese Musik im Gedächtnis erhält? Was uns beim ersten Mal nicht angesprochen oder gar angesprungen hat, ist vielleicht auf immer vorbei. Da nützt der schönste Hinweis auf Partitur und komplexe Kompositionstechniken wenig. Was von dem, was an jenem Novemberwochenende zu hören war, möchte man nochmals erleben: Alles, vieles oder gar nichts? Oder vielleicht einige aufregende Momente in einem anderen, gelungeneren Ganzen? Spannende Ansätze gab es nämlich viele. Der Schotte James Dillon zum Beispiel kann magische Momente schaffen, mit klanglichen Allusionen und vibrierenden Aufflügen, und manchmal lässt er seine Musik wunderbar aufrauschen, etwa wenn die Hammond-Orgel in *Überschreiten* endlich einmal in den Vordergrund dringt. Und doch kommt man mit seinen Stücken oft nicht klar: Sie entziehen sich der Fasslichkeit, wirken endlos und darin sogar etwas beliebig. Sein Stück *Viriditas*, das von den BBC Singers unter Nicolas Kok gesungen wurde, faszinierte stellenweise und liess einen doch wieder ratlos. Nahm es des vokalen Schönklangs wegen ein? Aber das wäre doch dieser Musik von ihrer Denkweise her betrachtet eher äusserlich...

Noch grössere Fragezeichen stellten sich mir bei der Musik von Jean-Pierre Guézec, die prominent vorgestellt wurde. Der 1971 im Alter von 36 Jahren verstorbene Franzose, der seither nur noch selten aufgeführt wurde, ist wohl eine Entdeckung: Gerade formal ist diese Musik durchaus interessant, wie Guézecs Biograph Patrick Butin erläuterte. Sie operiert mit durchhörbaren Strukturen, die keineswegs banal wirken. Auch farblich ist einiges zu entdecken, etwa in *Forme-couleurs*, das von Studierenden der Musikhochschule aufgeführt wurde, oder im Chorstück *Reliefs polychromés*, gesungen von den BBC Singers. Dennoch bleibt

diese Musik eigentümlich auf Distanz, sie zieht einen nicht wirklich an. (Und diese Distanz bleibt bestehen – auch nach mehrmaligen Abhören der Radioaufnahmen. Das irritiert.) Sie lässt kalt. Das Festival bot auch gleich ein Gegenbeispiel dazu: *Charisma* für Klarinette und Cello, von Martin Sonderegger und Moritz Müllenbach engagiert dargeboten. Auch Iannis Xenakis hat hier geometrische Figuren in Musik umgeschrieben, aber das Ohr wird vom ersten Ton an gefesselt.

Ein rotes Stoffband durch die Neue Musik

Und dann gibt's noch ein anderes, altes Problem mit einer gewissen Neuen Musik. Die Formen, gewiss, entstehen oft aus dem Moment, brechen ständig auf und ziehen weiter, ja, aber sie gerinnen in dieser Permanenz auch, sind disparat und kaum fasslich, vor allem aber auch nervös bis hin zum Neurotischen. Avantgarde als «stile nervoso»: nie still sitzend, aufwühlend, manchmal bis zur Ermüdung. Unruhig ist das Ohr, bis es ruhet bei Arvo Pärt. In der Häufung solcher Stücke zeigt sich die Problematik nicht nur dieses Festivals mit Neuer Musik. Die Eindrücke steigern sich nicht etwa gegenseitig, sondern ebnen einander ein. Sind also die Werke von Dillon und Guézec stark genug, um ein Festival von vier Tagen nachhaltig prägen zu können? Über eine kleine Werkschau hinaus, die man anschliessend im Ordner ablegt? Werden sie so sehr im Gedächtnis bleiben wie vor einigen Jahren die Musik des Portugiesen Emanuel Nunes? Dessen Chorstück *Vislumbre* jedenfalls stach auch heuer deutlich hervor.

Vielleicht ist der Kritiker musikalisch schlicht zu promiskuitiv für solche Hardlinerprogramme. Was immerhin den wenigen Ausnahmen eine Chance bot, die heuer fast alle aus der Schweiz kamen. Wie stark etwa war der Unterschied zwischen den Werken von Guézec, Brian Ferneyhough und Dillon beim Konzert des Ensemble Contrechamps unter Jurjen Hempel? Gross gewiss und doch klein im Vergleich zum neuen Werk von Mathias Steinauer, das dazwischen erklang. Zwischen den komplexistischen Musiken wirkte *La dimensione dello strappo* geradezu simpel, ja sogar ein wenig vergagt. Derlei tat durchaus wohl. Im zweiten Teil etwa (Untertitel: «Maiwiese») wurde ein rotes Stoffband, das durch den grossen Tonhallaesaal gespannt war, längsweg in der Mitte aufgerissen – was ein (ver)störendes Geräusch ergab und das Klanggeschehen (des ganzen Festivals) hintersinnig kommentierte: So einfach und bedächtig lassen sich Risse darstellen.

Ähnlich erging es einem zweiten Schweizer Komponisten: Zwischen den durchaus hochstehenden, aber in ihrem Aktionismus doch ziemlich voraushörbaren Stücken von Harrison Birtwistle, Salvatore Sciarrino und Beat Furrer, die der englische Pianonewcomer Nicolas Hodges fulminant vortrug, wirkte auch Alfred Zimmerlins *Klavierstück 8 (Fantasia)* relativ einfach. Verschiedene Elemente (darunter sogar tonale Akkorde) folgten aufeinander, ohne Hektik – und doch: Wieviel überraschender war das! Zudem wurde das Klavier hier für einmal nicht nur geschlagen, sondern auch auf sensible Weise behandelt – bis hin zu gesanglichen Momenten. Die Klänge konnten sich entfalten.

Auch die beiden Stücke von Hans Ulrich Lehmann und Franz Furrer-Münch beim Konzert der Oslo Sinfonietta fielen auf: Lehmann mit seinem verinnerlichten, dunklen *ritenuto*; Franz Furrer-Münch mit seinem fast schwermütigen, emotional starken und doch nie plakativen *Symphonischen Blättern*, die den Untertitel «Sostenuto, sostenuto perdendosi» tragen. Stücke wie diese leuchteten auf, obwohl sie vielleicht nicht so intrikat, nicht so innovativ oder aufs Unbekannte aus waren, dafür jedoch auf gelassene und/oder widerborstige Weise eigenständig.

Donauessinger Musiktage: ein Festival als Werkstatt

Gehen Walter Feldmann und Mats Scheidegger in Zürich grösstenteils von bestehenden Werken aus (es gab gerade mal drei Uraufführungen), so sind die Donauessinger Musiktage just das Gegenteil: ein fast totales Uraufführungsfestival. Einzelne Komponisten werden angefragt, daraus ergibt sich ein ziemlich heterogenes Programm, das entfernt Thematisches (heuer: Stimme) aufleuchten lässt, aber sonst eher diffus bleibt. Für Abwechslung ist gesorgt, aber eine Garantie aufs Gelingen kann es hier nicht geben.

Einen einzigen sicheren Wert bloss hatte Armin Köhler im Programm, und den setzte er nach Donauessinger Tradition gezielt an den Schluss (man will schliesslich etwas heimtragen). Das Werk kam – das ist keine Absicht des Rezensenten – aus der Schweiz: Klaus Hubers *Die Seele muss vom Reittier steigen...* Dieses Kammerkonzert für Violoncello-Solo (Walter Grimmer), Baryton-Solo (Max Engel), Kontratenor (Kai Wessel) und 37 Instrumentalisten entspringt wie so häufig bei Huber einer Beschäftigung mit der arabischen Kultur und basiert auf einem noch unveröffentlichten Gedicht des Palästinensers Mahmoud Darwisch, geschrieben vergangenen Januar im belagerten Ramallah. (Warum ist eigentlich dieses «unveröffentlicht» so wichtig?) Es ist eine edle Musik, klanglich raffiniert, ausdrucksstark, klug aufgebaut und darüber hinaus tragend – darin gleichsam ein Spiegel dessen, was Darwisch schreibt: Die Stärke der Poesie bestehe «in ihrer extremen Zerbrechlichkeit». Das Werk bildete im Konzert des SWR Sinfonieorchesters unter Leitung von Sylvain Cambreling den Höhepunkt auch des Festivals. Und so wurde es denn auch in einem eher mässigen Gesamtprogramm von vielen Journalisten gepriesen.

Derlei wirft in Donauessingen immer wieder die Frage auf, ob denn die Auswahl der anderen Werke so schlecht sei. Donauessingen freilich ist ein «Arbeits- oder Werkstattfestival», das Dinge zur Diskussion stellt; da gibt's nicht lauter Meisterwerke zu hören. Dennoch: diesmal beschäftigte sich eine illustre Diskussionsrunde gar mit dem Thema Qualität, nachdem es im Vorlauf zu einigen Polemiken gekommen war. Die Frage war etwa, ob es einen sogenannten Donauessinger Stil gebe, was von Köhler, aber auch von Wolfgang Rihm bestritten wurde. Letztes Jahr etwa habe er – Rihm – drei qualitativ hochstehende Stücke gehört – die von Clemens Gadenstätter, Michel van der Aa und Jörg Widmann (die zu Recht auch auf der col legno-CD des Jahrgangs 2001 vertreten sind); das widerlege doch eigentlich einen solchen «Stil»-Begriff. Freilich gibt es durchaus die gegenteilige Erfahrung, allerdings mehr im Sinn einer psychischen Disposition. Es dürfte einem jungen Komponisten eben schwerfallen, der Versuchung zu widerstehen, bei den Musiktagen aufzutrumphen. Schliesslich muss man vor einem Expertenkreis mit oft schon leicht abgeschlafften Ohren bestehen. Da liegt es nahe, auf die Tube zu drücken. Initiationsriten kommen deshalb relativ häufig vor. Ein einigermaßen brachiales Männlichkeitsgebaren – Wir wollen's euch zeigen! – wird in solchen Momenten gern herausgestrichen. Selbst Wolfgang Rihms *Sub-Kontur*, das 1976 hier uraufgeführt wurde, hatte ja etwas davon. Am deutlichsten, wenn auch in gebrochener Weise war das heuer bei dem in Kärnten lebenden Amerikaner George Lopez zu erleben, der doch eigentlich seine Donauessinger Feuertaufe längst glorreich überstanden hat. Er scheint sich erst jetzt im Schockieren zu üben: Ein schamanenhaft verkleideter Dirigent leitet das Orchester, das im ganzen Raum verteilt ist, bis ihn drei weissgewandete Frauen «überwältigen» – ein Akt, der relativ hilflos wirkte. Dabei finden sich in *Schatten vergessener Ahnen* immer noch etliche interessante, wenn auch meist laute Orchesterklänge, aber insgesamt ersäuft das Stück in seiner Theatralik. Die Geister liessen sich nicht rufen.

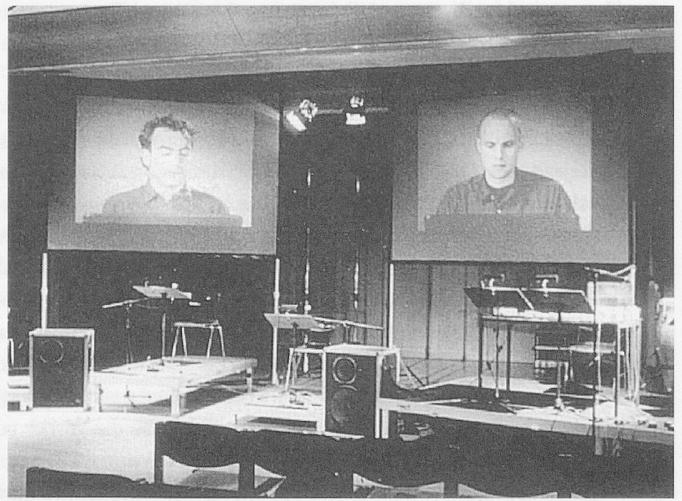
Da wirkte die Totenbeschwörung des 59 Jahre alten Mexikaners Julio Estrada (der übrigens 2001 in Zürich vorgestellt wurde) doch weitaus intensiver. Phantastische Stimmen aus dem Jenseits bringt er in *Hum* zum Klingen. Es handelt sich hier um eine Schicht aus seiner Oper *Pedro Páramo* nach dem gleichnamigen Roman von Juan Rulfo. Estrada arbeitet seit Jahren an diesem Werk und hat hier nun das Gemurmel der Toten ausgearbeitet: die Stimmen raunen, klagen, sprechen auf ganz eigene Weise; sie wandern schwerelos durch den Raum; der Raum wird gleichsam zum Innern eines Kopfes. Verstärkt wurde dieser Eindruck durch die räumliche Verteilung des Klangs, die dank der einzigartigen Arbeit des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR realisiert wurde.

Einen anderen Weg, um in Donaueschingen aufzufallen, bieten jeweils Versuche mit nicht-avantgardistischen Techniken: Der in Deutschland lebende Philippine Alan Hilario arbeitet – differenziert, versteht sich, d.h. kaum nachvollziehbar – mit dem Scratching auf Plattenspielern; die Schwedin Karin Rehnqvist setzt in ihrer Nelly-Sachs-Vertonung *Teile dich Nacht* zum Chor die hinreissend durchdringende Stimme der Volksmusiksängerin Lena Willemark – was zumindest zu einem Performance-Erlebnis führte. Und war das nicht fast gerappt, was Michael Lenz und Zoro Babel in *Arance dal Marocco* darboten? Und auch das: Selbst Helmut Oehring hat offenbar in Donaueschingen mittlerweile seinen Bonus dafür verloren, dass er jeweils mit gehörlosen Solisten arbeitet. Sein halbszenisches Stück mit dem (doppelt durchgestrichenen) Titel *Erzine She* (aus: *Sünff/Haare Opfer*) – erzählt in Gebärdensprache (von einem Verbrechen?), fand aber beim Publikum kaum Widerhall. Selbst Chaya Czernowins *Maim zarim, maim gnuvim* (*strange water, stolen water*) für grosses Orchester, Solisten-Quintett und Live-Elektronik, nach Aussage der Komponistin direkt aus der Konfrontation mit dem tragischen Weltgeschehen entstanden, übt sich im Gerade-Noch-Sagen, in der Verweigerung von Aussage. «Die ist nicht nur ein innerlicher Konflikt», meint sie, und doch bleibt ihre Musik sehr einer Innerlichkeit verhaftet. Man mag darin erstickte und unterdrückte Klänge entdecken; es handelt sich um eine insgesamt sehr eigenständige, aufhorchen lassende Tonsprache, aber ausbrechen wollen/können diese Klänge nicht. Warum denn nicht? Das schliesslich ist nicht nur ein Donaueschinger Problem, sondern eines überhaupt der Neuen Musik: Vieles ist zwar gut gemeint und im Konzept interessant, in der klanglichen Realisierung jedoch trägt's nicht darüber hinaus. Was soll man da jenseit von Details nach Hause nehmen?

Turntables

Ausgerechnet von der SWR-Jazz-Session jedoch kamen zwei furiose Gegenentwürfe. Das Programm, das der neue Jazz-Redakteur des Senders, der Musikjournalist Reinhard Kager, zusammengestellt hatte, entsprach äusserlich so gar nicht den Klischees von spritzschwingvollem Crossover mit e-musikalischen Bemühungen (wie man's von früher her kannte) und zeigte doch damit gerade neue Wege auf. Gewiss: Nicht alle Zuhörerinnen und Zuhörer mochten dem folgen. Aber bei allem Respekt vor einem guten Gespräch im «Ochsen» oder gar einem hervorragenden Mahl in der Schaffhauser «Fischerzunft», von dem Donaueschingen-Besucher noch Jahre später schwärmen: mit dem Jazz oder besser: der improvisierten Musik lassen sich die E-Musiker gelegentlich das Spannendste entgegen. So diesmal eine ziemlich fetzige Stunde mit dem virilen und stellenweise etwas gar brachialen, insgesamt jedoch mitreissenden Projekt *Radio Fractal/Beat Music* des Österreicher Wolfgang Mitterer. Auch in dieser Band wirken zwei Elektroniker (Erdem

Tunakan, Patrick Pulsinger) mit sowie dieb 13 als DJ mit seinen Turntables. Zu diesen «Technikern» gesellen sich der E-Gitarrist John Schröder, der Drummer Herbert Reisinger und der Saxophonist Max Nagl. Die Strukturen waren über die knapp zwei Stunden zeitlich grob vorgegeben. Dazwischen entwickelte sich



Josef Anton Riedl, «Vollicht aust es sa»

die Improvisation – auf der Grundlage verschiedener Pulse, die einander überlagerten und ablösten. So entstand eine überzeugende Grossform mit Ruhepunkten und Steigerungen. Zum anderen waren da zwei schwarzgekleidete Frauen, die seelenruhig ihre Geräte bedienten: Die eine – Ikue Mori – drückte Tasten auf ihrem Laptop, die andere – Marina Rosenfeld – legte Platten auf und drehte gelegentlich an Knöpfen. Diesem so unvirtuosen Gebaren entsprang eine sparsam gehaltene Musik aus einzelnen Geräuschen und Tönen, die sich im Raum und in der Zeit verteilten, ruhig, gelassen, höchst selten kurz aufschreckend. Die musikalischen Töchter von Morton Feldman arbeiteten improvisatorisch. Das hätte zufällig wirken können und besass doch eine ungemeine Ausstrahlung. **THOMAS MEYER**

XENAKIS IM GLASPRISMA

Eine Hommage an den Meister des Polytopen in der Pariser Pei-Pyramide, Oktober 2002

Februar 1956: Der niederländische Konzern Philips erteilt Le Corbusier den Auftrag, für die Weltausstellung in Brüssel einen Pavillon zu entwerfen. Der Architekt antwortet: «Ich werde keinen Pavillon, sondern ein *Poème électronique* schaffen!» Im Oktober desselben Jahres schildert Le Corbusier Iannis Xenakis das architektonische Konzept dieses «Bauchs», der Licht, Farbe, Bild, Rhythmus, Ton und Architektur beinhalten sollte. Zwei Jahre später vollendet Xenakis (nicht ohne Widerwille, die Vaterschaft seiner Schöpfung dem Patron zuerkennen zu müssen) jenes Ereignis, das zu einer Referenzarchitektur des 20. Jahrhunderts werden sollte: den Philips-Pavillon. Xenakis nahm damit die späteren Pfeiler der *New Media Art* um ein knappes Jahrhundert vorweg.

Fünfzehn Jahre später beantwortet Xenakis die Einladung Michel Guys, ein Werk für das erste Festival d'Automne in Paris zu

schreiben (vorgesehen war es für 1972), mit dem Gegenvorschlag eines «automatischen, abstrakten Spektakels», das «aus Licht und Klang» bestehen würde. Ein «Polytop» sollte es werden (mit welchem Neologismus Xenakis sein Musik, Licht, Architektur vereinigendes Spektakel bezeichnete). Alle Mittel, die auch eines Pop- oder Variété-Spektakels würdig gewesen wären, standen ihm zur Verfügung. Das Resultat: der *Polytope de Cluny*, zweifellos der populärste und grösste Erfolg des Festivals. Etwa 100'000 Zuschauer hatte er in seinen zwei Versionen von 1972 und 1973 angezogen.

Mit der Planung eines neuen *Polytope de Cluny* unter der Glaspyramide des Louvre nahm man sich also nach zahlreichen Xenakis-Konzerten in den vergangenen dreissig Jahren (allein beim Festival d'Automne wurden zwischen 1972 und 1992 über vierzig seiner Werke gespielt) Gewichtiges vor. Das Resultat im Rahmen des Festivals war ein brutaler Flop. Das Durchschnittsalter des Publikums (geschätzt ca. 1'700 Personen) lag bei knapp dreissig Jahren, kannte also das Original nicht; die Generation der Vierzigjährigen und der Älteren aber hätte eine Nachschöpfung jenes transdisziplinären Spektakels erwartet, das damals so viele Geister berührt hatte. Tatsächlich ist für viele der *Polytope de Cluny* als utopische Vision und als eindrückliches technologisches Feuerwerk (hundert fixierte und drei drehende motorisierte Spiegel, drei Farblaser, 600 Blitzlichter und zwölf Lautsprecher waren damals im Inneren der Gewölbe der Thermen von Cluny auf einem Metallgerüst befestigt) untrennbar mit dem Festival d'Automne verknüpft. Dennoch waren die Verbindung von Metall und dem Glas der Louvre-Pyramide, die nun die Laserspiele und die Blitzlichter der Thermen-Gewölbe ersetzen sollte (für die Installation war Lumison, für die Klangrealisierung Guy-Noël Le Corre verantwortlich), zunächst eigentlich vielversprechend (man bedenke auch, dass heute ein einziger Techniker ausreicht, um die 43'200'000 automatisierten Befehle des Spektakels von 1972/73 auszuführen).

Am Eingang werden Kissen verteilt, damit man sich auf engem Raum hinsetzen kann. Dann beginnt die Musik, endlich wird man erleben können, was man sich zuvor ausgemalt hat, die Köpfe heben sich und ... nichts. Nichts ist zu sehen ausser einer vorbeiziehenden Wolke und dem vagen Reflex eines Autos auf der gläsernen Wand; glücklicherweise (des Geräusches wegen) regnet es wenigstens nicht. Ein Gesicht nach dem anderen senkt sich wieder, man lauscht lieber mit geschlossenen Augen. Seelische Sammlung also ist immerhin möglich; die allmähliche Verzauberung ritualisiert, sakralisiert die Atmosphäre. Diese mineralische, ganz schlichte Musik, die modulierende Farben, variierende Pulsationen mischt, um als Kontrapunkt zu Rhythmus und Dichte der unaufhörlich aufscheinenden und erlöschenden Lichter wahrgenommen zu werden, während der Klang den Raum um die Zuhörer erfüllt und die Atmosphäre verändert, hat also sozusagen Xenakis' Ziel einer gänzlichen Unabhängigkeit der einzelnen Polytop-Elemente erfüllt, indem sie tatsächlich auch losgelöst vom Optischen wirkt; die Kraft dieser Musik ist so stark, dass sie die Enttäuschung der Zuschauer entschädigt, die etwas ganz anderes erwartet hatten und sich nun auf passives Zuhören beschränkt sahen.

Passiv, weil das Festival d'Automne wohl ungewollt einen weiteren Anspruch Xenakis' verdeutlichte: die Musik nämlich dem Raum zurückzugeben, ausgehend von der Reflexion über die Veräumlichung des Klangs im Gegensatz zum klassischen frontalen Prinzip. Als Architekt-Musiker-Ingenieur liess Xenakis diesen Versuch in sein Projekt (Mitautor war Jean-Louis Véret) für die Cité de la Musique in Paris anlässlich eines Wettbewerbs 1984 münden. Heute hätte wohl keiner unter den uns regierenden

Fürsten die Kühnheit oder die Intelligenz, die darin formulierten architektonischen Ideen umzusetzen: Die Fokussierung des Klangs sollte durch die Drehbarkeit des Saales vermieden werden. Stattdessen bietet man uns «Mehrzwecksäle» an, eine Idee, die Xenakis konsequent ablehnte, da sie der akustischen Komplexität widerspricht. Genau dies geschah auch am 15. Oktober unter der Louvre-Pyramide: Der Klang wurde kaum kontrolliert von den 12 Lautsprecherpaaren, die rund um das Publikum aufgestellt waren. Er entwickelte sich nur auf gut Glück, war zu zaghaft, zu brav (Xenakis liebte es, Musik extrem laut und wild zu hören).

Ausserdem hatte Xenakis diese Pei-Pyramide offen kritisiert. Er fand sie entweder zu niedrig oder zu hoch, auf jeden Fall nicht «richtig». Nun aber sass das Publikum da, am Boden, ohne recht zu wissen, wozu (da es ja praktisch nichts zu sehen gab), und hörte «anders». Ein grossartiges Resultat immerhin. Denn weder zu Hause noch in einem Konzertsaal ist diese Musik aus einer so adäquaten Perspektive zu hören, selbst wenn sie wie hier flau tönte. Obgleich in diesem Punkt unangemessen realisiert, erwies sich Xenakis einmal mehr als Pionier (die elektronische Musik macht zwar nur knapp zehn Prozent seines Schaffens aus, doch wird Xenakis, ob man es will oder nicht, durch sie in die Annalen der Musikgeschichte eingehen).

Dann ging es weiter mit *Bohor* (1962), einem auch vom Komponisten selbst als schwierig eingestuften Werk, in einer einermassen gebändigten Aufführung, die wenig mit der von Xenakis beabsichtigten ohrenbetäubenden Wirkung zu schaffen hatte. Das Stück wurde für die Groupe de Recherches Musicales (GRM) komponiert und deren Leiter und Gründer der Musique concrète, Pierre Schaeffer, gewidmet – der es allerdings verächtlich als «enorme Petarde» qualifiziert hatte. Es verweigert jegliche Linearität und wirkt so wie eine massive Skulptur, die gleichzeitig aus jeder Perspektive betrachtet werden kann. Der amerikanische Kritiker Alfred Frankenstein verglich es mit Strawinskys *Sacre du Printemps* und schätzte es als eine der fundamentalen Kompositionen des 20. Jahrhunderts überhaupt ein. Xenakis beweist hier, dass die Musik auch ausserhalb der Zeit existieren kann (wenn nicht muss) – ein weiteres Leitmotiv im Schaffen des Komponisten.

Hibiki-Hana-Ma schliesslich, als Begleitung zu Keija Usamis Laserspektakel anlässlich der Weltausstellung in Osaka von 1970 in den Studios des NHK in Tokyo realisiert, ist ein subtiles, zerbrechliches Stück: Sein ausschliessliches Klangmaterial ist nicht instrumentalen Ursprungs, sondern stammt von einem Düsenflugzeug, und es wird durch die Bearbeitung im Klangstudio ausserordentlich feinfühligem Verwandlungsprozessen unterworfen. Im japanischen Pavillon hatte Xenakis 800 Lautsprecher auf Boden und Decke verteilt und damit eine eigentliche Klanghülle geschaffen, in der der Hörer gleichsam badete. Unter der Louvre-Pyramide freilich ging auch dieses Werk kläglich daneben. Der grösste Teil des Publikums konnten es gar nicht verstehen, da es glaubte, ein Orchesterwerk ab Tonband zu hören – Verdummung gegen den eigenen Willen...

Der Abend hätte gemächlich zu Ende gehen können, wenn nicht ein enttäuschter Zuschauer geschrien hätte: «Ihr seid ja alle betäubt! Das hier ist kein Polytop!» Plötzlich begann das Publikum, bisher ein ganz braves Kind, Kissen durch die Luft zu werfen, was zu einer fröhlichen, improvisierten Choreographie führte. Der ganze Saal machte bei dem Spiel mit und Dutzende, dann Hunderte von diesen weichen Kopfstützen wirbelten in einem sanften Regen durch den Raum. Und jetzt, glaubt mir, konnte ich den Meister lächeln sehen... SHARON KANACH

(Aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

REIFE UND UNREIFE FRÜCHTE

Die Video-Oper «Three Tales» von Steve Reich und Beryl Korot

Adams grösste Sünde war es, den Apfel unter allzu grossem Zeitdruck gegessen zu haben. So sieht es der weise Rabbiner Adin Steinsaltz. Und weil der Apfel nicht weit vom Stamm fällt, taten Adams Kinder es ihrem Urvater gleich. Vor allem die des 20. und 21. Jahrhunderts. Ernteten unreife Früchte vom Baum der Erkenntnis und verleibten sie sich hastig ein. Manche technische Katastrophe mag dieser Ungeduld geschuldet und mancher paradiesische Traum sich damit erledigt haben. 1937 explodierte das Luftschiff «Hindenburg», 1946 verseuchten die amerikanischen Atombombentests das Bikini-Atoll auf unbestimmte Zeit, und welche schwarzen Schafe nach Dolly noch geklont werden, wissen wir zwar noch nicht, werden wir aber wahrscheinlich – Adams Gier sei Dank – eher erfahren als uns lieb ist.

Den Sensibleren unter den Zeitgenossen verursacht solcher Fruchtsalat Bauchgrimmen. Und so hat das Künstler- und Ehepaar Steve Reich und Beryl Korot diese «drei Geschichten» zum Gegenstand einer «Video-Oper» gemacht, die während der Wiener Festwochen im Mai 2002 uraufgeführt worden ist und anschliessend auf Welttournee ging. Adams Fehler ist dem Künstlerpaar beim Verfassen des Werkes nicht unterlaufen. Viel, viel Zeit hat man sich dafür gelassen – bereits für Juni 1997 war die Uraufführung in Bonn lanciert worden. Doch damals bekam das überraschte Publikum nur die ersten Minuten des ersten «Aktes» über Hindenburg zu sehen. Für die endgültige Fassung sind diese noch einmal überarbeitet worden. Gut Ding braucht lange Weile. Und, das muss man schon zugeben, das Warten hat sich auch gelohnt.

Three Tales steht in der vielleicht minimalistischen, jedenfalls aber amerikanischen Tradition der «CNN-Opera». Doch anders als etwa John Adams' *Nixon in China*, das seinen Hörer eher ratlos ob Sinn und Zweck singender Staatsmänner auf der Opernbühne entlässt, drängt sich in *Three Tales* die ästhetisierende Einverleibung dokumentarischen Materials – aus Nachrichtensendungen und Zeitzeugenberichten, aus Interviews mit Wissenschaftlern der Gentechnik oder mit Vertretern aus Religion und Philosophie – nicht als Problem auf. Sondern im Gegenteil als vollgültige Lösung auf die drängende Frage nach einem auch nur halbwegs befriedigenden zeitgenössischen Musiktheater ohne antiquarisches Potential. Reich und Korot vermeiden eben die Opernbühne.

Natürlich hat das amerikanische Künstlerpaar mit *Three Tales* (und dem Vorgängerwerk *The Cave*) das Musiktheater nicht neu erfunden. Ästhetisch gesehen verdankt das Stück dem Videoclip mehr als der Oper – allerdings ohne sich dabei jugendlich anzubiedern. Mehrere Ebenen sind hier engstens aufeinander abgestimmt: Das von Korot raffiniert aufgearbeitete und rhythmisierte Bildmaterial, die live zugespielte Musik Reichs, für deren akkurate und bildschnittgenaue Ausführung das Ensemble Modern zusammen mit den fünf Sängerinnen und Sängern der Synergy Vocals unter Leitung von Bradley Lubman verantwortlich zeichnete, und drittens eine Art Soundtrack – ein Zuspieldband mit elektronisch verfremdetem Material oder den gesprochenen Interviewsequenzen. Die Texte bilden eine Art von Zwischenglied, das die verschiedenen Medien miteinander verzahnt: Sie tauchen sowohl als Bildelement auf, als auch – teilweise synchron dazu – als gesprochenes Wort, dessen Sprachmelodie wiederum instrumental nachgezeichnet oder das als gesungenes Wort in die reine Musik ausgelagert werden kann. Reich greift damit auf Techniken der Musikalisierung gesprochener Sprache zurück, die er zum Teil schon in den minimalistischen Werken der sechziger Jahre (etwa in

dem nur mit einer Sprachaufnahme arbeitenden Tonbandstück *It's Gonna Rain*) entwickelt hat. Frappierend ist jedoch, wie es ihm und Korot gelingt, diese Techniken zum Mittel einer multimedialen Verschmelzung zu machen, deren Komponenten nun zu einem untrennbar Ganzen miteinander verwoben sind.

Die Auswahl der drei «Geschichten», mit denen Reich und Korot das 20. Jahrhundert emblematisch nacherzählen, liessen vorab durchaus auf ein Stück populistisch engagierten Öko-Pathos schliessen. Statt dessen überraschten Reich und Korot mit einer subtilen (gleichwohl wissenschaftskritischen) und vielschichtigen Behandlung gerade der in heikler Weise zeitgenössischen Themen wie Kernspaltung und Gentechnik. Der zweite, dem Bikini-Atoll gewidmete Akt kommt ohne die Bilder vom Atompilz aus. Hier reichen die Berichte der Augenzeugen, in denen noch die Faszination des Erlebten mitschwingt, aus, um Beklemmungen zu erzeugen. Und sie reichen aus, um auch im folgenden Akt die Hybris zu erfassen, die hinter der betonten Sachlichkeit mancher Genwissenschaftler stecken mag. **ELISABETH SCHWIND**