

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 58

Rubrik: Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.06.2025

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

NEUE KLÄNGE IN NEUEN RÄUMEN

Eröffnung des «Akiyoshidai International Art Village» beim «10th Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar & Festival»



Toshio Hosokawa

Festivals für neue Musik internationalen Zuschnitts sind in Japan äusserst selten anzutreffen. Und unter den wenigen kann nur ein einziges auf eine längere Tradition zurückblicken. Beachtlich ist dabei, dass die Pionierleistung aus der Provinz kommt. Nicht eine Metropole wie Tokio oder Osaka etwa, sondern die mittelgrosse Stadt Yamaguchi im Süden der Hauptinsel hatte vor knapp zehn Jahren den Mut und die Mittel aufgebracht, im nahegelegenen Akiyoshidai ein Festival zu gründen, das vorerst weder thematisch noch institutionell in das eigene kulturelle Umfeld passte. Es war der Initiative des jungen, in Deutschland ausgebildeten japanischen Komponisten Toshio Hosokawa zu verdanken, dass aus einer Vision Wirklichkeit wurde. Im Vordergrund stand dabei nicht nur die Idee, ein japanisches Forum für neue Musik zu schaffen, sondern auch das Bedürfnis, den internationalen kulturellen Austausch auf diesem Gebiet zu fördern. Der Anfang war bescheiden. Im August 1989 fand das Festival unter dem Motto «Music for Cello by Bernd Alois Zimmermann» erstmals statt. Es dauerte ganze drei Tage und wurde gestaltet von einem Instrumentalisten (Michael Bach, Cello), dem künstlerischen Leiter Hosokawa und seinem Komponistenkollegen Terumichi Tanaka. Inzwischen ist das Festival (mit einem angegliederten Kompositions- und Interpretationsseminar für junge Musiker) zu einer einwöchigen Messe der neuen Musik mit 18 eingeladenen Komponisten, zwei Ensembles-

in-Residence, einem Chor und 18 Instrumental- und Vokalsolisten herangewachsen. Die bisherigen Räumlichkeiten in Akiyoshidai und Yamaguchi waren schon längst zu eng, und so entschloss sich vor zwei Jahren die Stadtverwaltung von Yamaguchi, ein eigens auf das Festival zugeschnittenes *Art Village* zu errichten, welches beim diesjährigen Festival mit grossem Erfolg und internationaler Beachtung eingeweiht wurde.

Die Festivalsleitung hatte sich viel vorgenommen: Ein Meisterwerk der neuen Musik sollte den neuen Räumlichkeiten den Stempel aufdrücken. Man entschied sich für Luigi Nonos Oper *Prometeo*. Das Werk hat seit seiner Uraufführung im Jahre 1984 in Mailand viele Ohren in Erstaunen versetzt und ist seither für viele junge (und ältere) Komponisten wegweisend geworden. Die «Tragedia dell'ascolto», wie Nono seine Oper bezeichnet, verlangt zwar keine szenische Aktion und damit keine eigentliche Bühne, dafür aber einen Raum, in dem sich die einzelnen Orchester- und Vokalgruppen weit voneinander entfernt aufstellen lassen. Der japanische Stararchitekt Arata Isozaki, der mit Nono bekannt war, wurde beauftragt, einen in das *Art Village* integrierten Konzertsaal zu schaffen, der auf die spezifischen räumlichen und akustischen Anforderungen der *Prometeo*-Partitur abgestimmt ist. André Richard, der Leiter des *Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks*, in welchem Nono seinerzeit den live-elektronischen Teil von *Prometeo* realisiert hatte, stand dem Architekten bei der Projektierung beratend zur Seite. Am 26. August wurde der neue Saal zusammen mit den weiteren Gebäuden des *Art Village* mit der japanischen Erstaufführung von *Prometeo* feierlich eröffnet (*Ensemble Modern*, *Ensemble Akiyoshidai*, *Solistenchor Freiburg*, *Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung*, Vokal- und Instrumentalsolisten, Leitung Peter Eötvös und Peter Rundel). Die zweieinviertel Stunden dauernde, ohne Pause unterbrochene Aufführung wurde am folgenden Abend wiederholt. Beeindruckend war in den beiden Darbietungen nicht nur zu erleben, dass die Musik des *Prometeo* auch am Ende der neunziger Jahre noch unvermindert stark wirkt und kaum gealtert hat, sondern auch zu erfahren, wie diese Musik gleichzeitig sehr unterschiedliche Kulturen anzusprechen vermag. Die Anforderungen an die Zuhörer und Interpreten waren dabei allerdings enorm.

Nebst der Musik Nonos (im weiteren gelangten die *Canti per tredici* mit dem *Ensemble Modern* und *La lontananza nostalgica utopia futura* für Violine und Live-Elektronik mit Irvine Arditti als Solisten zur Aufführung) stand das Schaffen von Nonos einstigem Schüler Helmut Lachenmann im Mittelpunkt des Festivals. Lachenmann führte in zwei Vorträgen selbst in sein Werk ein. Zur Aufführung gelangten eine Reihe von Kammermusikwerken und Solostücken. Ausserdem erlebte ein neues Stück für Klavier solo, *Syrenade*, das als Kompositionsauftrag für das Festival entstand, seine Uraufführung (einfühlsam dargeboten durch Yukiko Sugawara-Lachenmann). Es war das erste Werk, das Lachenmann seit der Uraufführung seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* in Hamburg im letzten Jahr vollendet hat. Das neue Werk führte vor Ohren, wie die für Lachenmann typische Konzentration des Materials immer noch weiter und in stets neue Richtungen getrieben werden kann. In dem rund dreissigminütigen Werk waren die Anforderungen selbst für den geübten Hörer freilich hoch angesetzt.

Die weiteren Konzerte brachten eine Mischung von «Klassikern» der neuen Musik (wie etwa Varèses *Octandre* oder Stockhausens *Kontra-Punkte*) und Werke jüngerer Komponisten. In Uraufführung erklangen vom Festival oder von den ausführenden Ensembles in Auftrag gegebene Werke unter anderem von

Robert HP Platz, Ichiro Nodaira und Johannes Schöllhorn.

Wie in den vergangenen Jahren fanden parallel zum Festival Kompositionsseminarien und Instrumentalateliers statt. Als Dozenten wirkten die eingeladenen Komponisten und Interpreten mit. Die Seminarien richteten sich an junge Studenten, welche denn auch zahlreich teilnahmen. Das grosse Interesse der jungen Generation ist leicht zu verstehen. Junge Komponisten haben es in Japan recht schwer: Sie sehen sich einer Gesellschaft mit starren hierarchischen Strukturen eingegliedert, in der sich Neues nur langsam durchsetzen kann. Leider überrascht es wenig, dass ein Forum offener Diskussion wie dasjenige von Akiyoshidai in Japan seinesgleichen sucht.

Die Förderung junger Komponisten und Instrumentalisten wird in Akiyoshidai denn auch gezielt angegangen. Begabten jungen Interpreten wird Gelegenheit geboten, in den Konzerten des Festivals mitzuwirken. In seinem Rahmen findet ein internationaler Kompositionswettbewerb statt, der sowohl dem japanischen Komponistennachwuchs gilt als auch ausländische junge Komponisten nach Akiyoshidai bringen möchte. Junge Tonschöpfer werden aber nicht nur durch den Wettbewerb gefördert. Jedes Jahr gelangt eine grössere Zahl von Kompositionsaufträgen gerade an die junge Generation. Die neuen Werke werden in den Konzerten dargeboten und in den Seminarien diskutiert. In den Diskussionen kommt dabei die schwierige Herausforderung, der sich junge japanische Komponisten ausgesetzt sehen, immer wieder zur Sprache: Wie ist es möglich, in einer Kultur, die sich erst vor rund hundert Jahren der Aussenwelt geöffnet hat und in der sich Konventionen nur schwer aufbrechen lassen, seine eigene Sprache zu finden? «Originality» ist denn auch ein Begriff, der von der jungen Generation gerne verwendet wird. Dass Originalität sich aber nicht einfach herstellen lässt, sondern aus dem Kern einer Kultur herauswachsen muss, ist dabei allen klar.

In den knapp zehn Jahren seines Bestehens hat das Akiyoshidai Festival einen beachtlichen Beitrag zur neuen Musikszene in Japan geleistet. Mit der Einweihung des eigens für das Festival erstellten *Art Village*, welches in Zukunft auch für andere kulturelle Aktivitäten zur Verfügung stehen soll, ist ein Höhepunkt erreicht, den die Veranstalter jetzt aber auch als Wendepunkt einstufen. Man möchte das bisherige Konzept überdenken. Insbesondere sei zu überlegen, wie man im Hinblick auf die Tatsache, dass der Bau des *Art Village* mit Steuergeldern finanziert wurde, in Zukunft mit dem Festival vermehrt auch an die Bevölkerung der unmittelbaren Umgebung gelangen könne. Mit der Erarbeitung eines neuen Konzepts möchte man sich etwas Zeit lassen. Das nächste Festival ist deshalb erst für das Jahr 2000 angesetzt. Man darf gespannt sein. CHRISTOPH NEIDHÖFER

ZWISCHENTÖNE

Die Donaueschinger Musiktage 1998

Jeder weiss es, und also muss auch hier (nicht) davon gesprochen werden: Donaueschingen ist, offenbar schon seit Jahren, nicht mehr, was es einmal war – dies hat es im übrigen mit den anderen grossen Festivals gemeinsam. Vielleicht hat das mit dem zu tun, was einmal Neue Musik geheissen ward, vielleicht hängt es aber auch mit jenen zusammen, die zu beobachten und zu kommentieren haben: Man wird jedenfalls den Eindruck nicht los, dass da alle verzweifelt auf den offenbar arg verspäteten Schnellzug warten,

der in musikalisch neue Gebiete zu führen hätte. Nur: vielleicht steht man ja auf dem falschen Bahnsteig, und alle anderen Züge sind bereits abgefahren; oder aber man hätte sich gar aufs Warten zu konzentrieren. «Die Hoffnung hat ihre Wurzeln verloren. Nur das Warten kann an ihre Stelle treten», heisst es einmal stumm in der Partitur von Klaus Hubers neuem Streichquintett. Wie das trifft: Hoffnungslosigkeit als Signatur des ausgehenden Jahrtausends. Und die Musik ist da noch nicht am schlechtesten dran.

So warte man denn und höre, zum Beispiel, was da zwischen den Tönen so alles geschieht. Denn dass da überhaupt etwas geschieht, macht Matthias Spahlingers *Akt, eine Treppe herabsteigend* für Posaune, Bassklarinette und Orchester schlagartig bewusst: dass es sich etwa, wenn man in temperiertem Tonsystem von einer musikalischen Linie spricht, eher um Treppenartiges handelt. So hat in diesem Stück jeder Ton (aber auch etwa jede Lautstärke) seinen Ort auf einem tatsächlich erklingenden oder bloss gedachten Glissando. Wenn etwa fallende Tonfäden zum Steigen gebracht werden, so wirkt das wie ein vorwärts laufendes Speichenrad, das sich optisch plötzlich rückwärts zu drehen scheint; wenn hingegen steigende Tonpunkte auf ein steigendes Glissando aufgetragen sind, glaubt man auf einer aufwärts führenden Rolltreppe aufwärts zu schreiten. Und die anfänglich steigenden Glissandi des streng symmetrisch gebauten und an der Symmetrieachse gar verquer humorvollen Stückes finden am Ende ihren Gegenpart in einem fallenden Formglissando: die Musik fädelt aus. Macht Spahlinger solcherart nicht nur musikalische, sondern überhaupt erkenntnistheoretische Verhaltensweisen bewusst – dass nämlich Bewegung und also Lebendiges nicht dingfest zu machen ist –, so ist Rolf Riehms Orchesterkomposition *Die Tränen des Gletschers* eine Art Musik über das Elementare von Musik: Da wird mit aberwitzigen Glissandi zu singen versucht, und in einer Arie für Peitschen macht die Partitur den hölzernen Instrumenten Vorschriften in einem Differenzierungsgrad, den sie niemals einzulösen imstande sind. Auch hier singt einer das ausgehende Jahrhundert zu Ende.

So füllt, wer den chromatischen Tönen nicht traut, das Dazwischen mit Glissandierendem auf, oder aber mit Mikrointervallen. Zumal wo sich Welten berühren, scheint sich letzteres zu ereignen, am konsequentesten in Klaus Hubers Streichquintett *Ecce Homines* (Arditti Quartet und Garth Knox, Viola). Mikrotonale Tonsysteme sorgen hier für jene unerhörte Verfeinerung, über die kaum mehr hinauszudenken ist. Das Stück bezieht sich sowohl auf Vierteltönigkeit (die Huber bereits im Streichquartett ... *von Zeit zu Zeit*... zu einem Höhepunkt führte) als auch auf Dritteltönigkeit (die im Streichtrio *Des Dichters Pflug* oder im Solostück für Viola d'amore ... *Plainte*... Anwendung fand). Die beiden Tonsysteme, hier beide von arabischen Maqamat angeregt, begegnen sich, kollidieren in leisest differenzierten Klängen, kreuzen ihren Weg aber auch mit diatonischen Fragmenten aus Mozarts Streichquintett g-Moll, die nun ihrerseits empörend fremd wirken und also neu erfahrbar werden. Natürlich steht hinter dem bisweilen manieristischen Tongewebe der Gedanke einer Begegnung zwischen Ost und West (was übrigens auffällig an Vorstellungen des Mikrotöners Mordecai Sandbergs erinnert); und um solchen aussermusikalischen Gehalt sinnfällig zu machen, fährt eine theatralische Einlage in das sensible Klanggeschehen. Am Ende zeigt sich jedoch, dass sich das Warten gelohnt hat. Denn da wird eine Synthese erreicht, allerdings keine bloss harmonische: Mit unerhörter Schönheit geraten Sechsteltonintervalle in farbenreiche Schwebungen. Im Streichquartett *Schweigende Blumen* andererseits trifft, umgekehrt, ein nun fernöstlicher Komponist auf europäische Traditionen: Toshio Hosokawa zeigt dabei, ähnlich wie schon im ebenfalls

für die Ardittis entstandenen *Landscape I*, wie die Zeit zu fließen beginnt. Ein beinahe aggressives Klangmuster verstimmt sich dabei zuerst vierteltönig, driftet dann weiter auseinander, und die Mikrointervalle tragen zu dem verfließenden Eindruck bei, vielleicht zu vergleichen mit dem Ausfransen eines über nasses Papier gezogenen Tintenstrichs. Im bekenntnisthaften *SOWON ... Borira* für Frauenstimme (Mireille Capelle) und Orchester von Younghi Pagh-Paan andererseits sind es die zahlreichen Glissandi und Umspielungen, die energiegeladen von den Zentraltönen wegstreben und so fließende Zeit artikulieren.

Doch braucht man nicht in die Ferne zu schweifen, um auf Mikrointervalle zu stossen: Der Spanier Mauricio Sotelo hat sich in seinem Klavierkonzert *al fuego, el mar*, wie auch in anderen seiner Werke, durch die feinen Intonationen des *cante hondo* anregen lassen. Spannend ist dabei in der Partitur zu verfolgen, wie die fixen Tonhöhen des Klaviers (Yukiko Sugawara) in den drei feinstzisierten Orchestern mikrotonal gebrochen, räumlich entfaltet, in Farben aufgesplittet werden – zu hören war es allerdings kaum, sei es, weil das *SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg* (Leitung: Jürg Wyttenbach) durch das Mammutprogramm schlicht überfordert war, sei es, weil das sehr kleinräumig gedachte Geschehen ohnehin kaum zum Klingen zu bringen ist. Fredrik Zellers Musik für Orchester *Babylon* vermag mit weit einfacher konzipierten Brechungs- und Verzerrungsprozessen nicht selten mehr zu sagen. Verschmierte Tonhöhen und schmutzige Klanggebung andererseits gehören mit zum Konzept von Helmut Oehrigs und Iris ter Schiphorst's Gemeinschaftskomposition *Requiem*, angeregt hier durch Artikulationen aus dem Rockbereich. Da mag es bedenkenwerte Ansätze geben, doch werden diese sogleich, das morbide Thema lässt grüssen, zu Tode geritten. Wie schon bei Sotelo, so gehören die Mikrointervalle auch in James Dillons drittem Streichquartett zur hier komplexistischen Struktur. Vierteltöne dienen dazu, zwei unterschiedliche Texturen auch harmonisch zu differenzieren und aus dem oft verworren wirkenden Getön vielfältige Kreuzungsprozesse herauszuschälen.

So scheint die Neue Musik, wie sie sich in Donaueschingen präsentiert, weiterhin in Richtung zunehmender Differenzierung zu gehen, und dies bis hin zu Manieristischem. Gewiss gibt es da auch Gegengewichte, die Installationen etwa, denen Programmchef Armin Köhler einigen Raum zugewiesen hat, oder eine Musik, die sich bewusst naiv gibt: Christian Wolffs Hommage an Cage und Tudor, *John, David* für Orchester und Schlagzeug (Robyn Schulkowsky), kombiniert einfachste melodische Gesten und rhythmische Modelle in einer Weise, die wirkt, als käme solche Musik von anderem Planeten. Und vielleicht ist es bezeichnend, dass jene beiden Komponisten, die nach allgemeiner Rede das vielbeklagte Ausbleiben des ganz grossen Ereignisses zu substituieren haben, ganz auf Mikrointervalle verzichten: Bei Wolfgang Rihm und Hanspeter Kyburz scheinen sich Differenzierungen eher in formalen Bereichen abzuspielen. Kyburz spielt in *Malstrom* für vier raumverteilte Orchester erneut mit den verschiedenen Ebenen formaler Selbstähnlichkeit, lässt das Gehör dazwischen gehörig oszillieren und die Töne mit virtuoser Brillanz um die Ohren sausen. Obwohl der Komponist in den neueren Stücken auch Harmonik und Grossform seinen schnell chaotisch werdenden Algorithmen überantwortet, sind die Klangereignisse auf eine erstaunlich konventionell wirkende Dramaturgie aufgefädelt. Dass die Neue Musik weder mit formalen, noch mit materialen Weiterentwicklungen und Differenzierungen so recht vorwärts zu bringen ist: vielleicht ist Rihms *Styx und Lethe* für (tiefes) Cello und Orchester (geleitet hier von Hans Zender) dafür ein Sinnbild. Der Solist

(Lucas Fels) versucht darin, die Klang-Ströme des Orchesters zu überschreiten – doch trotz grösster Anstrengungen will ihm dies nicht gelingen. Auch hier also scheint Hoffnungslos thematisiert, bei Rihm allerdings wird man auf den musikalischen Augenblick verwiesen: konzentriertes Warten also. **PATRICK MÜLLER**

FRANZÖSISCHE MUSIK VON HEUTE

Das Strassburger Festival «Musica»

Nach der Ausgabe 1997, die grossenteils Magnus Lindberg gewidmet war, hat das Strassburger Festival seine Programme wieder auf Frankreich zentriert, nun mit Philippe Manoury als Hauptperson. – Am Eröffnungskonzert vom 18. September präsentierte das (sehr bemerkenswerte) *Orchestre de Paris* unter der Leitung von Bernhard Kontarsky zwei äusserst unterschiedliche Uraufführungen: *Flash back* (1998) von Philippe Hurel gibt sich als ein «Spiel der Rückblicke», das darin deutlich an dessen Komposition *Mémoire vive* (1988–89) erinnert. Rhythmische Energien dominieren in diesem Stück und stützen eine oft dichte, pulsierende Schreibweise, die sich auch nicht einiger kurzer, aber klarer Anleihen beim modernen Jazz enthält. Der zweifellos lebhafteste Aspekt des Werkes wie auch das anregende Spiel mit Reminiszenzen garantiert einen gewissen Genuss, trotzdem handelt es sich nicht wirklich um einen schlagenden Erfolg. Gegen Ende des Abends sodann waren die *Douze Moments* (Ausschnitte aus der Oper *60e parallèle*) Philippe Manourys mit einem kurzen Auftritt der Mezzosopranistin Ursula Hesse zu hören. Obwohl es schwierig ist, aus einem szenischen Werk eine Suite auszukoppeln, ohne dabei den Eigenrhythmus zu zerstören, hat Manoury damit ein gelungenes Stück vorgelegt, worin die verhältnismässig konventionelle Orchesterbehandlung (mit einigen Seitenblicken auf Ravel und Richard Strauss, zumal im fünften Satz mit dem Titel *Valse*) den Hörer durch Feinheiten und Kunstfertigkeiten beeindruckt. Die hohe Qualität dieser Musik liegt in ihrer Länge begründet (über vierzig Minuten), die nirgends als ermüdend empfunden wird. Dem Komponisten gelingt es vielmehr, sein Stück zu beleben und ihm eine überzeugende formale Faktur zu geben. Mit *Celo* für Violoncello und Orchester (1997) stand zudem ein Werk auf dem Programm, das Pascal Dusapin der Cellistin Sonia Wieder-Atherton gewidmet hat. Dem Brio und der Fülle Manourys standen hier Tiefe und Nüchternheit entgegen. Dusapin gewinnt dem Soloinstrument und dem Orchester Perspektiven ab, die in äusserst entlegene Bezirke führen, und er spielt mit oft minuziösen Nuancen – als wolle er sein früheres Ungestüm loswerden! Die drei ineinander übergehenden Sätze stellen gleichsam Echos einer gleichbleibenden Klangsubstanz dar, die erst am Ende des dritten Satzes unterbrochen wird. Das Raffinement im Spiel von Sonia Wieder-Atherton passte dabei in wundervoller Weise zu den beinahe unfassbaren Wellenbewegungen einer äusserst schönen Musik.

Solch poetische und trotz der durchgängigen Knappheit lebenspralle Musik überliess am nächsten Tag ihren Platz der Strenge von *Granum Sinapis* (1992–97), einem Werk, das vom hervorragenden Kammerchor *Accentus* unter der Leitung von Laurence Equilbey uraufgeführt wurde. Ausgehend von einem Meister Eckhart zugeschriebenen geistlichen Gedicht, unterwirft sich Pascal Dusapin ganz der dichterischen «Ökonomie des Ensembles», von der Alain de Libera spricht. Der Kenner seiner

Werke ist durch diese meditative Ausrichtung (zudem an heiligem Ort, in der *Église du Bouclier*) zumindest erstaunt, zumal der charakteristische Klangreichtum von Dusapins Werken in der Tat diskret bleibt – vielleicht, um einem neuen spirituellen Interesse des Komponisten Ausdruck zu geben, vielleicht aber auch, um dem verständlichen Vortrag eines Textes Raum zu verschaffen, der selbst genügend stark ist.

Das Ensemble *Court-circuit*, geleitet von Pierre-André Valade, hatte die Musikliebhaber Strassburgs bereits im vorigen Jahr in einem Programm französischer Musik begeistert, die im übrigen dessen bevorzugtes Repertoire darstellt. Das sehr gelungene Konzert vom 20. September war in drei der vier gespielten Werke eng mit der Technik des *Ircam* verbunden. *Metallics* für Trompete und Elektronik (1994) von Yan Maresz, ein schönes Stück (trotz der katalogartigen Verwendung aller existierenden Dämpfer), gelangte durch Laurent Bomont zu brillanter Interpretation. Von Philippe Hurel konnte die komplexe Vielfalt seiner von den Interpreten sehr gut dargestellten *Six miniatures en trompe-l'oeil* für fünfzehn Musiker (1991–93) Interesse erwecken; seine *Leçon de choses* für zehn Musiker und Elektronik (1993) liess die Hörer etwas ratlos anhören der Dichte einer beinahe erstickenden Schreibweise, worin Atem kaum mehr Platz findet. Pierre-André Valade dirigierte zudem mit *L'Esprit des dunes* für zwölf Musiker und Elektronik (1994) von Tristan Murail ein Stück, das eine doppelte Widmung trägt: «dem Gedächtnis von Giacinto Scelsi und Salvador Dalí». Die (ferne) Beschwörung mongolischer Landschaften und die Referenz an «das innere Leben des Tones» bei Scelsi sind vollständig in eine reiche musikalische Sprache eingeschmolzen – in klanglicher, harmonischer und dynamischer Hinsicht –, die, nuancenreich, der Musik Philippe Hurels gegenüber beinahe erholsam wirkt. Dieses neuere Stück bezeichnet sehr genau den besonderen Ort, den Murail innerhalb des spektralen «Triumvirats» (Murail, Grisey, Dufourt) und der post-spektralen Generationen einnimmt: Sein diskretes Voranschreiten und seine Lockerheit haben seit den letzten zwanzig Jahren zu einigen unanzweifelbaren Erfolgen geführt. Wenn bisweilen von einem «Altern» der Spektralmusik die Rede ist, so trifft dies auf solche Werke keinesfalls zu.

Musica präsentierte zudem den Zyklus *Sonus ex Machina* von Philippe Manoury an einem einzigen Abend (21. September), von 18 Uhr bis spätnachts – ein Marathon für das Publikum wie für die Techniker des *Ircam*. Das Programm enthielt: *Jupiter* für Flöte, Echtzeit- und Raum-Elektronik (1985, revidiert 1992), *Neptune* für drei Schlagzeuger und Echtzeit-Elektronik (1991), *Pluton* für Klavier, Echtzeit- und Raum-Elektronik (1988, revidiert 1989), *En écho* für Sopran und Echtzeit-Elektronik nach Texten von Emmanuel Hocquard (1993–94). Die bemerkenswerten Leistungen der Flötistin Sophie Cherrier, der Schlagzeuger Roland Auzet, Florent Jodelet und Eve Payeur (beeindruckend in Konzentration und Präzision), des Pianisten Pierre-Laurent Aimard und der Sopranistin Donatienne Michel-Dansac waren auf der Höhe einer Musik, die durch eine lange kompositorische und klanglich experimentierende Arbeit gereift ist. Philippe Manoury bleibt, wie der Direktor des *Ircam*, Laurent Bayle, in der einführenden Diskussion sagte, gewiss einer jener Musiker, die die neuen Technologien in konsequentester Weise angewendet haben. Und die Stücke dieses Zyklus für Soloinstrument (oder -stimme) sind insofern bedeutend, als sie die verschiedenen technischen Möglichkeiten erkunden, die sich seit *Jupiter* in kontinuierlicher Weiterentwicklung befinden. Trotz der etwas «gestrigen» Seite der in diesem Stück verwendeten Technologie bleibt es neben *Pluton* und *En écho*

eines der attraktivsten Werke. Das Element des Atems (Flöte, Stimme) verbindet sich besonders gut mit der Elektronik und verschafft dem bisweilen strengen Dialog zwischen dem Instrument und den elektronischen Klängen vermehrte Expressivität (die bei Sophie Cherrier, trotz der Einschränkungen solchen Werktyps, ausserdem durch einen ganz persönlichen Zugang gestützt wird).

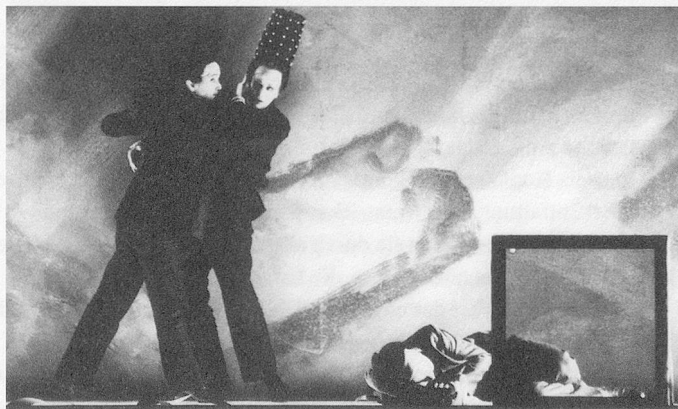
Die zur Zeit aktuelle, beinahe «klassische» (oder zumindest «üblich gewordene») Tendenz einer hyper-detaillierten und kraftvollen Schreibweise bei Hurel bestätigt die Konstanz gewisser Bahnen, die seit dem Ende der grossen spektralen Periode im Fahrwasser des *Ircams* beschritten werden und die einige Pariser Instrumentalensembles pflegen. Pascal Dusapin bleibt seinerseits der unberechenbare – und bisweilen geniale – «Ausreisser» der institutionalisierten zeitgenössischen Musik. Manoury schliesslich erwies sich bereits seit Beginn des Festivals (auch durch die schöne Wiedergabe von *Aleph* unter der Leitung von Pierre-André Valade am 27. September) als einer der Säulen seiner Generation in Frankreich: Er fühlt sich im Bereich der Orchesterkomposition zu Hause und erkundet unermüdlich neue Technologien.

Der kurze Überblick über einige jüngere französische Musiken setzte sich auch in den weiteren Konzerte des Festivals *Musica* fort, doch wäre es sowohl ungerecht wie unangemessen, eine Einschätzung der französischen Musik auf die erwähnten Kostproben zu beschränken. Es wurde die Gelegenheit gegeben, einen eher vermittelnden Teil der französischen Musik zu entdecken oder wiederzuentdecken, den man mit den Kompositionen von Thierry Pécou, Bruno Giner, Suzanne Giraud, Michèle Reverdy, Edith Canat de Chizy, Philippe Schoeller, Denis Levaillant, Francis Bayer, Jean-Claude Eloy, Gilbert Amy oder Jean-Yves Bosseur konfrontieren müsste – ganz zu schweigen von einigen «anderen» Komponisten, die ebenfalls Teil unserer Epoche sind.

PIERRE MICHEL (aus dem Französischen von Patrick Müller)

DIE KUNST ALS SELBSTSCHUTZ

Uraufführung von Heinz Holligers «Schneewittchen» nach Robert Walser am Zürcher Opernhaus



Szenenbild mit Juliane Banse, Cornelia Kallisch, Steve Davislim

Das Stück wird seine Exegeten finden. Die Partitur bietet Nahrung genug für den Deutungshunger jeglicher analytischen Neigung. Interpretierende Zuordnung von Leitklängen, Zahlenkabbalistik, Analyse der musikalischen Formen von aleatorischen Passagen bis zur siebenstimmigen Fuge, die Aufschlüsselung der zahllosen Zitate von Berg bis Holliger selber – das will und wird von der Literatur geleistet werden. Einen Anfang hat Roman

Brotbeck mit einem im Programmheft abgedruckten, äusserst erhellenden Text gemacht, der jenem Teil des Publikums, der ihn zuvor gelesen hat, eine Ahnung vermitteln mochte, was sich da vor seinen überforderten Ohren alles an Deutbarem abspielte.

Nach der Beschäftigung mit Samuel Beckett in *Come and go*, mit Hölderlin im Scardanelli-Zyklus, mit Louis Soutter im Violinkonzert und mit Walser-Gedichten in *Beiseit* folgt die Vertonung eines Dramoletts von Robert Walser einer erwartbaren Konsequenz in Holligers Oeuvre. Die Faszination für gesellschaftliches Aussenseitertum, für eine Kunst, die Selbstschutz vor dem Wahnsinn bieten kann und dabei Absurdität gebiert, setzt sich hier fort. Neu ist Holligers Schritt zur abendfüllenden Oper. Wird das Stück in diesem allseits vorbelasteten Forum auch sein Publikum finden? Bei der Premiere im Zürcher Opernhaus (dessen Intendant Alexander Pereira den Auftrag zur Komposition vergeben hatte) blieben zwar etliche Abonnentenplätze leer, einige verliessen während der pausenlosen zweistündigen Dauer den Raum vorzeitig, der Schlussapplaus war eher freundlich denn enthusiastisch. Das Stück wird seine empfängliche Zuhörerschaft haben, sobald sich der Premieren- und Uraufführungsrummel gelegt hat. Auf CD vielleicht dereinst, vielleicht auch bei durchaus denkbaren konzertanten Aufführungen. Auf den schnellen Abenderfolg aber ist in Holligers Bühnenwerk nun gar nichts angelegt. Dazu fehlt ihm ein vorantreibender dramatischer Zug, es fehlt ihm eine bekömmliche Verteilung theatralischer Effekte, es fehlt ihm jegliches Identifikationsangebot an den einfühlungsbereiten Zuhörer. Da beschäftigt sich Kunst einen Abend lang mit sich selbst und lässt Weltbezug im Sinn von Engagement ebenso wie jede «Was-wollte-der-Dichtersagen»-Banalität beiseite. Von da aus aber wird's auch spannend.

Schneewittchen ist gerettet, die Königin lebt noch, steht in erotischer Verstrickung mit dem Jäger, wird auch vom Prinzen umworben. Dies ist die Ausgangslage. Zuletzt entschwinden die Figuren, die nicht Charaktere sondern als Archetypen einer einzigen menschlichen Seele entsprungen sind, wieder von der Öffentlichkeit: szenisch im Bühnenuntergrund, musikalisch in jenem brüchigen, stillehaltenden Klang, aus dem sie zu Beginn aufgetaucht waren. Einen Theaterabend lang haben sie ihr Beziehungsgeflecht beredet, die Spannungen zwischen gläserner Schneewittchen-Reinheit, treulos-uninteressierter Prinzen-Verehrung, Jäger-Triebhaftigkeit und gefährlich ambivalenter Königinnen- und Mutterliebe diskutiert, umgedeutet und neu erlitten. Nun haben sie unter dem Deus-ex-machina-Auftritt des Königs eine schnelle und zwanghafte Versöhnung erreicht, sind aber darob bereits zu Papiertüten klebenden Anstaltsinsassen mutiert und damit quasi in Robert Walsers Kopf zurückgekehrt. Einen Abend lang hat die künstlerische Entfaltung ihrer Verstrickungen sie vor dem Wahnsinn bewahrt, gerettet wurden sie durch alle dabei gewonnene psychologische Erkenntnis nicht. Diese, die Erkenntnis, ist höchstens Nebenprodukt bei der einsamen Tätigkeit des Kunstschaffens, die ihren eigenen, nicht diskutierbaren Gesetzen gehorcht: Poesie, nicht Psychologie war das Ziel von Walsers Arbeit. Einsam muss Walser gedichtet haben, allein mit seiner Sprache, der er jegliche abschweifende Autonomie gestattete. Und allein, fernab vom Bedürfnis nach kommunikativer Mitteilbarkeit muss Holliger komponiert haben, eng an Walsers Text, nachgebend allen musikalischen Ideen, die dieser in ihm entzündete. Und diese sind zahlreich!

Scheinbar unerschöpflich ist die Klangvielfalt, die das klein besetzte, durch exotische Instrumente wie Glasharfe, singende Säge, Windmaschine und Handorgel angereicherte Orchester erzielt. In schneller Variation folgen die Klangereignisse dem Walserschen

Text auf den Fuss: kommentierend, assoziierend, ironisierend. Manches davon ist sofort evident. Das hohle Blech etwa, später der süsse Streicherton bei des Prinzen wortreich leeren Liebesbe-teuerungen; oder auch der kristalline Klang, mit dem die Glasharfe an Schneewittchens Reinheit, an seinen gläsernen Sarg, aber auch an das Spieglein an der Wand erinnert. Doch schnell wird das Geflecht an Verweisen dicht und für die hörende Echtzeit-Rezeption undurchdringlich. Mag sein, dass erhöhte Textverständlichkeit, allenfalls durch Projektion, noch die eine oder andere Entschlüsselung erlauben würde. Doch eine letzte Eindeutigkeit wäre gewiss auch so nicht zu erreichen – weil sie nicht vorhanden ist: Wie Walsers Figuren ihre Theaterexistenz unablässig mitbedenken, ein Spiel im Spiel entfalten, ihr eigenes Märchen hinterfragen, so deutet Holligers filigrane, handwerkliche Kunstfertigkeit unaufhörlich auf sich selbst, führt so ihre Verweise schliesslich ad absurdum – bis das Vexierspiel der Metaebenen jegliche Unterscheidung zwischen eigentlicher und uneigentlicher Rede verunmöglicht hat und sich auflöst in einem hell schillernden, innerlich vital bewegten und im Grunde heiteren Gesamtklang-Eindruck.

Natürlich muss die Inszenierung das Verweis-Spiel mittragen. Regisseur Reto Nickler nimmt die schwierige Aufgabe dankbar an und entwickelt mit überdimensionierten Kostümen (Katharina Weissenborn), den Schneewittchen-Farben rot-weiss-schwarz und einer stilisierenden Personenführung weitere Symbol- und Assoziations-Ebenen. Und Hermann Feuchters Bühnenbild schafft mit verschiebbaren Wänden vertikal strukturierte Räume: Rahmen, die das Geschehen in engstem Ausschnitt heranzoomen oder jäh bis in höchste Bühnenhöhen aufreissen können. Enorm ist die Leistung des Darsteller-Ensembles. Ungewohnte Gesangstechniken werden zwar nicht verlangt, die Solostimmen folgen dem Text in einer unmittelbareren Ausdrucksgestik als das kommentierende Orchester. Doch bieten die weitgespannte Intervallik und die rhythmischen Verschränkungen Schwierigkeiten genug, die Juliane Banse in den exorbitanten Anforderungen der Titelrolle, Cornelia Kallisch als Königin, Steve Davislim als Prinz und Oliver Widmer als Jäger brillant meistern. Zusammen mit dem höchst engagiert spielenden Opernhaus-Orchester und der dirigentischen Virtuosität, die Holliger sich selber als Leiter zumutete, entsteht auf der Darstellungsebene doch noch ein Effekt von nach aussen brillierendem opernhafem Glanz dieses im übrigen ganz aus dem Inneren geschaffenen und ins Innere zurücksinkenden Werks.

MICHAEL EIDENBENZ

VISIONÄRER MIKROTONALER WEG

Eröffnung der Werkstattbühne in Bregenz mit «Nacht» von Georg Friedrich Haas

Hölderlin hat es in sich. Als raunende, stockende Gallionsfigur einer desillusionierten Avantgarde inspirierte er zahllose Kompositionen am Ende des 20. Jahrhunderts. Bruno Maderna, Luigi Nono, Wolfgang Rihm und Heinz Holliger liessen sich zu fragmentarischen Tönen leiten, deren diskursiver Zusammenhang mit den klassizistischen Entwürfen des grossen Dichters sich oft nur schwer erschliesst. Vielmehr scheint es so, als ob eine nur dünn verschleierte biographische Identifikation mit dem verstummenden Genie im Turm am Neckar stattfindet: der Künstler am Rand seelischer Abgründe.

Eine neue Hölderlin-Oper muss also mit einer gewissen Skepsis rechnen – schon gar, wenn das Libretto des Komponisten Georg Friedrich Haas zu erkennen gibt, dass die Textfragmente aus der *Ödipus*-Übertragung, dem *Hyperion*-Roman und dem *Empedokles*-Drama als Visionen des Dichters zu verstehen sind, der sich im Wahn verliert. Gleich sechs verschiedene *personae* (Hölderlin, Hölderlin 2, Hölderlin 3, Hölderlin 4, der alte Hölderlin, der alte Hölderlin 2) halluzinieren 24 Szenen, in denen sie dann die Rollen des Ödipus/Hyperion/Empedokles annehmen. Hinzu treten noch zwei Überfrauen, die als Diotima und Hölderlins Geliebte Susette Gontard intervenieren.

In der quadratischen, stahlverstrehten Fabrikleere der neuen Bregenzer Werkstattbühne unterscheidet Regisseur Philippe Arlaud die biographisch-inhaltlichen Ebenen sorgfältig und sinnfälliger. Um einen zentralen «Hölderlin»-Seelenraum gruppieren sich sechs szenische Inseln, auf der sich die Verwandlung der Figuren aus dem frühen 19. Jahrhundert in eine fiktive Antike vollzieht. Schleppe, Maske oder Krone reichen hin, um eine fremde Welt zu evozieren, die immer wieder durch Projektionen von Hölderlins eigener Handschrift unterbrochen wird.

Philippe Arlaud, dem Lichtkünstler, gelingen denkwürdige Bilder des Empedokles, der todessüchtig den Ätna als Leiter besteigt; Hölderlin und Susette Gontard wiederum scheinen Schatten gegensätzlicher Emotionen zu werfen – als Hingabe, Macht und Verlust. Scharf konturierte Farben, ein Anliegen des Komponisten, tauchen und spalten die Szene in Blau-, Gelb- und Rottöne. Umgekehrt versteht Georg Friedrich Haas seine Musik als «akustisches Bühnenbild»: Klangfelder verschmelzen und driften auseinander, oft durch raffinierte Manipulation der Obertonreihen, die sich über drei Kontrabässen, zwei Kontrabasstuben, Kontrafagott und Bassklarinette aufbauen.

In *Nacht*, sagt der Komponist, geht es um das Verschwinden von Perspektiven, um den Verlust gesellschaftlicher Utopie und den Verlust des ICH in geistiger Umnachtung. Ist das Opernstoff? Sicher nicht im Sinn grosser Gefühle oder dramatischer Kontinuität. Trotz der besten Bemühungen der Sänger (besonders eindringlich: Wolfgang Bankl's warmer Bariton als erster Hölderlin) versteht man Wort- und Handlungsfragmente kaum. Nur gelegentlich tritt ein «blutiger Augapfel» oder «Jacobiner» an die Oberfläche. Haas arbeitet vorwiegend mit einem undurchdringlichen Subtext (typische Anweisung: «gerade noch hörbar»), den der Zuhörer nur als persönlichen Leitfaden des Komponisten zur Kenntnis nimmt. Die intellektuelle Wahrnehmung konzentriert sich ganz auf musikalische Abläufe, die tatsächlich ihren eigenen Sog entwickeln.

In der Auseinandersetzung mit Experimenten des russischen Komponisten Ivan Wyschnegradsky hat Georg Friedrich Haas ein System mikrotonaler Verschiebungen entwickelt, das die Spannung zwischen reinen und temperierten Intervallen thematisiert. Schwebungsfreie Quinten werden mit schwebungsreichen Glocken, Gongs und Holzperkussion gemischt, die zur rituellen Besinnung rufen. Seitlich positionierte Gruppen tiefer Streicher benutzen mikrotonal gestimmte zweite Instrumente, um im Flageolett irisierende Clusterwirkungen zu erzielen. Nur gelegentlich unterbrochen durch clowneske Regieeinfälle eines zehnköpfigen Kinderchors schaffen die 24 Instrumentalisten des *Klangforum Wien* unter Peter Rundel eine Stimmung eindringlicher, wichtiger Geschehnisse.

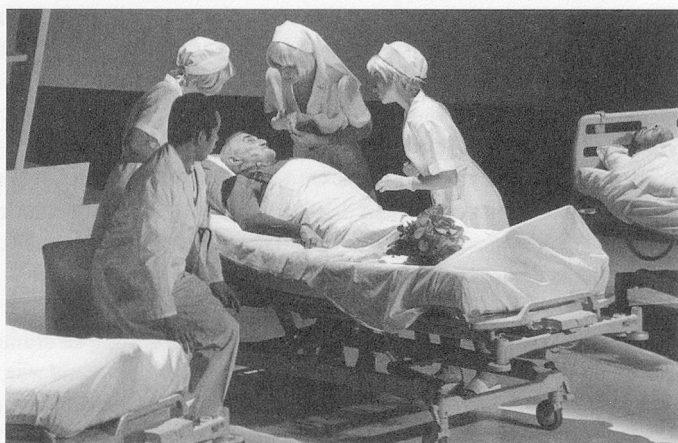
Der 1953 geborene, in Graz lehrende Haas ist einer der wenigen kompromisslos modernen Komponisten, die ihre konstruktivistischen Ambitionen durch eine Vision des Gesamtklangs unterlaufen und transzendieren. *Nacht* ist ein Auftragswerk der Bregenzer

Festspiele, die mit der Eröffnung der rigoros modernistischen Werkstattbühne der Architekten Baumschlager/Eberle einen gewichtigen zeitgenössischen Pfeiler neben das grossdimensionierte Spektakel auf dem See und die Opern raritäten des *fin de siècle* im Festspielhaus setzen. Nach der Premiere bestieg Intendant Alfred Wopmann selbst die Leiter des Empedokles: «Je höher wir streben, desto wackliger wird es.»

Die aufwendige szenische Uraufführung der Kammeroper hat es nur auf traurige zwei Aufführungen gebracht. Eine internationale Kooperation mit anderen Opernhäusern erwies sich als undurchführbar. *Nacht* jedoch sollte nicht von den Spielplänen verschwinden. Immerhin können sich interessierte Hörer auf einer neuen CD der Partitur annähern. Koch/Schwann (Nr. 3-6544-2) hat die konzertante Uraufführung im Bregenzer Blumeneggsaal am 7. August 1996 mitgeschnitten und just zur Premiere herausgebracht. Die Besetzung überschneidet sich (Michael Volle übernimmt die Bariton-Rolle des 1. Hölderlin). Während die Texte an Deutlichkeit gewinnen, verflachen die Raumeffekte der Haas'schen Texturen. Der visionäre mikrotonale Weg des Komponisten entfremdet ihn der Tonaufzeichnung. MARTIN KRETSCHMER

MILDER SPOTT

Franco Donatonis «Alfred Alfred» in Strassburg



Der Komponist und seine Schwestern...

Zu einer guten Oper braucht es vor allem ein gutes Libretto – zumindest behaupten dies die Theaterdirektoren ohne Unterlass. Doch ist die Oper seit mindestens vier Jahrzehnten bereits über ihren eigenen Zustand im Ungewissen. Aktivistisch – bei Bedarf maoistisch – in den achtziger Jahren (mit gut zehn Jahren Rückstand auf das Theater), oft minimalistisch in den neunzigern, leidet sie vor allem unter ihren Fragezeichen. Warum sich unter diesen Bedingungen ans Libretto klammern? Weshalb unterzieht sich im Jahr 1998 ein Komponist wie Franco Donatoni solcher Prozedur?

Wagen wir einige Hypothesen.

Bekanntlich bot das Opernlibretto während zwei Jahrhunderten die Möglichkeit, mit dem Unbewussten Umgang zu pflegen. Die Dramen stellten grenzenlose Leidenschaften auf die Bühne, Ränke, die jegliche Moral missachteten, ein ganzes Register an Masslosigkeiten hinsichtlich des sozial und gesetzlich Erlaubten. Mord und Wahnsinn, Selbstmord und Freiheitsberaubung, Lüge, Betrug und tausend kleinen Schändlichkeiten waren die szenischen Echos auf unser Triebleben. Als Überlauf einer im Korsett ihrer eigenen Interessen befangenen Bürgerlichkeit verschaffte der

Operngesang eine ebenso unverhoffte wie schuldfreie Triebabfuhr. Auch die Buffo-Oper, die lüsterne Variante, machte von dieser Regel keine Ausnahme. Sie hielt ihr Publikum mit Travestien, abschweifenden Kabalen und wollüstigen Dialogen in Atem.

Doch steht das Opernlibretto auch für eine Flucht. Immer wieder umgibt Übernatürliches und Märchenhaftes die Realität mit ihrem beschönigenden Glorienschein, eine Realität, die man im Verismus bereits mit anderen Mitteln gezähmt hatte. Sowohl Wahrscheinliches als auch seine Negation künden – ob mit oder ohne Bühnenmaschinerie – von wohl eingerichteter Behaglichkeit und von der Unfähigkeit, die quälende Komplexität des Erlebens und ihre unauflösbare Last auf sich zu nehmen.

Heute scheint Franco Donatoni auf die Frage, was denn ein gutes Libretto ausmache, zur Antwort zu geben: dieselben Zutaten wie ehemals. Seine Oper *Alfred Alfred*, die im Rahmen des Strassburger Festivals *Musica* zur Uraufführung gelangte, nimmt denn auch bei der Büchse der Pandora Zuflucht, die sich bereits unzählige Male bewährt hat. Doch um sich von den eigenen Figuren nicht übers Ohr hauen zu lassen, fasst sie der Komponist nur mit pinzetentbewehrten Händen an.

«In einer tiefen, totengruftähnlichen Nische befindet sich ein undefinierbarer Klumpen lebendiger Materie, der Gehirnmasse gleichend, die wie eine Lunge vibriert», hört man im gefilmten Prolog deklamieren. Die Bilder gehen noch einige Schritte weiter. Donatonis 1986 komponierter *Refrain* bildet einen orchestralen Orgelpunkt zur Projektion auf grosser Leinwand. Mit Seitenblicken auf den Surrealismus gibt diese Szene, gewürzt mit einem Schuss Morbidität, den Ton an. So weiss man gleich zu Beginn, dass es hier um Leben und Tod geht. Folgerichtig sind die Vorzimmer von beiden – Krankheit und Krankenhaus – durchaus am Platz. Deshalb die drei Betten, die auf der Szene thronen; deshalb die Allgegenwart der Farbe weiss. Und weil Donatoni auf den Trumpf des Komischen setzt, macht das sängerische Tutti dem Publikum zum Schluss eine lange Nase: «Der Diabetiker ist ein Scherzkeks – doch man bringt mich nicht dazu, ihn zu schlucken...»

Was bedeuten da schon die autobiographischen Quellen des Textes. Donatoni, der während der ganzen Aufführung als stummer Zeuge seiner medizinischen Verköstigungs-Saga anwesend war, wird im übrigen nicht müde, uns auf anderes Terrain zu führen: auf dasjenige von Ironie und musikalischen Referenzen. Als treuer Adept der komischen Oper verzichtet er bei diesem Auftrag von *Musica* und *T&M-Nanterre* auf keinen einzigen Kniff – was, etwas gar kurzgefasst, sagen macht: «es funktioniert». Anders gesagt: Opernpäckchen und Rollenverteilung – die entsprechenden Partien von Ton und Erzählung inbegriffen – verschaffen erwartete Wirkung.

Überspitzte Kostüme, karikierende, doch ultra-kurze Szenen zwischen den Angehörigen beider Geschlechter oder zwischen Patienten und Pflegepersonal, deutliche oder kryptische Anspielungen: solche Mittel verweisen ebenso auf die Konventionen der Oper wie auf deren Beliebigkeit. Auf der Szene versteht man sich nicht, man zieht Parallelen: Jede(r) bedeckt sofort, schnell, schnell, Ängste, Zwangs- oder Wahnvorstellungen – wobei es sich übrigens um ein in der gesamten Gattungsgeschichte wohl erkundetes Feld handelt. Doch ob es nun um ein üppiges (Teigwaren-)Rezept oder aber um eine unerbittliche Diät geht, die Zeichensetzung bleibt leichtfüssig und Details stechen hervor. Wenn sich Donatoni darin gefällt, die «sehr enganliegenden Strümpfe» von «S. P.» mit ihren «grossen, rhombenförmigen Maschen und der moirierten Farbe zwischen rot und schwarz» präzise zu beschreiben, so kommt dies bestimmt nicht von ungefähr... In *Alfred Alfred* nur das beherzte

Bekenntnis eines Menschen zu sehen, der knapp dem Zuckerkoma entkommen ist, wäre dann doch etwas gar einfach.

Auch die musikalischen Referenzen machen einen Bogen um jegliche sentimentalischen Anwandlungen. Wer etwa gehört hat, wie «Rosa Shock» (grossartig: Barbara Morihien) mit geschlossenem Mund *La Donna è nobile*, eine Arie aus *Il Trovatore*, dann aus *Traviata* aneinanderreicht und dabei von einer einzigen Trompete in B begleitet wird, kann vom Verfremdungseffekt, der durch solch simplizistische Soloform hervorgerufen wird, ein Lied singen. Zu diesem Hin und Her gesellt sich eine bewundernswerte Zahl von erfahrenen und leuchtenden Stimmen. Keiner möchte man den Vorzug geben: Bernadette Mercier, Katalin Karolyi, Isa Lagarde, Brigitte Peyré, Jacques Schwarz und Arnaud Marzorati widmen sich diesem mit Gags gestopften Schmelztiegel mit Feuer. «Ich mag keine zeitgenössische Musik!» ruft die Oberschwester freudig aus: «Beethoven, Verdi und Wagner sind mir zu modern, spätestens bei Bellini hört's für mich auf.» Und bei diesem milden Spott bleibt es keineswegs.

Dank dem *Nieuw Ensemble*, dem die Partitur anvertraut ist (aus der Ferne von einem heroischen Ed Spanjaard dirigiert), kommt das aussergewöhnliche Klanggemisch (gezupfte Saiten mit Mandoline, Gitarre und Harfe, gestrichene Saiten sowie Blasinstrumente) bestens zur Geltung, geradezu antipodisch zu strausschem Gewoge. Solche musikalische Sprache arbeitet mit geschärften Rhythmen, die auch noch den abgestumpftesten Hörer beleben. Das Substrat allerdings hätte man sich gehaltvoller gewünscht...

ISABELLE MILI (aus dem Französischen von Patrick Müller)

NICHT MODERN INFERNAL, SONDERN ALTMODISCH TRAGISCH

Zur Uraufführung von Alfons Karl Zwickers Oper «Die Höllenmaschine»

Der Raum ist eindrucksvoll: eine hohe, weite Fabrikhalle, diejenige der Firma *Huber + Suhner* in St.Gallen-Winkeln, wo normalerweise Bauelemente fabriziert werden. Gerade weit und hoch genug für eine antike Tragödie, die man sich gern in einem freien Ort vorstellt. Ende August wurde in dieser Halle eine antike Tragödie in modernem Gewand uraufgeführt, die Geschichte von Ödipus in der Version des Franzosen Jean Cocteau, hier nun als Oper des St. Galler Komponisten Alfons Karl Zwicker. Der Titel: *Die Höllenmaschine*.

Als Cocteau 1934 sein Theaterstück *La machine infernale* schrieb, wollte er den Ödipus-Stoff umgestalten. Das vorherbestimmende Orakel, die Götter, die Sphinx: sie wurden Teil einer unsichtbar, unbarmherzig ablaufenden Maschinerie, die den Menschen ins Unglück stürzt. Die Sphinx zum Beispiel wandelte sich da vom unnahbaren Monster zu einer durchaus gefühlfähigen Frau. Sie weiss über die Unerbittlichkeit des Fatums Bescheid und kann nichts dagegen unternehmen. Cocteau kleidete dies in eine saloppe, ironische Umgangssprache. Und so wurde aus der Tragödie eher eine böse Farce.

Was interessiert wohl den Komponisten Alfons Karl Zwicker an diesem Drama vor allem: die antike Tragödie oder das moderne Gewand? Das zweite, mochte man zunächst meinen. Die Werkhalle passte dazu, auch wenn fast alles Maschinenhafte daraus verschwunden war. Die Kostüme (Ursula Cattaneo, Barbara Wegelin) waren mehr oder weniger diejenigen von heute. Die Musik

klang zeitgenössisch. Zwicker mied bis auf wenige Ausnahmen alle Archaismen.

Die Schwierigkeiten begannen erst in der Sprache, denn Cocteau's Stück ist wesentlich ein Sprechdrama. Der umgangssprachliche Tonfall lässt sich nicht massstabgetreu in Gesang umsetzen. Entweder wird der Text unverständlich, wenn er gesungen wird, oder er wird banal und verliert an Tempo und Witz. Gerade da lag die Crux dieses Stücks, das zweieinhalb Stunden an diesem Text entlang komponiert ist – und dies auf höchst unterschiedlichem Niveau: Manche Passage erschien klar und prägnant, andere verloren sich in der Umständlichkeit des Singsangs und gerannen zur Langeweile. Gerade die ersten beiden Akte dieses langen Abends litten darunter. All die verschiedenen Singweisen, die den einzelnen Figuren (gemäss dem Programmtext von Sibylle Ehrismann) zugeordnet sein sollen, wurden zu wenig deutlich: Sie prägten sich nicht ein.

Es hätte der Oper gut getan, wenn Zwicker und der Regisseur, Bühnenbildner und Übersetzer Frederik Ribell den Text stärker gestrafft und kondensiert hätten. Ausserdem verzögert Zwickers Musik die Handlung zusätzlich ständig; sie hemmt ihren Fluss oft, indem Zwicker die einzelnen Klanggesten wie Fragmente nebeneinander setzt. Ein grösserer Bogen entstand dabei kaum, weder szenisch noch musikalisch. Was Zwicker in seinem üppiger gesetzten Orchesterzyklus *Vom Klang der Bilder* (jetzt auf CD bei MGB Musikszene Schweiz) gelang, schien er sich hier versagen zu wollen. Man vermisste Kontinuität und Konsequenz. Die Musik wollte sich nicht aufschwingen, sie krankte an Anämie. Die Höllenmaschine kam nie richtig in Gang. Die Modernität Cocteau's wurde somit aufgehoben. Zu französischem Esprit war diese Oper nicht fähig. Und was der Regisseur an sarkastischen Einlagen hinzufügte, wirkte eher aufgesetzt.

Zutage trat dafür wieder der alte Mythos mit seiner tiefen Tragik: Schier unerträglich schleppend zwar, aber schliesslich doch folgerichtig. Spätestens in der Szene, in der Ödipus das Rätsel der Sphinx zu lösen hat, erreichte Zwickers Musik einige Intensität. Im Schlussakt steigerte sie sich zu weiterer Eindringlichkeit. Und in diesen Momenten rückte Zwicker auch mit kompositorischen Ideen heraus, die ins Ohr stachen und überzeugten: Mit kleinen Klangpartikeln, dramatischen Aufschwüngen, starken Bildern. Hätte es dazu freilich Cocteau's Textfassung bedurft? Die Geschichte von dem Mann, der seinen Vater tötet und seine Mutter heiratet, obwohl er diesem Schicksal gerade auszuweichen versucht, ist in sich stark genug. Sie trug auch diese so ungleich gestaltete Oper zu einem eindrucklichen Ende.

Ungleich war schliesslich auch die szenische und musikalische Gestaltung. So imposant dieser grosse Fabrikraum wirkte, er enthüllte unerbittlich jede Schwäche und jede Inkonsistenz. Das Ensemble, die *Basel Sinfonietta* unter Leitung von Niklaus Meyer, klang da eher unaufdringlich, ja manchmal allzu blass, und doch vermochte es gelegentlich die Singstimmen zu überdecken. Am besten konnten hier die Frauenrollen bestehen: Liat Himmelheber als Jokaste und vor allem Joana Maria Rueffer als Sphinx, die den Glanzpunkt in dieser Aufführung setzte. Andreas Ortwein als Ödipus hingegen brauchte länger, bis er mit dem Raum zurechtkam. Er überzeugte erst im letzten Akt. Zu erwähnen sind ausserdem: Helmut Schüschner in der Sprechrolle des Teiresias, Andreas Schmidt als Anubis sowie Helmut Seidenbusch als Kreon. Die Chorpartien übernahm ein Ensemble namens *Choropax*.

Bei allen Einwänden ist der Mut der Veranstalter hervorzuheben, die einmal mehr einen ungewöhnlichen Spielort gefunden haben und einem Komponisten die Gelegenheit boten, ein

Musiktheaterstück zu erproben. Das Festival *Open Opera* nutzte auch an seinem 10. Geburtstag das Gebot des Spätsommers und setzte da eine Tradition fort, die an den grossen Opernhäusern längst nicht mehr gepflegt wird: Sie erschliesst der Oper neue Räume und wohl auch ein neues Publikum. **THOMAS MEYER**

ORCHESTRALE KAMMERMUSIK

Uraufführung von Bettina Skrzypczaks «Konzert für Klavier und Orchester»

Bekanntlich kommt «Konzert» von «Kämpfen»: Dass da gestritten und disputiert wird, ist schon an der (lateinischen Wort-) Wurzel zu fassen, und das Gegeneinander von individuellem Individuum und kollektiver Orchestermasse wurde immer wieder zu einem auch semantisch geladenen Thema gemacht. Andererseits ist eine zunehmend vertiefte Integration von Solist und Orchester eine Tendenz, die durch die gesamte Kompositionsgeschichte hindurch und gerade im 20. Jahrhundert leicht festzumachen ist: Das einzelne exponierte Instrument hat dabei eher die Funktion, den Klangraum im Sinne wechselseitiger Differenzierungen zu perspektivieren. In solchem Feld auseinanderstrebender Kräfte hat letztlich jedes Konzert seinen Ort zu suchen, und die Frage ist, wie (streitende) Diskontinuität und (integrierende) Kontinuität ins Verhältnis gesetzt sind.

Im Komponieren der 1963 in Polen geborenen, heute in Basel lebenden Komponistin Bettina Skrzypczak scheint auf formaler Ebene gerade solches Gegeneinander ein zentrales Anliegen zu sein. So schafft ihre Musik, die bis in die feinsten Verästelungen hinein musikalische Prozesse darstellen und gestalten möchte, einerseits vielfältige Kontinuen, im Klavierkonzert (wie schon im Oboenkonzert) zumal zwischen Solist und Orchester. Die herkömmliche Hierarchie dieser traditionsbelasteten Beziehung stellt Skrzypczak allerdings von den Füßen auf den Kopf: Nicht wird das Soloinstrument in den Orchesterverbund hineingesogen, zu einem wenn auch ausgezeichneten Mit-Glied gemacht, gerade umgekehrt wächst das Orchester aus dem Klangraum des Klaviers heraus. Das Orchester ist, zumindest zu Beginn, Funktion des Klaviers. Dies mag mit ein Grund für die überaus hohe Virtuosität des Soloparts sein, den der italienische Pianist Massimiliano Damerini (für den das Konzert geschrieben ist und von dessen Spiel Skrzypczak zahlreiche Anregungen empfangen hat) mit unerhörter klanglicher Differenzierung darzubieten weiss; es erklärt andererseits aber auch die technisch (jedoch nicht klanglich) verhältnismässig geringen Anforderungen an das Orchester, dessen Part anlässlich der Uraufführung in Davos (als Auftrag der *Klubhaus-Konzerte* zu ihrem fünfzigjährigen Jubiläum) von der *Philharmonischen Werkstatt Schweiz* (Leitung: Mario Venzago) kompetent betreut wurde.

Zwischen Soloinstrument und Orchester spielen sich demnach vielfältig gerichtete Prozesse ab, dafür mögen die ersten Takte beispielhaft stehen. Sie sind hier, wie beim Komponieren vielleicht überhaupt, ein Ort von besonderer Sensibilität: Denn wo Prozessuales gestaltet werden soll, wird Anfangen, nur als Setzung denkbar, zum Problem, müsste doch eigentlich auch das erste Element Resultat eines Vorhergehenden sein. Wie schon in ihrem vorletzten Stück, der *Fantasie über polnische Landschaften* für Oboe solo, wird denn auch das kleinstmögliche Element gesetzt: ein einzelner Ton, ein Tonpunkt, hier *secco* im mittleren Klavierregister zu spie-

len. Der Ton sodann wächst, wird jedoch zugleich in seine Bestandteile zerlegt. Wenn der Pedaleinsatz etwa eine Sechzehntelnote künstlich verlängert, so wird damit eine Dauer von ihrem Anschlag getrennt: von letzterem, einem perkussiven Element, zweigt sich das Schlagzeugensemble ab, das sich teils parallel zum Soloinstrument, teils selbständig weiterentwickelt. Wenig später führen hohe, clusterartige Klaviergebilde in schnellem Glissando in die unerhört anderen Klangräume von Streicherwolken, vom tiefen Klavierregister andererseits zweigt eine Klangfläche der tiefen Streicher ab. Deutlich wird bei solchem Verfahren, dass Skrzypczaks Denken in Tönen zwar durch die serielle Erfahrung auseinanderstreber Parameter hindurchgegangen ist, dass aber Ableitungen und Vermittlungen nicht nach strengen, sondern vielmehr nach assoziativen Gesetzen erfolgen: so transformiert sich etwa Rhythmisches in Klang und Klang in Melodie.

Gelenkt ist dieses assoziative Denken durch ein ausserordentlich feinsinniges Klangempfinden: Der Klavierklang, dem sich Skrzypczak bewusst von den konventionellen Spielweisen her nähert und auch nicht darüber hinausgeht, verwandelt sich von perkussiven Lauten zu impressionistisch verfließenden Arabesken und weiter zu melodisch singenden Passagen, der Orchesterklang wandelt sich mit, färbt ein und um, verselbständigt sich bisweilen. Doch ist erkennbar, dass für die klanglichen Feinheiten auch strukturelle Anker gesucht werden: Die beiden Klangflächen der hohen bzw. tiefen Streicher etwa, von denen die Rede war, verhalten sich, chromatisch bzw. ganztönig dominiert, komplementär zueinander und sind daher letztlich aus jener viertönigen, aus kleiner und grosser Sekunde bestehenden Keimzelle abgeleitet, die bereits am Beginn des Konzertes zu hören ist und die im ganzen Werkverlauf prominente Stellung einnimmt. Nichtsdestoweniger ist die erkennbare harmonische Strukturierung ganz in den Dienst einer bewusst auratisch geladenen Klanglichkeit gestellt.

Die wellenförmige Grossform des einsätzigen Konzertes zeigt aber andererseits, dass hier dann auch Diskontinuierliches möglich wird. Zentraler Aspekt von Skrzypczaks Komponieren scheint zu sein, durch folgerichtige Entwicklungen in strukturellen Kleinbereichen auf grossformaler Ebene zu überraschenden Haken, Brüchen oder Übersichtungen zu kommen: aus Logischem entsteht so plötzlich Chaotisches. Bisweilen macht dies den Eindruck orchestraler Kammermusik: Wiederkehrende Klangcharaktere, die verhältnismässig fix bestimmten Orchestergruppen zugeordnet sind, dialogisieren wie einzelne Instrumente, nur dass sie innerlich unerhört differenziert und wandelbar sind (etwa die minuziös ausnotierten Klangwolken der Streicher, die auch in anderen Orchesterwerken zu den Lieblingsgedanken Skrzypczaks gehören); aufgesplittert andererseits können sie sich chaotisch überlagern, und der Umschlag zu neuer Ordnung wird momenthaft als Ereignis empfunden. Anders als in ihrem dritten Streichquartett, wo solche formalen Vorgänge auf eine bisweilen fast verworren wirkende Spitze getrieben werden, ist das Klavierkonzert auf die Folie einer herkömmlicheren Dramaturgie aufgespannt. Und wenn auch traditionelle Elemente wie Kadenz oder Schlussstretta einer produktiven Neuinterpretation unterworfen werden, so sticht doch auch eine kompositorische Meisterschaft in Aug und Ohr, von der Alban Berg (über sein eigenes *Kammerkonzert*) einmal doppelsinnig meinte: «Ein Konzert ist gerade die Kunstform, in der nicht nur die Solisten ihre Virtuosität und Brillanz zu zeigen Gelegenheit haben, sondern auch einmal der Autor» – wobei Berg offenbar nicht mit Autorinnen gerechnet hat. **PATRICK MÜLLER**

STV-Rubrik

Sekretariat, Postfach 177, CH-1000 Lausanne 13
Fax: 021 614 32 99; E-Mail: asm-stv@span.ch

99. Tonkünstlerfest in Baden (27. - 30. Mai 1999)

«Musik und Sprache»

In Zusammenarbeit mit der Gruppe für neue Musik Baden (GNOM)

Ausgangspunkt

In Baden hat das Tonkünstlerfest erst zweimal stattgefunden, nämlich 1908 und 1929. Beides waren sehr wichtige Feste innerhalb der Schweizer Musikgeschichte: 1908 kam es zum ersten grossen Auftritt von Othmar Schoeck vor dem Schweizer Publikum. Er trat als Pianist und Dirigent auf und stellte eigene Lieder und die *Serenade für kleines Orchester* vor. Im Fest von 1929 trat zum erstenmal Richard Sturzenegger als Komponist und Cellist auf, Paul Müller wurde mit dem *Te Deum* vorgestellt, und Werke von Schoeck und Willy Burkhard wurden uraufgeführt. Genau siebzig Jahre nach diesem Fest kommt der Tonkünstlerverein erneut nach Baden und veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Gruppe für neue Musik Baden (GNOM) ein Fest zum Thema «Musik und Sprache». Wegen dieses Themas ist es erstmals zu einer Zusammenarbeit zwischen dem STV und den zwei grossen schweizerischen Schriftstellerverbänden gekommen, indem die Ausschreibung für interdisziplinäre Projekte gemeinsam verfasst und publiziert wurde. Zudem konnten mit Urs Engeler und Vincent Barras zwei Kenner der zeitgenössischen Lyrik für die Programmkommission gewonnen werden.

Zum Thema

Fast etwas unbemerkt von den literarischen und musikalischen Haupttrends sind in den letzten Jahren sowohl in der Musik wie in der Literatur Themengebiete wieder aufgegriffen worden, die vor dem 2. Weltkrieg weltweit diskutiert wurden, die man dann aber vielleicht etwas zu schnell weglagte: Wo liegen die Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Sprache? Was ist die Mündlichkeit von Literatur? Was ist ein Akzent, ein Dialekt in Musik und Sprache? Wie lässt sich eine Sprache in eine andere übersetzen? Literatur in Musik und Musik in Literatur? Von solchen Fragen ist die Programm- und Organisationskommission ausgegangen. Sie sollen am Badener Fest aufgeworfen, diskutiert, genauer gestellt und vielleicht auch beantwortet werden.

Zum Programm

Die Grundidee der Veranstaltungen besteht darin, musikalische und literarische Konzepte möglichst eng ineinander zu verzahnen. So wird in fast allen Konzerten auch Dichtung aus Deutschland, Österreich, Frankreich und der Schweiz zu hören sein, von Thomas Kling zu Christian Prigent, Christian Uetz und Peter Waterhouse bis zu Oskar Pastior. Es wurden aber auch völlig neue Formen der Zusammenarbeit kreiert: Die Schriftstellerin Birgit Kempker wird beispielsweise in den Bereich der Musik vorstossen und ihre Texte zusammen mit Counter-Tenören «vertönen»; umgekehrt nähert sich Marianne Schuppe von der Musik her der Literatur an. Die Gruppe GNOM realisiert zusammen mit dem Schweizer Schriftsteller Jürg Amann eine Produktion, die den *Briefen an Frau Mermet* von Robert Walser gewidmet ist.

Der musikalische Teil beschränkt sich weitgehend auf Musikschaaffende aus der Schweiz. Das hat für einmal nicht nur mit einer