

**Zeitschrift:** Dissonanz  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2001)  
**Heft:** 72  
  
**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:** 14.03.2025

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

## ZERSTÄUBTES FEUER

Helmut Lachenmanns «Das Mädchen mit den Schwefelhölzern» in Paris, September 2001



Photo: Eric Mahoudeau (Opéra National de Paris 2001–2002)

Durch die Aufnahme von Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ins Programm des Palais Garnier hat das diesjährige Festival d'Automne den Eindruck einer zwar qualitativ soliden, doch eher konventionellen Saison deutlich korrigiert. Für die Direktion der Pariser Oper brauchte es wohl einigen Mut, das radikale Stück des deutschen Komponisten jenen Abonnenten zuzumuten, die Theaterabende doch eher als Moment der Entspannung und Unterhaltung betrachten, und nicht als ein Ort, wo die Konfrontation mit sonst verborgenen Bereichen der Welt stattfindet. *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* nämlich ist eine politische Oper, ein Schrei des Herzens, ein Schrei der Revolte. Und sie wurde von einem Komponisten geschaffen, der das oberflächliche Schöne ablehnt und mit seiner extremen Sensibilität höchst ungewöhnliche Klangsubstanzen findet. Aber könnte man sich denn überhaupt vorstellen, dass dieses einsame, frierende, hungernde Mädchen schöne Melodien sänge, damit der in der Wärme vor seiner Weihnachtsgans sitzende, allem Elend vor seiner Tür gegenüber völlig gleichgültige Bürger sich dazu auch noch etwas musikalische Seele gönnen kann? Bei Lachenmann singt das Mädchen nicht. Die Melodie des Elends ist genau so zerbrochen

wie jene des Glücks. Es bleiben einzelne Laute, Konsonanten, Silben, Geräusche der Zunge und der Finger, welche die Choristen durchs ganze Stück flechten, als ob sie eine Sprache rekonstruieren möchten, die endlich die Wahrheit sagte. Denn die Darstellung der Wahrheit ist ein Kernthema von Lachenmanns Ästhetik in diesem Werk, das man kaum als «Oper» bezeichnen möchte (er selber spricht von einer «Musik mit Bildern»). Damit übernimmt der deutsche Komponist Fragen, die seinerzeit schon Schönberg aufgeworfen hat, bei dem allerdings das Problem der Wahrheitsdarstellung mit dem jüdischen Bilderverbot gekoppelt war. Wie ist also die Verlorenheit des Mädchens zu vermitteln, ohne dabei einer Sentimentalität zu verfallen, die vereinnahmend wirkt, noch ehe sie sich richtig zeigt? Der Widerstand, den das Stück auch gegenüber dem wohlwollendsten Zuhörer bietet, diese Frustration, die man bei einer Musik empfindet, die unser Bedürfnis nach Trost verweigert (*Consolation* heisst ein Stück Lachenmanns, das im Zusammenhang mit der Oper steht): Dies gleicht der Vergeblichkeit unserer eigenen Fähigkeiten, unvermittelt dem Leid zu begegnen und uns ihm zu stellen. So könnte man auch denken, dass jene Zuschauer, die während der ganzen Vorführung den Saal verlassen, eigentlich ein sensibles Verständnis zeigen, dies aber nicht erkennen wollen: Es ist das Symptom einer Problematik dieses Werks, die nicht nur im Ästhetischen wurzelt.

Der Entstehungsprozess der Oper hat Lachenmann in dramatische Krisen gestürzt, was vermuten lässt, dass er sich gänzlich in den fragilen Körper seiner Heldin hineinversetzt hat. «Ich bin das Mädchen» hätte er, Flauberts «*Madame Bovary, c'est moi*» paraphrasierend, sagen können. Die Dialektik von de- und rekonstruiertem Klang ohne Aura sowie unmittelbare Wirkung einerseits und von magischen, erleuchtenden, mitreissenden Tönen andererseits spiegelt sich in der Dialektik des Mädchens, das, je näher es dem Tod ist, umso wunderbarere und erhebendere Bilder sieht. Wie die Flamme eines Streichholzes sind diese die vergängliche Form einer spirituellen Ganzheit und einer Imaginationskraft, die jenes wahre Leben flüchtig streift, das nur erträumt werden kann. Die Musik zu diesen Visionen ist von einer Schönheit und einem Atem getragen, die von Ausdrucks- und Erfindungskraft sondergleichen zeugen. Lachenmann riskiert hier noch mehr als in seinem bekannten bisherigen Repertoire an aus dem Inneren erarbeiteten, an die Grenze von Lärm und Stille gehenden Klängen: Hier ist das Drama nicht dargestellt, abgebildet, sondern es ist komponiert, Stück für Stück. Unmöglich, davon nicht bewegt zu sein!

Und was für Bilder kann man nun dazu zeigen? Regisseur Peter Mussbachs Arbeit geht bewusst minimalistisch von geometrischen Formen aus, die zunächst nur abstrakt auf den Prospekt gemalt sind, sich öffnende, sich transformierende, sich verschiebende und wieder schliessende Quader, in die nach und nach Fragmente der Realität eingeschrieben werden. Dann erscheint das Mädchen, zusammengekauert vor der Mauer und in kaltem Licht. Manchmal macht es seinen Visionen Platz oder dem seltsamen Wanderer der *Zwei Gefühle...* (ein Moment der Oper, in dem die Leidenschaft der Erkenntnis und die dadurch ausgelöste Angst ins Spiel gebracht werden, ein Moment, in dem die Oper sich selber reflektiert), und schliesslich im Epilog der Shō-Spielerin, die den Übergang zum Jenseits mit einer rituellen, gleichzeitig heiteren und herzerreissenden Musik begleitet. Mussbach ist es gelungen der Musik ihren Raum und ihre eigene Zeitstruktur zu lassen. Seine Bilder allerdings sind zu ästhetisierend und stehen im Kontrast zur härteren Materie der Musik Lachenmanns. Die Konfrontation des szenischen Geschehens mit der Statik der Bilder wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass Instrumentalisten und Vokalisten rund

ums Publikum aufgestellt sind: Die Zuschauer werden damit gleichsam Teil dieses «gefrorenen» Bühnenraums. Eines der Probleme, denen die Oper sich stellt, betrifft die Beziehung zwischen dem Individuum und dem Kollektiv. Dabei wird das Spiel mit den Identifikationen komplex, und Lachenmann vermeidet geschickt die Falle drohender Vereinnahmung: Das Mädchen gelangt nur zur Wahrheit, indem es auf Distanz gehalten wird, ganz im Geist der kleistschen Marionetten.

Auch die Interpretation ist eine kollektive Arbeit. Die Leistung der Stuttgarter Oper ist sehr beachtlich, was offensichtlich dem Chef, Lothar Zagrosek, zu verdanken ist, der sich schon seit langem mit Lachenmanns, von Jahr zu Jahr verschobenem Projekt befasst. Innerhalb institutioneller Strukturen und unter der Führung der bemerkenswerten Persönlichkeit Klaus Zeheleins ist hier etwas absolut Ausserordentliches entstanden. **PHILIPPE ALBÈRA**  
(aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

## ANTIPODEN

*Spring Festival von Port Fairy, Australien, mit Schweizer Schwerpunkt*

Ein Kinderchor singt die Nationalhymnen der Schweiz (schüchtern) und Australiens (herzhaft), dazu einige australische Lieder. Dann gibt der Schweizer Generalkonsul Werner Ballmer (dank einer Griffschrift-Transkription) den Auftakt zu einem Satie-Marathon: im Halbstundentakt lösen sich Pianistinnen und Pianisten mit pausenlos gereihten Wiederholungen von *Vexations* ab und tasten sich zu einem Eintrag ins Guinness-Buch der Rekorde. Nach Kurzansprachen kommts auf der polizeilich abgesperrten Hauptkreuzung zum Gastspiel des Swiss Yodel Choir Matterhorn (Auslandsschweizer aus Melbourne der Erst-, teils auch Zweitgeneration), dazu zockeln einige Schweizer Kühe vorbei und schütteln brav ihre Glocken: die Darbietung fürs breite Volk, skurril überlagert von Saties *Vexations* aus dem Festival-Zelt, das von verkrümmten Styroporkühen flankiert ist.

Klischees zum helvetischen Aussenbild, ironisch gebrochen: so präsentiert sich die Schweiz im jüngsten Spring Festival von Port Fairy, einem pittoresken Fischer- und Sommerfrische-Städtchen, vier Autostunden südwestlich von Melbourne, ausgesetzt den polaren Winden. Der Ehrengast ist unübersichtlich: die Kirche ist helvetisch beflaggt wie alle Konzertlokalitäten, die Post und wichtigsten Strassen; Grussworte vom alt Gouverneur und vom Schweizer Botschafter, die beide das ganze Festival besuchen, leiten den breit angelegten Kulturaustausch ein.

Das Eröffnungskonzert besteht bereits aus lauter Zugaben: David Berlin (sonor, aber nicht immer griffsicher auf dem Cello) und Len Voster (eher diskret am Klavier, zugleich der musikalische Leiter des Festivals; ein Südafrikaner) spielen Encores von Bloch bis Honegger und Mendelssohn bis Rachmaninoff, alle irgendwie mit der Schweiz verbunden; vom Festival-Direktor Michael Easton stammt ein hübsches romantisierendes Charakterstück, das launig zwei Schweizer Volkslieder einwebt. Ebenso gut kommt das Klaviertrio von Frank Martin mit dem vortrefflichen Fiorini-Ensemble an, das das Stück gleich ins Repertoire nimmt. Sehr souverän bewältigte auch das Duo Sol (Caroline Almonte, Klavier, und Miki Tsunoda, Violine) ein gemischtes Programm mit der «Thunersee-Sonate» von Brahms und kurzen Stücken von Bloch, Holliger und Christoph Neidhöfer, dem composer-in-residence des Festivals, der physisch aufgrund der Terror-Anschläge leider nicht zugegen sein konnte.

Für das (Residenz-)Ensemble für Neue Musik Zürich und das australische Schirmer Ensemble schrieb er im Auftrag von Pro Helvetia (*d'al niente*: ein elfminütiges Stück, wie immer sehr gut ausgehört, mit einem sehr schönen flirrenden Anfang und guten Kontrasten. Doch machte er es sich diesmal zu leicht, griff auf bewährte Mittel zurück, erinnerte dabei unwillkürlich an die solide Uhrmacher-Tradition seines Landes. Besonders enttäuschten die auf billigen Effekt zielenden Rundum-Schläge der Perkussionisten und der zu affirmative, jeglicher Erwartungshaltung voll entsprechende Schluss. Auch gewann Neidhöfer dem zweiten, im Raum verteilten Ensemble kaum eine neue Dimension ab – ahnte der Komponist, dass es nur eineinhalb gemeinsame Proben (für die Geigerin: eine halbe) geben sollte, und dass das australische Ensemble eigentlich nur auf CD existiert, spielten die Leute hier doch erstmals zusammen? Sehr gekonnt wiederum die Behandlung der Gesangsstimme, wobei die ausdrucksstarke Merlyn Quaife bedauerte, für kaum drei Minuten zweimal fünf Stunden reisen zu müssen... – dafür konnte sie dann am Melbourne-Festival mit Arditti das 2. Schönberg-Quartett aufführen.

Umso mehr konnte auch hier Dieter Ammanns hoch energetisches und gleichzeitig kammermusikalisch intimes Violoncellokonzert *Violation* überzeugen, zumal sich der Solist Georg Pedersen (nachdem David Berlin die Noten zurückgeben musste) voll ins Zeug legte. Liza Lins *Diabolical Birds* waren die gelungene Referenz an die Antipoden – einmal mehr machte sich die konsequente Repertoire-Politik des Ensembles bezahlt, das einzelne Komponistinnen und Komponisten über Jahre pflegt. Bei Bruno Stöcklis hübsch ausgearbeiteten Miniaturen *Getönt* und *Rest* musste man sich wieder einmal fragen, warum sich die Schweiz so oft im musikalischen Diminutiv präsentiert.

In diesem bunten Festival-Programm wirkten die Zürcher schon fast exotisch – aber das durchmischte Publikum zeigte sich sehr aufmerksam und begeisterungsfähig. Auch dieses Konzert in einem Kino, mit einer Kuhglockenausstellung im Foyer, war mit rund 250 Besuchern praktisch ausverkauft. Der künstlerische Abstieg wurde dann mit einem Matterhorn-Melodram von Michael Easton eingeleitet: *I chose to Climb* ist eine ironische Hommage an die Welt der Klischees und mischt gekonnt hübsche Tourismus-Bildchen, dräuendes Windesrauschen, melodramatischen Text und bewährte Klarinetten-Girlanden – eine Gratwanderung, für die einen naiv, für die anderen «very moving», sicher jedenfalls sehr effektiv. Was man von *In Transit* nicht behaupten kann: Bryony Marks scheitert an der Vielzahl ihrer Mittel und bietet kaum mehr als ein billiges Multi-Media-Plätschern. Als «Pre-Dinner-Entertainment» war dann ein skurriles Panflöten-Rezital des Schweizer Michel Tirabosco angekündigt, ein sympatisch und musikalisch präsentierter Querschnitt verschiedenster Bearbeitungen, der den Eindruck von Zirkusnummern nicht immer bannte. Für einen Zweitauftritt durfte der Genfer auch noch mit einem australischen Lautenisten zusammenspielen, den er eine Stunde vor dem Konzert erstmals zu sehen bekam...

Die Wandertruppe «More Than Opera» (Produktion: David Kram, Inszenierung: Blair Edgar, Ausstattung: Gareth Blaha) gab eine eigene Version von Ravels *L'Heure espagnole*, in breitem australischem Englisch natürlich, trotzdem temporeich, poppig bunt und eher handfest derb als witzig – ausser in gelungenem product-placement für den Uhren-Sponsor: eine hemdsärmelige Satire auf das Gastland der Uhrmacher. Und das Ganze als Spar-Version mit Klavierbegleitung.

Zwiespältig dann die Eindrücke einer Ballett-Matinée: Strawinskys *Histoire du soldat* erklang ab krächzender Konserve



in der gekürzten Trio-Suite: sec und präzise, mit Len Voster am Klavier; die Ausstattung (Paul Kathner): viel Kriegs-Brimborium mit Trockeneis-Schwaden; die Choreographie (Christine Walsh): ein totales neoklassizistisches Missverständnis – wie zu dessen Bestätigung gings im Teufelshandel auch nicht um die Violine, sondern bloss um eine Maske. Und als Kontrast dazu folgte *Ascension*, die Interpretation eines Goethe-Gedichtes durch Dawn Holland mit wunderschön arrangierten Tanz- und Stand-Bildern zu Rachmaninoff: «lovely» – oder Kitsch pur. Und der grösste Festival-Erfolg.

Mit Amusement intelligent Beziehungen aufzuzeigen und bewährte Stereotypen zu unterlaufen, das heimliche Programm des ganzen Festivals, dies versuchte auch das Projekt *Copyright* des Komponistenkollektivs Neunoneit, mit dem das Zürcher Ensemble und Jürg Henneberger für den zweiten kräftigen Akzent besorgt waren. In einer (überlangen) Parforce-Leistung sondergleichen werden sechs Klavier-sonaten von Haydn als Zyklus attacca vorgeführt, vom Ensemble interpunktiert und kommentiert, mit szenischem und musikalischem Witz und Witzlein. Teils sind die Einfälle hübsch, teils wird Haydns Humor zur Kenntlichkeit vergrößert. Evident ist die Schwierigkeit, für heutige Ohren Überraschungen zu suchen. Dem Abschieds-sinfonie-Ritual schliesst sich das Publikum an. Zurück bleibt das leere Plüschsofa des fehlenden Dirigenten und das stumme Metronom auf seinem Pult.

Festivaldirektor Michael Easton präsentierte zum Abschluss mit den studentischen Australian Classical Players nochmals die ganze Palette seines Könnens: eine zu Herzen gehende *Elegy* gegen den Krieg, in sanfter Polyphonie, die fein Vaughan Williams nachspürt; das witzige Melodram *Beasts of the Bush* sowie ein gekonntes Medley verschiedener *Ranz des Vaches*, aufgemacht als konzertantes Flötenstück. Ebenso fremd wie das Flöten-Rezital des bengalischen Hochseekapitäns Azizul Islam wirkte in diesem Programmrahmen das Schlusskonzert, ein Chopin-Rezital von Frank Wibaut, dem Direktor der neu geschaffenen Australian National Academy of Music: nach anfänglichen Härten sehr poetisch und kantabel – und gewürzt von einem geschickten Einführungs-Talk, der sich vorteilhaft abhob von den anderen Pre-Concert-Talks auf dem Niveau «das Werk/die Inszenierung soll selber für sich sprechen», die keinen Ersatz für fehlende Programminformationen boten (nicht mal die Werktitel wurden alle genannt, geschweige Daten, Hintergründe).

Nach 49 Stunden beschloss der Generalkonsul den Satie-Marathon und das sympatische Festival mit seiner besonderen Atmosphäre, mit Fish & Chips und Austern, Picnic im Gras oder auf einer Wolldecke am Fluss. 4500 Eintritte, ein sehr breites, offenes, kritisches Publikum, das auch mit Zwischenrufen nicht geizt, sind ein gutes Kapital, zumal es sich grossteils aus kaufkräftigen Leuten von Melbourne bis Adelaide und Canberra zusammensetzt. Auch wenn das Festival in den letzten Jahren 120 Uraufführungen gezeigt hat: die Differenz zu mitteleuropäisch-zeitgenössischer Kunst ist gross. 2002 ist ein anglo-australisches Festival geplant: Adès ist dem (englischen) Chef noch unbekannt, bei Ferneyhough fragt er «next?» und bei Birtwistle winkt er ab – zu viele Proben...

Doch, wie es verstärkt noch in anschliessenden Gesprächen mit Komponisten und Institutionen sich zeigte: Die Australier sind sehr interessiert, ja hungrig auf Kulturaustausch, und das Potential eigener Kreativität ist gross. Doch gross ist auch die Isolation durch die geographische Distanz: Im Hotel empfangen ausschliesslich australische TV-Programme – und die Wetterprognose gilt nicht einmal für das ganze Land... **THOMAS GARTMANN**

## AUFWÜHLENDE DIALEKTIK DER EXTREME

Dmitri Schostakowitschs «*Lady Macbeth von Mzensk*» am Grand Théâtre de Genève

Eine originelle Wahl hat Jean-Marie Blanchard zur Eröffnung seiner ersten Genfer Saison getroffen: Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* war bisher in der Romandie noch nie aufgeführt worden. Ja, für die Calvin-Stadt ist die Wahl sogar kühn zu nennen, denn dieses Fresko ist in grellen Farben gemalt. Es ist wohl ein Anzeichen für einen tiefgreifenden Wandel in der Ausrichtung des Genfer Grand Théâtre, das nun zu einem offeneren, aktuelleren, essentielleren Ort werden und der Theaterkunst ihre Daseinsberechtigung wieder geben könnte. Schon in der Programmkonzeption und den sie begleitenden Publikationen ist diese lang erwartete sanfte Revolution zu spüren: Intellektuelle und künstlerische Ansprüche werden nun über die gesellschaftliche Akzeptanz gestellt. Bisher nämlich waren die grossen Musiktheaterwerke des 20. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen in Genf nicht gespielt worden, wodurch ein ganzer Kulturbereich im Schatten der Unkenntnis verdämmerte – pardon, aber Jean-Michel Damase und Tania Leon, die einzigen zwei lebenden Musikschaffenden, deren Stücke in den letzten zwei Saisons aufgeführt wurden, sind wohl nicht sehr repräsentativ für unsere Epoche. Am erfreulichsten aber ist, dass mit dieser ersten Produktion der neuen Ära auch gleich eines der schönsten Opernschauspiele zu sehen war, die wir überhaupt je erlebt haben.

In *Lady Macbeth* rückt Schostakowitsch von den Montageprinzipien ab, die er in der früheren Oper *Die Nase* angewandt hatte. Die Konstruktion ist jetzt linearer und in gewissem Sinne auch traditioneller: Es gibt hier richtige Arien, Duos und Ensembles und auch eine dem Grundsatz der Wahrscheinlichkeit gehorchende chronologische Entwicklung der Handlung. Diese ist mit einem sinfonischen Verlauf verknüpft, in der das Parodistische bis auf wenige Stellen zu Gunsten eines epischen und tragischen Tons aufgegeben wurde, mit dem Schostakowitsch die Tiefen der menschlichen Seele erforscht. Diese musikalische Kontinuität ist bis in die Extreme polarisiert: Weltschmerz und Melancholie erzeugen bei Katerina die tödliche Gewalt des Begehrens. Denn das Begehren steht auch im Zentrum der Dramaturgie und nährt die Musik als Ganzes. Die idealistische Figur der Liebe, wie sie in den Romanen des 19. Jahrhunderts und auch noch in den konventionellen Opern der zwanziger und dreissiger Jahre des 20. Jahrhunderts erscheint, wird von amoralischen, asozialen und unwiderstehlichen Trieben zerstört. Katerina öffnet die Schleusen eines ungestillten Begehrens, das durch keinerlei Mütterlichkeit mehr zudeckt werden kann, und bringt damit die etablierte Ordnung ins Wanken. Verletzt durch die Impotenz ihres Mannes und die brutale Autorität ihres Schwiegervaters – die sie alle beide eliminiert – wird sie buchstäblich magnetisch angezogen vom Handlungsgehilfen Sergej, einer Inkarnation des Begehrens in seinem reinsten Zustand. Doch dieser Versuch einer Befreiung birgt auch Destruktion und Manipulation, so dass die Verkettung der Ereignisse zu Hass, Verschleppung und schliesslich zum Tod führen. Schostakowitsch, der ursprünglich eine ganze Reihe von Frauenportraits schreiben wollte, modernisiert Nikolaj Leskows Geschichte, aus der er seine Oper konstruiert. Man spürt darin den Einfluss von Bergs *Wozzeck*, sowohl was Figuren- und Dramenkonzeption als auch was die Rolle der Musik betrifft. Diese ist von einer besonderen dramatischen Eloquenz und führt die Handlung vom Anfang bis zum Ende.



Ausserdem ist sie voller Anspielungen und bedeutsamer Motive, welche die szenischen Situationen erhellen.

Das Verdienst von Mathias Fischer-Dieskau (Bühnenbild), Bettina Walter (Kostüme) und Wolfgang Göbbel (Licht) ist es, eine einfache und wirksame Szenerie geschaffen zu haben, deren Realismus und Schönheit gleichzeitig grosse Freiheit und einen gewissen Widerstand gegenüber den ausbrechenden Leidenschaften bietet. Bühnenbild, Kostüme und Licht stehen ganz im Dienst des Theaterspiels und in Symbiose mit dem musikalischen Ausdruck, ohne Effekte als Selbstzweck, ohne interpretatorische Überladenheit. Im Gegensatz zu einer heute verbreiteten und oft problematischen Tendenz will das Bühnenbild nicht das Agieren der Schauspieler ersetzen, interpretiert nicht die Erzählung schon a priori, sondern fügt sich dialektisch in den Handlungsstrang ein. Die Rahmenidee, derzufolge Katerina und Sergej den Leichnam des Mannes in die Speisekammer tragen, ist ein Beispiel intelligenter und sensibler Erfindungskraft: Sie intensiviert die Dramatik und zwingt den Zuschauer, dieser abstossenden Szene halb Komplizenhaft, halb kritisch zu folgen. Es gibt noch viele ähnliche Glanzpunkte, die es Regisseur Nicolas Brieger möglich machen, direkt in den Kern des Werkes vorzudringen. Das Interesse des Stücks konzentriert sich ganz seinem Geist gemäss auf die Figuren, auf ihre Innerlichkeit und auf ihre wechselseitigen Beziehungen. Nicolas Brieger erfindet nichts hinzu, besonders nicht in den Vergewaltigungs- und Mordszenen, die sich für ein entfesselt Toben allzu bequem anbieten würden, und auch nicht beim ersten Zusammentreffen von Katerina und Sergej, wo die Konventionallität der sentimentalischen Liebe weggeschwemmt wird von einer gebieterischen, leidenschaftlichen Sexualität. Die oft brutale Intensität der Beziehungen zwischen den Figuren und auch ihre Ambiguität und ihre inneren Widersprüche, die die elementaren Identifikationsprozesse durcheinander bringen, erscheinen hier mit grosser Kraft und Wahrhaftigkeit als Prozesse *sui generis*, und nicht als etwas Aufgesetztes oder Karikiertes.

Gewiss sind die Figuren dieses schwarzen Stücks von ihren Trieben und von ihren Positionen in der sozialen Hierarchie beherrscht, aber Marionetten sind sie dennoch nicht. Sie sind Lebewesen aus Fleisch und Blut, pathetisch, faszinierend, grausam, und verweisen damit auf unsere eigenen Widersprüche, unsere eigene Grenzen und Schwächen.

Nina Stemme ist von Anfang bis Ende der Oper hinreissend; sie verfügt über eine vokale Geschmeidigkeit, Kraft und einen frappanten Stimmumfang, was sie zur idealen Darstellerin der Katerina macht. Und verblüffend ist ihre Identifikation mit der Rolle. Es gelingt ihr, sämtliche Register dieser modernen, unter archaischen Regeln deformierten Frau zu spielen. Ihre verinnerlichten Momente, in denen sie sich ohne orchestrale Unterstützung sozusagen der Nacktheit aussetzt, sind von wunderbarer Ausdruckswahrheit und Stimmschönheit; und berührend bleibt sie auch am Schluss als verratene, mörderische, doch immer noch liebende Frau. Man fragt sich, woher dieser kleine Frauenmund die Ressourcen findet für den augenblicklichen Ausdruck von gewalttätigem Begehren, von Hass auf ihre Unterdrücker, von einem Leben, das endlich erblüht, sich aber auf Leichen aufbaut: Die Stimme schwillt unendlich an, bleibt immer voll, lyrisch, farbig und reisst das ganze Orchester mit, ohne sich je von ihm beirren zu lassen. Alle Protagonisten sind ausgezeichnet: Christopher Ventris als Sergej und Günter von Kennen als Boris überzeugen stimmlich ebenso wie darstellerisch, bleiben auch physisch dicht an ihren Figuren. Alle Rollen könnten hier erwähnt werden, denn die Besetzung ist durchweg exemplarisch, den Polizeichef und den

Popen (Svetoazr Rangelov und Alexandre Vassiliev) eingeschlossen, zwei lächerliche Gestalten, in denen man Schostakowitschs bissenden Witz aus der *Nase* wiedererkennt, und deren Portrait das Volksväterchen mit den Zähnen knirschen liess. Nichts besseres wusste dieser, als das Werk unwiderruflich zu verurteilen und damit die Musik eines der besten Opernkomponisten seiner Zeit der Vergessenheit anheimzugeben (nach dem mörderischen Prawda-Artikel flüchtete sich Schostakowitsch in sinfonische Formen, die von den Kulturkommissären etwas weniger leicht zu entschlüsseln waren). Die Wahrheit des Dramas, die ebenso in dem ruht, was man sieht, wie in den versteckten Bezügen zwischen den Figuren, scheint wunderbarerweise in der dichten Bühnenpräsenz der Darsteller auf: Selten finden sich Sänger, die hinter der Zerbrechlichkeit die Gewalt spüren lassen können und hinter der Gewalt die Zärtlichkeit.

Armin Jordan ist zweifellos mitverantwortlich für diese Sicht auf das Werk, indem er die musikalische Kontinuität, die Kohärenz und die kompositorische Einheit ebenso wie die abgründige Wahrheit der intimen Momente fördert und sich nicht oberflächlich an den Szenen individuellen oder kollektiven Wahnsinns orientiert, die zu billige Effekte hergäben. Schostakowitsch hat hier nicht zwei aus den Fugen gegangene Welten gegeneinander gestellt; er hat versucht darzustellen, was sich hinter den Erscheinungen im Spiel der Gegensätze verbirgt (seine Oper ist nicht eindimensional, sondern ein tragisches, bitteres und mitfühlendes Eintauchen in die Tiefenpsychologie). Jordans minutiöse Arbeit führte zu schönsten Streicherklängen und zu einer durchgehenden Klangbalance, aber auch zu einer Verbindung des Raffinements kammermusikalischer Passagen mit der dämonischen Gewalt jener Stellen, in denen das Orchester alles gibt und wo das unverschämte Temperament des 26jährigen Komponisten aufblitzt... Selten fügen sich alle Parameter einer Opernproduktion auf höchstem Niveau zu einem derart harmonischen Ganzen. Genau dies aber ist es, was Oper heute überhaupt noch möglich macht. PHILIPPE ALBÈRA

(aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

## VOM (UN-)SINN DES ETIKETTS «JÜDISCH»

Biennale Bern: «Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder»

Der amerikanische Performer David Moss thematisierte in einer seiner *Strange Stories*, die jeweils die grösseren Veranstaltungen der Biennale Bern eröffneten, den Begriff Weltmusik. Ein Hinweis darauf, dass «jüdische Musik» eine ähnliche Schublade sein könnte wie arabische oder kubanische? David Moss ist selber der beste Beweis, dass diese Schublade so nicht existiert. Seine experimentelle Stimm- und Performancekunst zeigt viele disparate Einflüsse. Ohne das Etikett «jüdische Musik» würde sich die Frage, ob Moss' Musik jüdisch sei, wohl nie stellen.

Wie die Musikwissenschaftlerin Heidi Zimmermann in ihrem Eröffnungsvortrag im das Festival begleitenden Symposium ausführte, stammt der Begriff «jüdische Musik» aus der Moderne. Herauskrystallisiert hat er sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, für viele jüdische Komponistinnen und Komponisten erst mit dem Erstarken des radikal antisemitischen Gedankenguts unter den Nationalsozialisten und der damit einhergehenden Politisierung der Musik. Da die Juden bis 1948 keinen eigenen Nationalstaat hatten, war eine rein «nationale» Einschränkung nicht möglich. Sie erweist sich auch heute angesichts der globalen

Diaspora als schwierig. Eine strenge Anwendung des Begriffs deklariert deshalb vor allem synagogale Musik sowie die Volksmusik als «jüdische Musik». Eine Erweiterung des Begriffs drängte sich auf, als immer mehr jüdische Musikerinnen und Musiker begannen, sich an der westlichen Kunstmusik zu beteiligen. Geprägt wird die Vorstellung, was jüdische Musik sei, von Fremd- und Eigenbildern, wie Symposiumsleiter Eckhard John in seinem Beitrag ausführte – die beiden Begriffe fanden sich auch im Festivaltitel –, Fremdbilder einerseits als Sichtweisen von Nichtjuden auf die musikalische Produktion von Juden, und Eigenbilder im Sinne der Selbstpositionierung jüdischer Musiker. Irgendwo zwischen diesen zwei Polen pendelt sich bei den meisten die diffuse Wahrnehmung des Begriffs «jüdische Musik» ein.

An der Biennale Bern wurde der Begriff sehr breit interpretiert: «Jüdische Musik» wurde hier präsentiert als Musik von Individuen, die sich mehr oder weniger intensiv oder auch gar nicht mit ihrer Identität als Juden beschäftigen. Ihre Zusammenführung in einem thematischen Festival machte insofern Sinn, als sie zu einer differenzierteren Sicht des Begriffs «jüdische Musik» führte, ihre unterschiedlichsten Fragestellungen und Bezugspunkte offenlegte: Handle es sich nun um die spirituell motivierte Musik von Ernest Bloch, die sich explizit auf die «jüdische Seele» beruft, um Klaviermusik von György Ligeti oder Orchestermusik von György Kurtág – beide Ungaren haben die deutsche Besetzung miterlebt, ihre jüdische Identität aber nie hervorgehoben –, um die Musik einer jüngeren israelischen Avantgardistin wie Chaya Czernowin, die in Amerika lebt und in Israel praktisch nie aufgeführt wird, deren Oper *Prima ... ins Innere* aber explizit eine Auseinandersetzung mit dem Holocaust aus der Sicht einer Nachgeborenen ist, oder um die Uraufführung für Streichorchester und Violine ihres Lehrer Abel Ehrlich, der in Israel stets ein Aussenseiter geblieben ist, weil er sich nicht für die Bewegung des musikalischen Nationalismus einspannen liess (er zeigte in Bern ein abgeklärtes Spätwerk, eine Meditation auf ein Talmud-Zitat). Ein weiteres Beispiel ist der Amerikaner John Zorn, der mit seinem Bandprojekt *Masada* zu Beginn der 90er Jahre Klezmer und Jazz verband; in Bern wurde von ihm ein ruhiges Stück für zwei grosse Trommeln aufgeführt. Und auch Mendelssohns Sinfonien gehören in diesen Zusammenhang, Werke, die lange vor der eigentlichen Etablierung des Begriffs entstanden. Komplette ausgeklammert wurde hingegen die in Europa sehr populäre Klezmermusik, vielleicht gerade weil sie das Bild, das wir von jüdischer Musik haben, nur einseitig prägt.

Denn klar wurde anhand der Selbstverständlichkeit, wie in Bern Musik aus allen Ecken der Welt und aus unterschiedlichen Epochen aufgeführt wurde, dass unser Bild des Jüdischen von Klischees geprägt ist. Juden nehmen wir dann als solche wahr, wenn sie in orthodoxer Kleidung ihre Religionszugehörigkeit sichtbar machen. Dass wir auch in der musikalischen Welt wiederholt jüdischer Kultur begegnen, ohne so etikettiert zu sein, ist die Erkenntnis dieses Festivals: Die «jüdische Musik» ist integrierter Bestandteil der westlichen Kunstmusik und von ihr nur in Ausnahmefällen zu trennen. Was wiederum das Festivalthema in Frage stellt. Wozu braucht es diese Etikettierung, wenn ich hier dem begegne, was im Konzertleben Europas auch ohne die Deklaration «jüdisch» anzutreffen ist? Entscheidend für die Thematik war das Fragezeichen hinter der Etikettierung. Viele KünstlerInnen sind überhaupt nur deshalb angereist, weil die Infragestellung eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Begriff versprach – und dieses Versprechen auch einlöste. Für einige Künstler war es das erste Mal überhaupt, dass sie sich explizit mit der Frage ihrer jüdischen Identität beschäftigten.

Anhand eines Symposiums zur Politisierung der «jüdischen Musik» im 20. Jahrhundert konnte der neueste Forschungsstand des Begriffes «jüdische Musik» verfolgt werden. Eine optimale Durchmischung von Praxis und Theorie, die das Gehörte überprüfbar macht, das Gesagte hörbar. Um nur einige Beispiele herauszupicken: Guido Fackler ging in seinem Vortrag *Musik der Shoa* auf das neu erwachte Interesse an «jüdischer Musik» verfehmter Komponisten in Deutschland ein. In Publikationen, auf Tonträgern, an Festivals werde so eine längst fällige Wiedergutmachung geschickt vermarktet. Das Interesse sei dabei einseitig auf die sogenannten «Theresienstädter Komponisten» ausgerichtet. Mit dieser Etikettierung gehe vergessen, dass ein Komponist wie Erwin Schulhoff nie in Theresienstadt war, dass als Gattung ausschliesslich die klassische Musik auf CD dokumentiert werde, obwohl es auch Cabaret-Aufführungen, Jazz- und Unterhaltungsorchester in Theresienstadt gab. Auch die modernen Werke wie Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* sei wahrscheinlich nicht repräsentativ für das gesamte Musikleben in Theresienstadt waren, insgesamt werde die aufbauende Funktion von Musik in den Lagern mystifiziert. Und selbst in Konzerten der Biennale Bern würden Werke unter dem Titel «Musik in Theresienstadt» aufgeführt, die lange vor oder nach der Lagerzeit entstanden sind.

Interessant war auch die Erfahrung, wie widerspruchsvoll und von zahlreichen Rissen geprägt das Selbstverständnis von in Israel lebenden Komponisten ist. In seinem Symposiumsbeitrag *Zeitgenössische Musik in Israel – jüdisch, mediterrän, neu?* führte der israelische Komponist Yuval Shaked aus, wie sehr die zeitgenössische Musik im heutigen Musikleben Israels eine marginale Rolle spielt. Das Musikleben sei im Vergleich zu Europa konservativ und wenig diversifiziert. Nach der Stunde Null (Staatsgründung 1948) war eine experimentelle Neue Musik nicht gefragt, vielmehr versuchte der Staat, der Musik eine nationalistische und einigende Aufgabe zuzuordnen – ein weiterer problembeladener Versuch der Politisierung von Musik. Die Idee der jüdischen Identität als ausgewähltes Volk sei aber eine abstrakte Idee geblieben, führte Shaked weiter aus. Zerrissen zwischen der Internationalisierung der Diaspora und den Regionalisierungstendenzen durch die einwandernden ethnischen Gruppen, sei die einzig mögliche Identitätsbildung eine Art Widerstand gegen die Vereinnahmung durch den zionistischen Staat. Eine Auseinandersetzung mit den Werken der Moderne habe in Israel nie stattgefunden; noch bevor sich die westliche Avantgarde etablieren konnte, habe schon die Postmoderne Einzug gehalten. Das Handwerk werde hochgehalten, nach ästhetischer Konsequenz nicht geforscht. Auftrieb hätten vielmehr Wiederbelebungsversuche des jüdischen Liedes, das als eine genuin jüdische Erfindung gilt, oder die Vergabe von Kompositionsaufträgen an Unterhaltungsmusiker, die ein Art rückwärts-gewandten Crossover betrieben. Israels Neue Musik finde ausserhalb des Landes statt, wie das Beispiel der Biennale Bern zeige. Hier werde erstaunlich viele neue israelische Musik aufgeführt.

Eckhard John wiederum machte in seinem Vortrag *Die Politisierung der Musik im Zeichen des Antisemitismus* klar, dass im zwanzigsten Jahrhundert Musik sehr oft ein Politikum sei. Nach den Bestrebungen des 19. Jahrhunderts, die Musik als «absolute» zu etablieren und sie demgemäss nicht in die gesellschaftlichen und politischen Niederungen hinabgezogen werden dürfe, sei im letzten Jahrhundert immer klarer geworden, dass Musik mit aussermusikalischen Kontexten unlösbar verkoppelt sei. Politisierung geschehe seit den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen auf verschiedenen Ebenen, sei das in der Herausbildung einer staatlichen Musikpolitik, in der Politisierung des auf Musik bezogenen Diskurses,



in der Entstehung der politischen Musik als engagierter Kunst oder der subtilen Strategie einer Politik der unpolitischen Musik. Schlüssig führte Eckhard John aus, wie der Begriff des «Musikbolschewismus», der in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts die Ablehnung der Tendenzen einer Neuen Musik bezeichnete, zunehmend mit antisemitischen Elementen aufgeladen wird – zum Beispiel in Hans Pfitzners unseliger Schrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*; Musikbolschewismus wird dort direkt mit einer international jüdischen Bewegung verknüpft – und so wandelte sich das Bild, was jüdische Musik sei, einmal mehr, hin zur «entarteten» Musik. Dieser Begriff habe ebenfalls eine denkwürdige Wandlung erfahren, galt er doch im 19. Jahrhundert noch als psychopathologischer und bezeichnete damals einen Komponisten, der verrückt war. Im Zuge der Politisierung der Musik in den 20er Jahren habe «entartet» jedoch eine rassenideologische Prägung erhalten: Aus «der Komponist ist verrückt» wurde «er kann nicht anders, er ist Jude», womit seine denkwürdige Karriere unter der NS-Herrschaft besiegt gewesen sei. **CHRISTINA OMLIN**

## EINE KAMMEROPER AUF CHINAS RUINEN

«La nuit du banquet» von Guo Wenjing beim Festival d'Automne in Paris



*La nuit du banquet*

© Marc Enguerand

Die Nacht endet in der Apokalypse und senkt ihr Schwarz über eine blutrote Szenerie. Ein langer klagender Gesang kündigt mit Seufzen und Schreien das Ende der Welt an. Der Kaiser wurde ins Gefängnis geworfen. Ein pathetisch gealtertes Kind ist er, geschrumpft und in sich zusammengesunken in seiner schildkrötenartigen Minikarosse. Er ist der Knabe aus *Wozzeck*, der Unschuldige aus *Boris*, eine jener Personen, die in der Oper die ganze Tristesse des Menschen zu verkörpern haben.

Solch ethnozentrische Assoziationen im Zusammenhang mit *Ye Yan (La Nuit du banquet)*, einer dieses Jahr in China vom produktiven, vor achtzig Jahren in der Provinz Sichuan geborenen Komponisten Guo Wenjing vollendeten Oper, mögen verziehen werden. Denn das Werk hat durchaus eine weltumspannende Reichweite: Demnächst wird *Ye Yan* in Australien (Perth Festival) zu sehen sein, in New York, Berlin, Brüssel und im Februar 2003 auch in Caen. Guo Wenjing unterrichtet am Konservatorium von Peking; sein Librettist Zou Jingzhi schreibt fürs chinesische Fernsehen: Diese Produktion könnte Neugier wecken, im Hinblick auf den Nationalstolz auch Argwohn. Für das chinesische Kulturministerium indes existiert sie schlicht nicht.

Beim Festival d'Automne in Paris (im Théâtre Les Gémeaux von Sceaux) wurde die siebzigminütige Kammeroper in ihrer definitiven Version uraufgeführt. Ihr spektakulärer Erfolg beruht auf der fruchtbaren Verschmelzung zweier Traditionen, zweierlei Verständnis von lyrischer Expression, zweierlei szenischen Umgangs mit Zeit und Raum, zweierlei Ansätze dramatischer Einheit: Eine Dualität, die sich auf seltsame Weise auflöst durch die Kombination des je Spezifischen der beiden Kulturen. Auf der einen Seite gibt es den gebrochenen Ton, die Gedehntheit und die brüskten Beschleunigungen, den Wandel von der Verzweiflung zur Nostalgie, von höfischer Liebe zu Schlüpfriem, vom Fantastischen zur Burleske, dieses «Singen», das sich aus Sprechstimme, Bruststimme und Falsett, aus Schluckauf, Schreien, Seufzen, Schluchzen, Lachen und immensen Melismen zusammensetzt, kurz: all das Eigenartige, das wir – soweit wir sie kennen – mit der traditionellen Chinaoper assoziieren. Auf der anderen Seite gibt es die Eigenheiten des «repräsentativen Stils», wie ihn Monteverdi erfunden hat: Konzise Erzählstrukturen, den alternierenden Wechsel von Aktion und Meditation, den Einbezug populärer Formen, die theatralisch illustrierende Verwendung von Klangfarben und Tonmotiven, ob sie nun einen Blitz, den Krieg oder einen Galopp darstellen. All diese Ressourcen weiss Guo Wenjing zu mobilisieren. Selbst der romantische Belcanto und Strawinskys leeres Pulsieren (*L'Histoire du Soldat*) kommen vor. Mit all diesen Elementen wirkt *Ye Yan* wie das Kondensat des mittelalterlichen Chansons, dem die abendländischen, modernen und funktionalen Dimensionen der Kammeroper zurückgegeben wurden.

Und das komplexe Libretto? In chinesischem Mandarin verfasst (übertitelt während der Aufführung), ist es inspiriert von einer fünf Meter langen Rolle, die im 10. Jahrhundert ein gewisser Gu Hongzhong gemalt hat. In der Art eines Comic Strips stellt der Künstler darauf fünf mit poetischen Kommentaren versehene Bilder häuslicher Vergnügungen eines seinerseits poetisch angeregten hohen Staatsbeamten des chinesischen Reichs dar: Han Xizai, der sein Leben in grösster Libertinage unter seinen Musikerinnen und Konkubinen genoss. Der Maler jedoch war ein Spion im Auftrag von Kaiser Li Yu, der den notablen Herrn unter Druck setzen wollte, auf dass er endlich das Amt des Premierministers akzeptiere. Han Xizai zog freilich sein vergnügliches Leben den Sirenenrufen moribunden Machtbesitzes vor. Und Li Yu, ein kläglicher Kaiser, der höchstens mit seinen malerischen, poetischen und sängerischen Begabungen brillieren konnte, wurde schliesslich zum Exil gezwungen. Er soll 978 vom Aggressor Zhao Guoyi, dem zweiten Kaiser der Song-Dynastie, vergiftet worden sein.

Die Moral der Geschichte scheint also einfach: Der Künstler sollte seine Distanz zu den Machtbezirken sorgsam wahren. Doch das Musiktheater *Ye Yan*, das sich ein Jahrtausend später erst von der Geschichte inspirieren lässt, zielt nicht auf eine einfache Moral oder Geschichtslektion. Denn welche der drei Personen endet

eigentlich in der Sackgasse? Der Aristokrat Han Xizai, der zu sehr Individualist ist, als dass er sich die Hände schmutzig machen möchte? Der Künstlerkaiser ohne jede zivile Legitimation? Der offizielle Maler, der sich bemüht, ausschliesslich positiv dargestellten Helden zur Unsterblichkeit zu verhelfen? Im post-maoistischen China könnte eine solche Frage eigentlich subversiv wirken. Doch es scheint, dass in der Trunkenheit des gegenwärtigen ökonomischen Booms sich nur noch ausgerechnet die Künstler mit solchen Themen beschäftigen. Die Traurigkeit, die *Ye Yan* ausstrahlt, wurzelt zweifellos zum Teil genau in diesem Punkt: Das Werk ficht im leeren Raum.

Der Vorhang, mit riesigen Schmetterlingen geschmückt, hebt sich über Han Xizais Heim. Gon Donjians Bassbariton hat die Farbe und den Ernst von Dietrich Fischer-Dieskau, in extremen Höhen gerät seine Stimme allerdings etwas ausser Kontrolle. Hongzhu, seine Lieblingskonkubine (dargestellt von der Sopranistin You Hongfei) und die zierliche Tomoko Makuuchi (Koloratur-sopran) scheinen mit ihren Stütz-Stimmübungen von Puccini herzukommen. Die ungebändigte Art allerdings, wie Hongzhu ihren Schmerz auslebt, ist unserer Kultur fremd. Die Person des Malerspions wurde verdoppelt: Die zwei Komparsen singen und tanzen, als befänden sie sich in einer musikalischen Komödie; nur, dass ihre Gestik sehr verschlüsselt wirkt. Der asexuelle, tragikomische, alterslose Kaiser Li Yu (hervorragend: Jiang Quihu) schliesslich singt wie ein englischer Countertenor. Nur würde das westliche Repertoire keine solche Darstellung von physischer Verzweiflung und vokalem Expressionismus zulassen.

Vier Szenen, drei Zwischenspiele, ein Epilog. Erstere treiben die Handlung voran, zunächst in einem etwas schleppenden, dann zusehends gesteigerten Tempo: Das Bankett wird vorbereitet, die Orakel werden befragt; Han Xizai empfängt die Maler, mimt unersättliche Ausschweifung; allgemeine Trunkenheit, die Maler ziehen sich empört zurück; Han Xizais Erwachen, er lehnt Macht und Berufung ins Ministerium ab. Die Zwischenspiele sind dem Kaiser vorbehalten, hier steht die Zeit still: Li Yu kokettiert, kichert, seufzt, sieht Gespenster und besingt seinen Niedergang. Allgemeines Lamento als Epilog.

Das Dekor ist ein fröhlicher Melting Pot von Hightech-Design und transgenen Blumen, von kaltem, in bleierne Farben getauchtem Licht. Das bläuliche Liegeschwimmbecken und die blinkenden Neonlichter der Bar erinnern an ein zweideutiges Nachtlokal für die müden Diener. Eine geflügelte transparente Säule – als Symbol für das ewige China – lässt den bedrohlichen Drachen eher wie ein Goldfisch im Aquarium wirken. Auf dem Arabeskenboden kurven einige stumme Kurtisanen auf Autoskootern herum...

Für die Regie ist Chen Shi-Zheng verantwortlich. Seit dem *Pavillon aux pivoines*, vor zwei Jahren in Paris aufgeführt, ist der 37-jährige, in Hunan geborene und seit 1987 mit New York verbundene Regisseur in aller Welt bekannt: Neunzehn Stunden dauerte jenes Spektakel damals und gab dem ahnungslosen Zuschauer die Gewissheit, in einem Zustand anhaltender Verzückung gänzlich ins Reich der klassischen Chinaoper gelangt zu sein. Es folgte darauf am Festival von Aix-en-Provence ein *Così fan tutte*, der mehr als einen Aufschrei provozierte (Mozart in den Händen eines Nicht-Europäers!). Wobei wohl noch niemand die unerbittliche mentale Konstruiertheit unter der Oberfläche scheinbarer Lässigkeit bei diesem Meisterwerk derart deutlich hervorgehoben hat.

In *Ye Yan* begegnet man der für den Künstler typischen Art, den szenischen Raum als ein Geflecht von Zellen zu gestalten: Beschränkt auf die Bühne, in einem einheitlichen Dekor und ohne dass sich ein Vorhang senkt, entstehen einzelne Zonen, die nicht theatralisch

künstlich sein wollen, sondern sich dem realen Raum möglichst annähern. Wie im Kino sieht man in den Bildern Chen Shi-Zhongs das, worauf er unseren Blick lenkt; darüber, was ausserhalb dieses Fokus geschieht, denkt man gar nicht nach. So begrenzt er auch die Bereiche, in denen sich die Szenen und Interludien abspielen, ohne dass der anfängliche Raum dafür geändert werden müsste. Atmosphäre und Emotion wechseln dabei jedes Mal so stark, dass man glaubt, sehr schnell eine sehr weite Reise gemacht zu haben.

Und schliesslich entwerfen auch im Orchestergraben die dreizehn Solisten des Ensemble Modern (hervorragend geleitet vom Niederländer Ed Spanjaard) ein fulminantes Dekor. Tobendes Schlagzeug und exotische Glocken entfesseln ein tumultuöses Rufen, Krächzen, neuralgisches Pulsieren und katzenartiges Kriechen. Der Geist der Fantasie, der Geschmack des Wunderbaren, der kindliche Spott verknüpfen untrennbar miteinander, was wir aus dem Orchestergraben hören und was sich vor unseren Augen auf der Szene abspielt. Psalmierende Kontrabässe erwecken die Illusion eines Männerchors hinter der Szenerie, ein anderes Instrument (die Pipa) spielt auf der Bühne die Rolle eines Fürsprechers. Im Einklang mit den Protagonisten lässt Wu Man Stürme und Tränen aus ihrer viersaitigen Laute hervorberechen. Sie ist auf der Szene, im Schatten, niemand beobachtet sie. Sie verkörpert das musikalische Genie. Und dies auf eine Weise, dass man gleichwohl nur sie sieht.

*La Nuit du banquet* bietet allen sinnliche wie intellektuelle Befriedigung. Worüber weint denn nun der finale Klagegesang? Über ein China, das war und das hätte wieder erstehen können. Über den Sturz eines kulturellen Reiches. Das Rot, in dessen Glut der Epilog von *Ye Yan* getaucht ist, ist die Farbe des Blutes. **ANNE REY**  
(aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

## DAS UNBEDINGTE BEHARREN AUF INDIVIDUALITÄT

*Konzerte, Ausstellung und Symposium: umfassende Artur Schnabel-Retrospektive in der Berliner Akademie der Künste*

Artur Schnabel wuchs in Wien auf, verbrachte aber die wichtigsten Jahre seines Lebens in Berlin (1898–1933) und New York (1939–1951). Zum 50. Todestag des grossen Pianisten widmeten beide Städte dessen ebenso umfangreichem wie unbekanntem kompositorischen Oeuvre (eine erste Würdigung erschien 1987 an dieser Stelle) eigene Retrospektiven. In New York gab es unter der Leitung des Geigers Paul Zukofsky und des Cellisten Joel Krosnick einen zweiwöchigen Workshop, der sich in der Landon Gallery gegenüber dem Lincoln Center auf Ausschnitte aus dem Kammermusik-schaffen konzentrierte. Sogar einen vollständigen Überblick über seine Kammermusik vermittelten im September fünfzehn Konzerte in der Berliner Akademie der Künste.

Dass die Werke Artur Schnabels bislang so wenig aufgeführt wurden, liegt auch an dem überraschenden Desinteresse des Komponisten und den Schwierigkeiten, die sie Musikern und Hörern bieten. Selbst Schüler und Freunde waren sich ihres Wertes nicht immer sicher. So nannte der Kritiker Hugo Leichtentritt, ähnlich wie Carl Flesch, das Komponieren den «dunklen Punkt» des grossen Künstlers. Und Ernst Krenek bedauerte in einem grösseren Überblicksartikel, dass es den Schöpfungen seines Freundes bei aller Originalität und allem Erfindungsreichtum oft an Konzentration fehle. Schnabel hat die kompositorische Begabung, die schon sein Lehrer Leschetizky bemerkt hatte, autodidaktisch entwickelt. Entsprechend dem vertrauten Ideal des komponierenden Interpre-



ten schrieb er zunächst Werke für sich selbst und die unmittelbare Praxis. Neben Klavierstücken im ansprechenden Salonstil der Zeit traten Lieder für Therese Behr, seine spätere Frau. Obwohl er ihr durchaus selbstbewusst schrieb: «Ich komponiere viel besser als Max Schillings», zog er sich in der einfachen Klavierbegleitung zu den *Zehn Liedern op.11* bescheiden in den Hintergrund zurück. Alles Interesse richtete er auf die eher konventionell eingesetzte Singstimme. Auch bei den harmonisch grossbogiger angelegten *Sieben Liedern op. 14* blieben Monika Degenhardt (Alt) und Scott Curry (Klavier) bei ihrem gleichförmigen Vortragsstil, der die Epigonalität dieser mehrfach an Conrad Ansoerge und Richard Strauss erinnernden Liedkompositionen so noch unterstrich.

Unter dem Eindruck von Schönbergs *Pierrot lunaire* bekannte sich Schnabel zu einem Ideal musikalischer Freiheit jenseits der Tonalität, das sich erstmals 1914 in seinem *Notturmo* für Gesang und Klavier manifestierte. Dietrich Fischer-Dieskau, einer der ersten Interpreten dieser Komposition, kehrte hierfür noch einmal aufs Konzertpodium zurück, wobei er den Vokalpart stark ins Melodramatische umfärbte. In dieser ganz ohne Taktstriche notierten Komposition orientierte sich Schnabel erstmals am Sprachideal musikalischer Prosa, wie er es an Schönbergs *Buch der Hängenden Gärten* erfahren haben mag und wie es auch seine folgenden Kompositionen prägte. Trotz der gliedernden und motivprägenden Funktion des Dehmel-Texts besitzt die Musik ihre eigene Logik. Eine ähnliche musikalische Stringenz fehlte der 1921 vollendeten *Tanzsuite*, die mit verwirrenden Stilbrüchen eine in den Überschriften angedeutete zarte Liebesgeschichte erzählt. Noch utopischer wirkte in ihrer Überfülle die gigantische und möglicherweise durch Ives' Concord-Sonate inspirierte Klavier-sonate, für die sich der australische Pianist Geoffrey Tozer an einem klirrenden Bechstein-Flügel einsetzte.

Wie Milton Babbitt beim New Yorker Schnabel-Workshop berichtete, hatte der Pianist auf die Frage, warum er in seinen Konzerten nicht Schönberg aufführe, geantwortet: «Ich spiele nur problematische Musik. Schönberg ist für mich nicht problematisch.» Dieses Zitat ähnelt seiner bekannten Äusserung, grosse Musik sei immer besser, als sie gespielt werden könne. Gemeint ist damit ein in Aufführungen und Plattenaufnahmen niemals voll zu realisierender Gehalt bedeutender Kunst. Schnabels nach 1920 entstandene Kompositionen setzen bewusst auf dieses in der herkömmlichen Notation nur unvollkommen wiederzugebende Potential. Die traditionelle Notenschrift führte er bis an ihre Grenzen und ergänzte sie durch zahlreiche verbale Anweisungen. Während der von ihm hochgeschätzte Alois Hába seinen sich jedem Schul- oder Systemdenken widersetzenden Unabhängigkeitsdrang dadurch äusserte, dass er das wohltemperierte Tonsystem zur Mikrotonalität erweiterte, tendierte Schnabel aus gleichem Antrieb zu einem gleichsam improvisatorischem Schaffen. Während der Arbeit an seinem 2. Streichquartett nannte er das Notenpapier «die einzige Gegend, wo ich mich völlig unabhängig bewegen darf. Mein Gebiet. Ich Gebieter.» Eine solche visionäre Haltung machte ihn zum Vorläufer von Morton Feldman, Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Walter Zimmermann oder Georg Friedrich Haas.

Die enormen Schwierigkeiten seiner Partituren durften in Berlin das Kairos-Quartett sowie das Minguet-Quartett am Beispiel der beiden ersten Streichquartette erfahren. Dem Petersen-Quartett war mit dem dritten Quartett mehr Glück beschieden. Seit der Uraufführung durch das Kolisch-Quartett, für die sich Hanns Eisler mit Nachdruck einsetzte, hatte sich gerade dieses einsätziges Werk, das autobiographische Elemente mit einer für den Komponisten damals ungewöhnlichen thematischen Konzentration verbindet,

am ehesten im Konzertleben durchsetzen können. Utopische Momente wie differenzierte Tempoveränderungen noch innerhalb der grossen Schlusspause erschliessen sich allerdings nur bei der Lektüre. Die Musiker des Petersen-Quartetts beachteten die lange Pause, liessen aber danach durchaus unschnabelsch eine Tango-Zugabe folgen.

Mit zunehmender Kompositionserfahrung gelangte Schnabel mehr und mehr zu formaler Konzentration. Als durchaus interessant erwies sich die von Helmut Menzler vorgetragene Cello-Solosonate von 1931, die sich an der Variantentechnik Schuberts orientiert. Während die Wiedergabe der Zweiten Sinfonie (1941–43) mit dem Deutschen Symphonie-Orchester unter Jürg Wytenbach unter der ungünstigen Probensituation litt, konnte das vom Ravinia-Trio gespielte Klaviertrio (1945) wegen seiner formklaren Linearität als ein Höhepunkt der Reihe gelten. Wie Schnabel sich als Pianist erst allmählich vom flüchtigen Rubato-Spieler zum Meister der Werktreue entwickelte (die spieltechnischen Mängel bei einigen frühen Klavierrollen bewiesen, dass Leschetizkys Ausspruch «Aus dir wird nie ein Pianist – du bist ein Musiker» offenbar nicht nur als Kompliment gemeint war), so hat er auch als Komponist erst allmählich zu gültigen Formulierungen gefunden. Noch sein Viertes Quartett enttäuschte neben dem ungleich prägnanteren und ebenfalls vom Vogler-Quartett aufgeführten ersten Streichquartett von Karl-Amadeus Hartmann. Dagegen konnte sich das Streichtrio von 1925 in der Nachbarschaft eines Roman Haubenstock-Ramati, wie das Freiburger ensemble recherche demonstrierte, durchaus behaupten. Obwohl der Komponist dem Pianisten Schnabel wohl niemals den Rang streitig machen wird, sollten einige seiner reifen Werke wie das Dritte Streichquartett oder das Klaviertrio Eingang finden ins Konzertrepertoire. Dies ist nicht das schlechteste Ergebnis dieser einmaligen und durch eine grosszügige Spende ermöglichten Aufführungsreihe.

Als Schnabel 1933 aus Berlin floh, konnte er seine Habe nach Oberitalien retten, wo sie auch den Krieg unversehrt überstand. Dank der geschichtsbewussten Noblesse der Schnabel-Familie ging der umfangreiche Nachlass an das Archiv der Berliner Akademie der Künste, die ihn nun in einer Ausstellung «Artur Schnabel Musiker *Musician* 1882–1951» erstmals der Öffentlichkeit präsentierte. Der Titel bezieht sich auf den zitierten Ausspruch Leschetizkys, provoziert aber auch den Vergleich mit der 1986 am gleichen Ort gezeigten Ausstellung «Hermann Scherchen Musiker 1891–1966». Eine ähnliche Übersichtlichkeit und Stringenz erreichte die jetzige Schau nicht, prunkte aber mit Materialfülle. Die wenigen Vitrinen, die dem Komponisten Schnabel gewidmet waren, enthielten Hinweise auf ein frühes Opernfragment, frühe Lieder sowie Partituren zum *Notturmo* und den ersten Streichquartetten. Auf einem Photo war Schnabel inmitten des Havemann-Quartetts zu sehen, das 1924 sein Zweites Streichquartett zur Uraufführung brachte. Rudolf Kolisch, der sich fünf Jahre später dem Dritten Quartett widmete, berichtete in einem Brief von den «besonders komplizierten Aufgaben», die sich ihm hier böten.

Reicher dokumentiert waren unter der Überschrift «Lebensstationen» die gemeinsamen Auftritte mit seiner späteren Frau Therese Behr, die Korrespondenz mit ihr und gleichgesinnten Künstlerfreunden wie Eduard Erdmann, Ernst Krenek und Otto Klemperer (die sich allerdings aus dem von Werner Grünzweig betreuten Ausstellungskatalog leichter erschliesst) sowie die unter Qualen entstandene Londoner Gesamtaufnahme der Beethoven-Sonaten, die ironischerweise den österreichischen Staatsbürger Schnabel just zum gleichen Zeitpunkt als deutschen Künstler präsentierte, als er Deutschland verlassen musste. Aus bewegenden

Briefen ging das Schicksal der Mutter hervor, deren Abtransport nach Theresienstadt nicht verhindert werden konnte. Anders als die Schnabel-Schülerin Edith Kraus hat die alte Frau dieses Altersghetto nicht überlebt. Während die Ausstellung das starke Interesse des Pianisten für Philosophie und Politik übergibt, brachte sie seine Bevorzugung von Bechstein-Flügeln (allein in der Berliner 14-Zimmer-Wohnung standen vier) ausführlich zur Sprache. Auch in den USA entzogen sich Schnabels anspruchsvolle Konzertprogramme kommerziellen Standards. Entsprechend dem Wunsch der Stifter widmete sich die Ausstellung ferner anderen Familienmitgliedern wie dem Sohn Karl-Ulrich, der als Pianist und Pädagoge das Vermächtnis seines Vaters weitergab.

Wie stark der Eindruck dieses Unterrichts bis heute blieb, konnte man bei einem Symposium Berichten von Familienmitgliedern und anderen Zeitzeugen entnehmen sowie einem Dokumentarfilm von Mary Lou Chayes. Alle Veranstaltungen vereint vermittelten ein äusserst lebendiges Bild dieses grossen Künstlers, der in der Stadt Berlin, die er nach 1933 nie wieder betrat, seine glücklichsten und produktivsten Jahre verbracht hatte. Die Akademie der Künste steht in ihrem vorbildlichen Einsatz für Artur Schnabel allerdings nicht allein; auch die Berliner Hochschule der Künste wird im Oktober in einem Europäischen Klavierforum an ihren einstigen Lehrer erinnern. **ALBRECHT DÜMLING**

## INTERNATIONALES RENOMMEE IN REGIONALER VERANKERUNG

*Europäischer Musikmonat Basel*

Verbessern lässt sich immer und überall noch etwas. Und überall werden sich die kritischen Stimmen all derer erheben, die sich übervorteilt oder übergangen fühlen, weil sie es einfach besser gewusst hätten. Je grösser der Etat, desto lauter die Kritik. Rund 10 Millionen Schweizer Franken hatten die Basler in ihren «Europäischen Musikmonat» und damit in ein ambitioniertes Projekt für neue und neueste Musik investiert, dessen erklärtes, wenn auch utopisches Ziel es war, zeitgenössische Musik einem breiteren Publikum nahe zu bringen. Angefangen hatte es mit einer Bewerbung Basels als «Kulturhauptstadt» Europas für das Jahr 2001. Den Zuschlag allerdings erhielten die Städte Rotterdam und Porto, Basel belegte so etwas wie den dritten Platz und beschloss, daraus im Alleingang den Musikmonat zu machen. Matthias Bamert, zwischen 1992 und 1998 Intendant der Musikfestwochen Luzern, übernahm zusammen mit Toni J. Krein die künstlerische Leitung. Stadt und Land Basel sowie private Sponsoren sicherten die finanzielle Seite – Bamert und Krein konnten mit einem Stab von rund zehn Mitarbeitern loslegen.

Die kritischen Stimmen, die sich parallel dazu erhoben, bemängelten, dass so viel Geld in ein einziges Projekt gesteckt werde, unterdessen in Basel kulturell noch so viel im Argen liege. Und wer wohl sollte dieses Überangebot an Neuer Musik überhaupt wahrnehmen? Tatsächlich mutete das Projekt für ein Neue-Musik-Festival vergleichsweise gigantisch an. Einen Monat lang reihte sich Konzert an Konzert, Auftragswerk an Auftragswerk, waren Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Ensemble Modern und Klangforum Wien als «Ensembles in Residence» eingeladen und sicherten das internationale Renommee des Projekts. Und um diesem im doppelten Wortsinn «einmaligen» Ereignis den passenden Rahmen zu geben, war das erfolgsgekrönte Basler Architektenbüro Herzog & de Meuron damit beauftragt worden,

für die Messehalle 5 einen temporären Konzertsaal zu entwerfen. Getauft wurde er, im Andenken an den Basler Mäzen der Neuen Musik, «Paul Sacher Halle».

Und nun stand man dort am Eröffnungsabend, dem ersten November, auf tiefroten Teppichen und unter Kronleuchtern und überprüfte unwillkürlich noch einmal den Sitz des kleinen Schwarzen oder der Krawatte. Denn eines war auf Anhieb klar: hier darf man sehen und gesehen werden – und muss sich doch nicht restlos identifizieren mit dem Repräsentiergehabe des gehobenen Kulturbetriebs. Denn da sind noch das Stahlgerüst, das mitten in den Prunk ragt, und die Stehtische, aus deren kubusförmigen Plexiglas-Leibern es bonbonsüss leuchtet. So also, mit wenigen, aber wirkungsvollen Mitteln – Zitate aus dem Konzertsaal und deren ironischen Brechungen – lässt sich eine festliche, aber nicht zu gediegene Konzertatmosphäre zaubern.

So festlich, wie sich der Vorraum mit Bar und Garderobe gab, der als «Salle modulable» auch gelegentlich für Aufführungen genutzt wurde, so nüchtern gestaltete sich der Konzertsaal selbst. Hat man diesen erst einmal durch einen der drei kreisrunden Zugänge betreten, gibt es nichts mehr, was den Blick fangen und somit die Aufmerksamkeit abziehen könnte vom Eigentlichen. Hier spielt die Musik – sonst nichts. Am Eröffnungsabend war dies das Ensemble Modern Orchestra unter Leitung von Pierre Boulez mit Werken von Harrison Birtwistle (*Earth Dances*), Arnold Schönberg (*Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 22*), Hanspeter Kyburz (*Noesis*) und Boulez selbst (Orchesterfassungen von einigen Sätzen aus dem Klavierzyklus *Notations*). Mit der Akustik des 1000-Plätze-Saals konnte man anfangs noch hadern. Der Klang wirkte unausgewogen, einzelne Orchestergruppen, darunter die eigentlich üppig besetzten Kontrabässe, verschwanden fast gänzlich im Gesamtklang. Doch für solch grosse Besetzungen war der Raum offenbar nicht konzipiert, und für die kleinen bis mittleren Besetzungen der folgenden Tage und Wochen erwiesen sich die (wenngleich halligen) akustischen Gegebenheiten schliesslich als recht passabel, ja sogar erstaunlich gut im Hinblick auf den provisorischen Charakter des Raums.

Nach und nach wurden auch die kritischen Stimmen leiser und der Beifall freundlicher. Schliesslich, am Ende des Monats, als die Stoffbahnen in der Paul-Sacher-Halle wieder aufgerollt wurden und die Kronleuchter abmontiert, wurden alle melancholisch, bedauerten die Vergangenheitswerdung des Musikmonats und spekulierten über die Möglichkeiten einer Fortsetzung des Projekts beispielsweise als Biennale. Durchschnittlich 500 Besucher waren zu den einzelnen Konzerten gekommen – was selbst optimistische Prognosen übertroffen hatte und Spekulationen über neu erschlossene Hörschichten zumindest verständlich macht. Letztlich war der Monat aber auch wasserdicht konzipiert – und lange vorbereitet worden. Bereits seit Januar tauchte wöchentlich irgendwo in oder um Basel ein «Composer of the Week» auf, der je nach Gusto und Interesse mehr oder weniger ungewöhnliche Orte mit einer Aktion, einem Konzert, einer Installation bestückte. Darunter fanden sich öffentliche Plätze, die Rheinfähren der Region, das Fitnessstudio, Schule, Museum, Kirche, Schwimmbad. Dabei ging es nicht nur darum, jüngeren, zumeist unbekannteren Komponisten oder Komponistinnen «eine Chance» zu geben, sondern auch darum, die Musik aus ihren angestammten Räumen hinaus zu tragen und «unter die Leute» zu bringen – als «klingende Plakate», wie Toni J. Krein es formulierte. Aufsehen erregend war vieles davon zwar eher im buchstäblichen denn im künstlerischen Sinne (und manchmal nicht einmal das), doch es bleiben auch gelungene Projekte im Gedächtnis haften wie das Orchester- und



DJ-Happening mit Alex Buess im Z7 in Basel-Pratteln – ein Abend der Annäherung zwischen elektronischer Neuer Musik und neuer elektronischer Popmusik –, Martin Neukoms Klanginstallation am Tinguely-Brunnen vor dem Theater, Philippe Kochers zwischen Konzert und Installation angesiedeltes Projekt *Zeiträume* für 5 Blechbläser im Kunsthaus Baselland, die zwischen den Rheinufern pendelnde *Führenmusik* von Annette Schlünz oder – ein echter Publikumsmagnet – die entgegen allen Befürchtungen gänzlich unesoterische Unterwassermusik Beat Gysins im Hallenbad Rialto. Dokumentiert ist all dies zusammen mit den pädagogischen Neue-Musik-Projekten «Klangserve», die dem öffentlichen Blick weitgehend entzogen an Schulen und Kindergärten durchgeführt wurden (Leitung: Hans Schneider), in dem Buch *Hörgeschichten. Neue Musik ganz schön vielseitig*, das der Musikmonat beim Opinio Verlag Basel herausgegeben hat.

Im Vorfeld also würde die Musik zu den Leuten gehen, danach, im November, sollten umgekehrt die Leute zur Musik kommen. So hatten sich die Veranstalter das gedacht. Die Paul-Sacher-Halle sollte zu einem «Ort der Begegnung» – auch zwischen Publikum und Musikern – werden und alle Proben öffentlich sein. Davon war letzten Endes freilich kaum etwas zu spüren – die offenen Proben scheiterten an der Zustimmung der Ensembles und auch sonst verirrte sich ausserhalb der Konzertzeiten kaum jemand in die Paul-Sacher-Halle. All das war wohl eher Propaganda im Vorfeld gewesen. Die kluge Konzeption des Musikmonats hingegen lag in der Verschränkung von internationaler Orientierung und regionaler Verankerung. Mit der Einladung der vier erwähnten Formationen als «Ensembles in Residence» siedelte man den Musikmonat a priori auf Weltklasse-Niveau an, während die regionalen (und deswegen ja keineswegs schlechten!) Ensembles wie basel sinfonietta, Ensemble Phoenix, das Genfer Ensemble Contrechamps, das Collegium Novum Zürich oder der Einbezug auch ausserhalb des Musikmonats stattfindender Veranstaltungen wie den «Tagen für Live-Elektronische Musik» (ausgerichtet vom Elektronischen Studio der Musik-Akademie Basel) einerseits jeweils «eigenes» Publikum mitbrachten, andererseits aber auch der Gefahr entgegenwirkten, ein reines Hochglanzprodukt von inhaltlicher Beliebigkeit und ohne individuelle Farbe zusammenzukaufen.

Weiterhin in den Rahmen des Musikmonats einbezogen war die Uraufführung von Klaus Hubers Mandelstam-Oper *Schwarzerde* (Libretto: Michael Schindhelm) am Basler Theater, einer riesigen Metapher für den unterdrückten Menschen, gefasst in eine klang-sensible und über weite Strecken fragile Musik und in eine weniger geglückte Regiearbeit von Claus Guth (eine ausführliche Besprechung folgt in der nächsten Nummer von *Dissonanz*). Ausserdem richtete die Paul Sacher Stiftung ein Symposium zum Thema «Musiktheater heute» aus, mit Vorträgen zu den Themenkreisen «Text-Dramaturgie» (Libretto), «Musik-Dramaturgie» (Musik), «Bild-Dramaturgie» (Szene, Tanz, Film) und «Musiktheatralische Gattungskonzepte». Wie im Falle solcher Symposien meist, blieb letztlich wenig Zeit, um die Sammlung an Einzelbeispielen in einer Diskussion ins Grundsätzliche zu überführen oder um Querverbindungen herzustellen, gerade im Hinblick auf das Ausgangsproblem «Oper in der Krise». Spricht beispielsweise ein Werk wie Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern*, das vergleichsweise erfolgreich ist, obwohl es sich dem traditionellen Opernbegriff entschiedener entzieht als manches andere zeitgenössische Werk, nun für die Erfolgsaussichten einer radikalen Avantgarde? Oder rührt der Erfolg vielleicht doch daher, dass Lachenmanns Werk *auch* auf einer relativ einfachen Vorlage – dem Märchen Anderssohns – beruht, deren Verlauf er quasi programmmusikalisch nachzeichnet

und damit (trotz der Auflösung des Textes bis zur totalen Unverständlichkeit) die narrative Struktur durch die Hintertür wieder einführt – und so ganz unterschiedliche Erwartungshaltungen befriedigt? – Den Abschluss des Symposiums bildete eine Podiumsdiskussion in «Elefantenrunde» (Sylvain Cambreling, John Dew, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm, Michael Schindhelm, Jürg Stenzl, Jürg Wytttenbach), die sich mit der «Oper in der Krise» befassen sollte, statt dessen aber versuchte, «den Begriff der Krise dialektisch zu retten» – wie Peter Rukicka, der die Podiumsdiskussion moderierte, es auf den Punkt brachte. Beschwor doch Mauricio Kagel die Krise als «Dauerzustand in der Kunst» und Wolfgang Rihm gar als «Lebenselixier». Freilich geisterte sie dann doch durch das Gespräch – Publikumsschwund, finanzielle Nöte, die Sinnfrage, die sich das Regietheater immer wieder stellen lassen muss, lassen sich nicht so einfach übergehen. Der Basler Intendant Michael Schindhelm fand dafür die deutlichsten Worte: «Wir wissen nicht mehr so genau, für wen wir Theater machen.» Doch Lösungsansätze waren keine in Sicht. Auch Wytttenbachs Vorschlag («Ich liebe die *Carmen*, aber nicht jedes Jahr»), ein Grossteil des Repertoires den Musikologen zu übergeben, scheitert ja gerade daran, dass das Interesse vieler Operngänger im Repetitiven und damit in einer «rituellen» Begehung, und nicht in einer «dynamischen» Entwicklung des Theaters liegt.

Zurück zu den Konzerten des Musikmonats. Was deren Programmierung betrifft, so hatten die Veranstalter den Ensembles weitgehend freie Hand gelassen. Das hatte den Vorzug, unterschiedliche ästhetische, offenbar auch national verankerte Ansätze in enger zeitlicher Folge beobachten zu können. Da waren die Eleganz, Eloquenz und die Klang-Raum-Orientierung der Franzosen (Ensemble Intercontemporain), die zu weitschweifiger Epik und spätromantischer Wucht neigende «englische» Ästhetik (London Sinfonietta), die Klang- und Spurensucher (Ensemble Modern) und die Koketterie mit dem Morbiden in dem «Totenfeier» betitelten Programm des Klangforum Wien. Was nun die Qualität der einzelnen Werke betrifft, so gibt es letztlich wenige wirkliche Höhepunkte zu verzeichnen – beinahe verwundert muss man im Nachhinein feststellen, dass die Interpretationen oftmals besser waren als das Interpretierte. Die Ausnahmen (es mögen de facto einige mehr gewesen sein – das Angebot des Musikmonats konnte auch die Autorin dieser Zeilen nicht in aller Vollständigkeit wahrnehmen) stammten tendenziell von weitgehend etablierten Komponisten: Pierre Boulez' *Notations*, Wolfgang Rihms *Musik für Klarinette und Orchester* in der unglaublich intensiven Interpretation Jörg Widmanns, Michael Jarrells *Droben schmettert ein greller Stein* für Kontrabass, Ensemble und Elektronik, Gérard Griseys *Quatre chants pour franchir le seuil* für Sopran und fünfzehn Instrumente und – vielleicht eine der grössten Überraschungen – die raumgreifende, quasi-musiktheatralische Koproduktion *Flucht aus der Zeit* von Peter Färber, Philippe Kocher, Kit Powell, Johannes Schütt und Bruno Spoerri, die als Beitrag des Schweizerischen Zentrums für Computermusik während der «Tage für Live-Elektronische Musik» zu hören war. Das Stück für Sopran, Synthophone, Tonband und Live-Elektronik basiert auf Hugo Balls dadaistischem Gedicht *Seepferdchen und Flugfische*, und für das Gelingen der Aufführung darf neben einer ausgereiften Technik insbesondere die fabelhafte Sopranistin Cornelia Bruggmann verantwortlich gemacht werden.

Für die Konzerte der «Tage für Live-Elektronische Musik» nutzte man den «Salle modulable», jenen foyerartigen und variabel gestaltbaren «Experimentierraum» zwischen Garderobe und «eigentlichem» Konzertsaal. Auch das Multimedia-Projekt *Decasia-*

der Amerikaner Michael Gordon (Musik), Bill Morrison (Film) und Laurie Olinde (Dias) – ein Auftragswerk des Europäischen Musikmonats und der basel sinfonietta, das sich ein wenig in die Richtung raumgreifender Installation reckte und musikalisch in der Tradition des amerikanischen Minimalismus stand – nutzte diesen Aussenraum. Er wurde in diesem Fall von den (bereits am Eröffnungsabend sichtbaren) dreistöckigen Baugerüsten begrenzt, auf denen sich die Musiker der basel sinfonietta, teilweise verdeckt durch halbdurchsichtige Stoffe und Projektions-einwände, verteilten.

Über diese Konzerte hinaus gab es einige vereinzelte Gelegenheiten, zu denen man ebenfalls den «Experimentierraum» nutzte. Der Rest spielte sich nach traditionellem Guckkastenprinzip im «richtigen» Konzertsaal ab, was gerade im Hinblick auf die vielen jungen Komponistennamen den Eindruck einer bedenklich affirmativen Haltung in der Neuen und neuesten Musik vermittelte. Den vorhandenen Raum nicht intensiver genutzt zu haben, gehörte wohl zu den grössten verschenkten Chancen des Musikmonats. Es wäre die Aufgabe der Veranstalter gewesen, entsprechende Projekte nach Basel zu holen oder die Komponisten zu Experimenten mit dem Raum und darüber auch mit musikalischen Formen anzuregen. Doch hinterher ist man stets klüger – und verbessern lässt sich immer und überall noch etwas. **ELISABETH SCHWIND**

## **Mitteilungen des Forschungsrats der Schweizer Musikhochschulen**

### **Die Hochschule für Musik und Theater Bern-Biel als Motor einer neuen Idee**

Vom 12. bis zum 21. Oktober leuchteten in Berns Innenstadt grosse rote Plakate mit einem bedeutsamem Fragezeichen: «Jüdische Musik? Fremdbilder-Eigenbilder». An einem halben Dutzend Kulturorten Berns wurde man von mittags bis spät in die Nacht zum Entdecken und Verweilen bei jüdischer Kultur eingeladen: Konzerte, Lesungen, Filme, Performances, Klanginstallationen, ein musikwissenschaftliches Symposium, szenische Lesungen, kurz: Begegnungen mit jüdischen Künstlern aus aller Welt.

Die Initianten dieser neuen Festivalidee für Bern waren der Leiter der Freien Akademie Bern, Stephan Schmidt, sowie sein unermüdlicher Manager Martin Tröndle, denen mit der ersten Biennale Bern nicht nur eine sehr anspruchsvolle Veranstaltungsreihe gelang, sondern vor allem das Wagnis, neun Berner Kulturinstitutionen zu einer thematischen Idee an einem Strick ziehen zu lassen. Damit wurde der Auftrag, den die Hochschule für Musik und Theater an ihre Abteilung Freie Akademie stellt, in fast idealer Weise erfüllt: Aussergewöhnliche Kulturereignisse in Bern zu schaffen, bei denen alle Künste in Dialog kommen. Hochschulintern konnten sich Studierende aus allen Bereichen (Musik, Theater, Rhythmikseminar) im gemeinsamen Auftritt mit international renommierten Künstlern bewähren: Schauspielstudenten wirkten in Arnold Dreyblatt's *Reading Room* im Kornhausforum im meditativen Archiv mit oder brachten Gedichte von Mordecai Gebirtig aus dem jüdischen Stetl nachdenklich zum Klingen. Musikstudenten erarbeiteten nahezu das gesamte Repertoire jüdischer Komponisten des 20. Jahrhunderts: im Kontrastorchester der HMT zur Eröffnung, in sehr virtuosen Klavier- und Streichkonzerten im Grossen Saal an der Kramgasse, oder sogar als Mitbestreiter der Uraufführung von Chaya Czernowins *Shu Hai* durch die basel sinfonietta. Durch die 14 Performances *strange stories* von David Moss wurde nicht nur am klassischen Ausbildungskatalog gerüttelt. Seine für Bern erfundenen 8-minütigen Miniopern als one-man-show spielten künstlerisch mit der Rezeptionserwartung der Zuhörer. So hatten die Besucher des Berner Symphonieorchesters zwar die Hinweisschilder gelesen, waren aber doch eher vor Erstaunen in ihre Sessel gedrückt, als weit oben auf der Tribüne des Kulturkasinos David Moss als einsamer Virtuose die Palette der lyrischen Gesangkunst ausreizte. Aufwachen aus dem routinierten Kunstkonsum, Vorurteile aufspüren, in Dialog treten. Ob jüdische Musik nun durch eine spezifische Melodik wie etwa Pentatonik oder chromatischen Umspielungen geprägt wird, wurde vom Publikum, aber auch von den Teilnehmern des Symposiums nicht abschliessend beantwortet. Sicher ist, dass jüdischen Künstlern aus Berlin, New York und Israel die geschichtliche Exilerfahrung und Verfolgung gemeinsam ist und ein erster Impetus für künstlerisches Schaffen ist.

An der Hochschule für Musik und Theater ist man nach der festlichen Biennale zum Ausbildungsalltag zurückgekehrt; die nächsten Monate tönen aber schon mächtig an: Fusionen im Bereich der Künste stehen für 2003 ins Haus, Schweizer Musik- und Theaterhochschulen müssen im internationalen Vergleich standhalten, europakompatibel im Kursus und in den Diplomen werden und doch ihre Einzigartigkeit beweisen. Die Idee Biennale könnte in Bern Nährboden für solch internationale Herausforderungen werden. **ANGELA KOERFER**