

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2002)
Heft: 73

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: 09.06.2025

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

OPERNRUND DER ZEITEN

Ossip Mandelstam und «Schwarzerde» von Klaus Huber am Theater Basel



Foto: Sebastian Hoppe

Ossip Mandelstam auf der Opernbühne: Kann das überhaupt gut gehen? Seine Dichtung bietet kaum Punkte zum unmittelbar opernhafte Angriff. Werke von Umfang, dramatisch oder episch, fehlen ganz. Über das szenische Dichten äusserte sich Mandelstam mehr als skeptisch: «Tragödien nie mehr.» Dafür hinterliess er kleine Prosa, Essays, Briefe und, vor allem, Gedichte über Gedichte, deren Grossteil erst gedruckt wurde nach seinem Ende im Zwangsarbeitslager nahe Wladiwostok im Dezember 1938. Stoff für eine «Literaturoper»? Fehlanzeige. Konventionell musiktheatralisches Entlanghangeln an fertiger Textvorlage scheidet vollkommen aus.

Da wäre noch die allseits beliebte Übung der Veroperung des tragischen Künstlerschicksals, deren Verlockungen Ruzicka & Co.

nicht widerstehen. Mandelstams Lebensweg leistet dem wahrlich wunderbar Vorschub: Als zuerst unbequemer, später offen subversiv eingestellter Dichter unter sowjetischer Unterdrückung kamen Verbannung, Internierung und Tod. Doch Mandelstams Dichtung besitzt Eigengewicht, ist bei aller lebenswirklicher Bedingtheit ausserhalb des engen biografischen Kontextes erfahrbar und benötigt nicht eine zweifelhafte Aufwertung mittels illustrativer szenischer Darstellung des Hungerns und Lagerlebens bzw. -sterbens.

Bekanntlich und glücklicherweise wurden die wirklich grossen Opern erst gross an den Widerständen der Gattung. Sonst wären wir zu ewigem Donizetti verdammt. Ob Klaus Huber in seinem Opernversuch *Schwarzerde* (1997-2001) überhaupt primär die Erfordernisse dieser Gattung im Blick hatte? Seit Ende der Achtziger Jahre folgt er Mandelstams Poetik als wichtigstem Schaffensimpuls. Nun scheint es, als habe die Konsequenz der Auseinandersetzung sich zum opus magnum verdichtet, das sich als Auftrag des Theaters Basel dem Gefäss des Musiktheaters bedient.

Mitunter gewinnen Hubers frühere kompositorische Mandelstam-Konzepte hier an Richtung. Erinnern wir uns, zum Beispiel, an die Pflugmetapher: «Wie der Pflug die Erde aufbricht, so hat die Dichtung (die Kunst!) die Zeit der Gegenwart aufzubrechen, damit ihre tieferen Schichten ans Tageslicht gelangen und fruchtbar werden können.» Mit *Des Dichters Pflug*, dem Streichtrio von 1989, brach Huber mitten hinein in temperierten Zement. Zum Vorschein kamen Tonordnungen aus Drittel-, Sechsteltönen, fragile Gesten, deren Zartheit oft ein wenig selbstgenügsam schien. Doch nun kommen Gegenwelten: Die fette, fruchtbare Woronescher «Schwarzerde», die es erst umzupflügen gilt, bis die utopischen Gestalten der früheren *Plaintes* im Zentrum der Oper erscheinen können.

Ausgehend von diesem Kern entwickelt Huber eine Dramaturgie, die sich in weit höherem Masse als früher dialektisch an Mandelstams Dichtung abarbeitet. Der Mandelstam-Forscher und Übersetzer Ralph Dutli charakterisierte das lyrische Spätwerk, das dem von Theaterchef Michael Schindhelm besorgten *Schwarzerde*-Libretto zu gutem Teil zugrunde liegt, als «Widerstreit zwischen bedrängender Atemnot und befreiendem Luftstrom», und genau dies tritt bei Huber anstelle der «Handlung», genauer: der Oper. Atemnot: Das ist in engerem Sinn das chorische Ersticken, der auskomponierte Asthma-Anfall des Parnok, Protagonist und Mandelstams alter ego; aber auch das überkommene Tonsystem in seiner chromatischen Schärfe, die gerichtete starre, traumatische Zeit. Dies wird zu freiem musikalischen Atmen – bei Huber darf man ruhig sagen: erlöst, wenn die mythische Figur des armenischen Knaben samt skordierter Viola d'amore auftritt, wenn die Strukturen der *Plaintes* sich in der sechsten Sequenz im Zuschauerraum instrumental ausbreiten.

Knüpften Hubers frühere Mandelstam-Kompositionen an eine Klanglichkeit an, die ihrerseits Gegenwelt war zum naturalistisch aufgeladenen, dramatischen Riesenoratorium *Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet...* (1975/78-1981/82), so ist die weitergesponnene *Plainte* integriert in den Kontext von *Schwarzerde*. Genetisch betrachtet nimmt das neue Werk, wie schon *Erniedrigt - Geknechtet...* mit *Senfkorn* (1975), seinen Ausgang «von der anderen Seite des Ursprungs».

In die Skizzen zu seinem zweiten Streichquartett *...von Zeit zu Zeit...* (1984) schrieb Huber: «Die Anstrengung des Umfassens ist nichts Zusätzliches, sondern das Eigentliche. Das «Armeausbreiten, das Ausdehnen», das Umgreifen ist der eigentliche schöpferische Akt.» In *Schwarzerde* formuliert er ein weitest ausgreifendes Zeitnetz, das der Oper ihrer Dimension halber bedarf. So besitzt dieses

Werk weder Szenen, Akte noch Bilder, sondern entfaltet sich über neun Sequenzen: «So viel leichter war klangreiches Tun / Euch neun Danteschen Wurfscheiben-Sphären.» (Mandelstam). Dieses Zeitnetz ist mitunter konkretistisch zerrissen, dadurch immer wieder dem «Wechselrhythmus des menschlichen Atmens» unterworfen, den Huber in extremer Weise unter den Bedingungen von Mandelstams Woronescher Verbannung gegeben sieht: «In Lebensverhältnissen, die immer eingengter, quälender wurden, auch immer prekärer, hat es Mandelstam geschafft, immer grösseren Atem zu finden». Oder, wie Mandelstams Gefährtin Anna Achmatova, die auch in *Schwarzerde* erscheint, in ihrem Tagebuch festhielt: «Es ist verblüffend, dass der Raum, die Weite, das Atmen gerade in Woronesch in Mandelstams Gedichten auftauchen, als er ganz und gar nicht frei war.»

Dieser Situation entspricht Hubers Vorstellung des engsten Tonraums als weitester Klangraum. So ist die bevorzugte Tondrittung nicht eigentlich «mikrotonal» motiviert und überhaupt nicht prekär, sondern verursacht einen Zuwachs an Ausdruck. Die ganze expressive Weite ist im Schlussklang von *Schwarzerde*, der dritteltönigen Verzweigung des Lebenstons, aufbewahrt.

Eine bedeutende Attraktion der Verse Mandelstams für den Musiker besteht darin, dass sie ein rein klangliches Vor-Leben haben. Mandelstam schreibt: «Das Gedicht ist lebendig durch das innere Bild, durch jenen klingenden Abguss der Form, der dem geschriebenen Gedicht vorausgeht. Noch kein einziges Wort ist da, doch das Gedicht klingt bereits. Es klingt das innere Bild, das vom Gehör des Dichters betastet wird.» In seinen musikalischen Texturen holt Huber das «innere Bild» als metasprachliche Vor-Existenz der Dichtung in klingende Zeiträume herauf. Auch die Textkomposition im engeren Sinne orientiert sich an Mandelstams Lehren, der seine Verse erst in der Rezitation, der gestischen und klanglichen Entschlüsselung der chiffrierten Sprachzeichen, eingelöst sah. Das betrifft vor allem die pantomimische, vor-sprachliche Deklamation des Beginns – die ersten eigentlichen Worte lauten dann auf russisch: «Keine Worte, keinerlei» – oder wenn Sprachrhythmen unmittelbar in die Musik einfließen. Und wenn Huber hier Mandelstam erstmals «vertont», dann dominiert der gestische Impuls der Worte über die Tautologie.

Insgesamt peilt *Schwarzerde* die Einlösung eines dramatischen Konzepts an, das Huber als Selbstexegese einer früheren Mandelstam-Komposition formuliert hat: «Imaginatives Hören ist der Anfang aller Musik. So gesehen umfasst das sich mehr und mehr entfaltende Zeitnetz sozusagen jenes <Theaterrund der Zeiten>, von dem Mandelstam spricht. Es gibt dann keine Protagonisten mehr...» Dennoch: Innerhalb einer solchen, denkbar opernfernen dramatischen Konstruktion, die am ehesten noch mit Luigi Nonos «Tragedia dell'ascolto» zu vergleichen wäre, sind Opern-Partikel und -Assoziationen durchaus anwesend. Es gibt Protagonisten: Die baritonale Figur des Parnok ist ein Wozzeck von heute. Die klingenden Repräsentanten des Ding- und Zwanghaften, das verbeulte Posaunen-Double des Parnok und das «Märschlein», entstammen dem Repertoire musiktheatralischer Groteske. Und Nadjas Gesang über die Worte des Abschiedsbriefs von Nadeschda Mandelstam an ihren verschollenen Geliebten in der neunten Sequenz, dem Epilog, ist eines der schönsten und erschütterndsten Ariosi der letzten paar Opernjahrzehnte.

Dieses anspruchsvolle Werk stellte die Exekutive vor nicht geringe Schwierigkeiten, die aus musikalischer Sicht durchweg – wie Opernleute gerne sagen: grandios gemeistert wurden. Bjørn Wessel gab einen ganz und gar unweinerlichen Parnok. Vor allem anderen hervorzuheben sind Rosemary Hardy als Nadja und der Zwei-

metermensch und Countertenor Kai Wessel als Knabe. Die Basler Madrigalisten überzeugten mit chorischer Asphyxie restlos und dank des Chors des Theater Basel (Einstudierung: Henryk Polus) und des Sinfonieorchesters Basel unter Arturo Tamayo kamen Hubers akmeistische Klangleiber in ungewöhnlicher Intensität zur Geltung.

Die Inszenierung von Regisseur Claus Guth gestaltete sich als hilfloser und oft einfach alberner Versuch, Hubers Konzept in eine vordergründige, schlechte Opernwirklichkeit zurückzuholen. Hier ging es dann doch um das Einzelschicksal des mandelstämmigen Parnok, der von bösen Gittern, einer Stalinmaske und uniformierten Wolfsgesichtern (Achtung!: Man hörte wohl vom «Jahrhundert der Wölfe») umlauert wird. Die Atemzonen von *Schwarzerde* verkitschten zu szenischem Insektengekrabbel und einer Film-Collage aus heimcinematographischen Feriendokumenten vom Flohmarkt, das letzte Abendmahl mit kontemplativen Käfern und Parnok und Nadja als Schmetterlinge = happy inklusive. Die Musik fegte all dies einfach so weg. Jedoch: Ob Klaus Hubers eigene, in der Partitur festgeschriebene und reichlich harzige Regie-Einfälle eine wirklich wertvolle Alternative darstellen, ist nicht unbedingt ausgemacht.

Aus verschiedenen Aufführungen wurde noch flugs die CD zur Oper gebastelt. Sie ist eine willkommene mediale Dokumentation des Ganzen – eine sorgfältige und elefantenohrtaugliche Studio-Produktion wäre allerdings noch willkommener. **MICHAEL KUNKEL**

DIE MUSIK SPIELT HIER FALSCH

Zur Rolle der Musik in Michael Hanekes Film «La Pianiste» nach einem Roman von Elfriede Jelinek

Grosser Preis der Jury und Grosser Preis für besten Darsteller und beste Darstellerin beim letzten Festival von Cannes für *La Pianiste* des Österreicher Michael Haneke nach dem Roman von Elfriede Jelinek: Die Braut war zu schön, als dass man genauer hätte hinschauen wollen. Die Schauspieler waren – nicht nur weil offiziell preisgekrönt – tatsächlich sensationell: Eine opaleszierende Isabelle Huppert und ein brillanter Benoît Magimel; in der dritten Hauptrolle rehabilitierte sich Annie Girardot in intellektuellem Umfeld. Der Film wurde in Französisch gedreht, mit Ausnahme der nicht übersetzten und auch nicht untertitelten Liedtexte. Die Ehrfurcht vor der klassischen Musik, ein zentrales Thema des Stoffs, gebot, dass man sie mit Handschuhen anfasste.

In Frankreich war die Kritik verhalten. Die *Libération* zeigte sich aufgewühlt darüber, dass eine an Geist und Körper gesunde Frau (die Pianistin des Titels) sich in aller Stille mit einer Rasierklinge ausrüstet, um sich damit im Badezimmer die Scham zu zerschneiden: Was für eine Vorstellung, Leuten wie ihr am andern Morgen im Büro wieder die Hand geben zu müssen! Auch die Kritik in *Le Monde* äusserte sich betreten: Sie störte sich eher an der «geheimnislosen» Art, mit der hier gefilmt werde. Geradlinige Bildeinstellungen, funktionale unzweideutige Aufnahmen, eine lineare, in regelmässigen Intervallen durch «heisse» Sequenzen rhythmisierte Erzählweise – das sei ein Stil ohne Brüche, wo doch hier der Bruch, der Riss, der Schnitt, die Kastration selbst im Zentrum des Szenarios stünden. Einzig die Revue *Synopsis* machte den Widerhall einer «kleineren Diskrepanz» zwischen dem Filmregisseur und der Romanautorin, zwischen Text und dem von ihm inspirierten Film aus. Jelinek hatte lange eine Adaption ihres Buches (1983) verweigert. Ihre Erzählung war autobiographisch,

die Verletzungen, die sie erlitten und sich selber zugefügt hatte, die Grausamkeit, mit der sie von der Mutter behandelt worden war, gehörten zu ihr, liessen nur eine Form der Darstellung zu, die Literatur nämlich. Zwischen der verträglich konformen filmischen Erzählweise von Michael Haneke (bester Beweis: der Preisregen von Cannes) und der aufgerissenen, verwundeten Literatur Jelineks gibt es tatsächlich mehr als nur eine «kleinere Diskrepanz».

Geht es um die übliche Debatte, die jedesmal entbrennt, wenn eine starke Romanvorlage verfilmt wird? Eben nicht, und genau das ist auch der Anlass für diesen Artikel. Natürlich gibt es die ewige Frage nach der Adäquatheit der Stile. Jener Jelineks schmerzt den Leser und entstammt dem wienerschen Aktionismus. Und jener von Haneke? Von ihm gibt es so wenig Eigenes, dass man beim Zusehen während des ganzen Films Bedauern empfindet: Hätten doch die Brüder Coen die Kamera plaziert, hätte doch Polanski sie in Bewegung gesetzt, hätte doch Orson Welles die Dekors zum Sprechen gebracht, hätte doch David Lynch die Film-spuren gemischt, hätte doch Greenaway seinen eisig unbeteiligten Blicks der Bildkomposition appliziert, an dem sich auch der österreichische Film versucht! So haben wir aber nicht gewettet! Wenn man Caspar David Friedrich kopiert, indem man Isabelle Huppert von hinten vor dem Fenster ihres Studios filmt, so ergibt das gewiss ein akzeptables Bild von der inneren Leere einer von Frustration zerfressenen Frau. Doch dieses Bild mit seiner unangemessenen Romantik nimmt sogleich die Funktion eines «psychologischen Schlüssels» ein (die Pianistin ist die kleine Schwester Hölderlins oder Novalis'). Jeder psychologisierende oder psychoanalytische Ansatz schwächt aber auf unerträgliche Art die rohe (im Sinne von «art brut») Monstrosität des Sujets.

Erika Kohut ist Pianistin. Oder genauer – und die Nuance ist wichtig – Klavierlehrerin. In Wien, der Hauptstadt der Musik, hätte sie eigentlich die beste sein und eine Solistenkarriere machen sollen, so wie es ihre Mutter für sie sich erträumt hatte. Nun sehen wir sie verkümmert damit beschäftigt, jungen, von Ehrgeiz zerfressenen Leuten, auf die deren Eltern wie auf Rennpferde gesetzt haben, das romantische Repertoire beizubringen. Sie tut es ohne Begeisterung und Leidenschaft, aber auch ohne Laxheit in ihrem harten Urteil und ihrem genauen Hören. Sie tut es überhaupt ohne alles. Und dieses «ohne alles», dem Film eingeprägt durch den leichten Flunsch und den abwesenden Blick Isabelle Hupperts, geht an die Nieren und macht das ganze Interesse am Film aus. Das Auftauchen von Walter Klemmer, einem allerliebsten Hochbegabten, der das Eis von Madame le Professeur zum Schmelzen bringen will, wird bald dieses «ohne alles» in den Bereich der Nicht-Sexualität verschieben, der Unterdrückung als Machtform, der Demütigung als Begehren, mit Sperma, Erbrochenem, Urin, Blut, Fusstritten in den Bauch und scheusslichen Beschimpfungen; die langen Szenen mit Mutter Kohut verknüpfen schliesslich dieses Thema mit dem Gebiet der nicht vorhandenen, bzw. übertriebenen Liebe zwischen einer Mutter und ihrer Tochter, die sich gegenseitig die Haare büschelweise ausreissen, ehe sie dann im gleichen Bett einschlafen.

Nichts Gutes findet sich in all dem, aber auch nichts wirklich Schockierendes. Das ist an der Grenze zum Zotigen, zum Schmutzigen, zum Pornographischen, gewiss. Aber *La Pianiste* kippt nie ins Lächerliche oder Ungebührliche, denn Isabelle Huppert spielt neben dem hitzigen Magimel von Anfang bis Ende *unisono, recto tono, mezzo forte* und mit Mass. Ob sie im Sex-Shop an einem beschmutzten Tuch schnüffelt, ob sie erklärt, Schuberts *Winterreise* müsse kalt wie der Winter gespielt werden, oder ob sie sich ein Metzgermesser ins Herz sticht: Sie ist immer nur Hülle, die nichts

umhüllt. Ein Ton ohne Harmonien. Eine Nicht-Frau. Was dabei falsch spielt, ist die Musik. Die «Grosse Musik». Die klassische Musik. Ist sie nicht schon seit Thomas Bernhard eine österreichische Spezialität, um den blökenden Humanismus zu blamieren, dessen Trägerin sie selber ist. Erinnern wir uns an die übliche Litanei: Wer Schubert (oder Wagner!) liebt, kann nicht wirklich böse sein; Beethoven hat mehr für die Verbrüderung der Völker getan als sämtliche Friedenstraktate; Mozarts Genie beweist Gottes Existenz usw. In ihren – freimütig marxistischen – Bildern macht Jelinek aus der Musik – besonders in Wien, besonders in diesem Land mit seiner lastenden Nazi-Vergangenheit – ein einziges Räderwerk entsetzlicher Vorstellungen, lauter Mechanismen, die die Menschen (und ihre Klavierspielerinnen) auf ihre «Condition inhumaine» reduzieren. Es sind komplett negative Bilder, die die österreichische Hauptstadt wie einen Schmelztiegel von Opportunismus und Rassenhass zeigen; die den Prater (den Schnitzler und Zweig verherrlichten, wo Freud mit seinem Vater spazierte) zur Hölle verwandeln, wo alle käuflich sind; die in jeder Kultur unter dem sozialen Kitt Gewalt zwischen den Klassen aufdecken, sei diese nun als sexuelle maskiert oder nicht. Die schliesslich, Adorno fortführend, dieses *nec plus ultra* entmystifizieren, das die Kammermusik sei, jene Aktivität, die den Profit verachte, jene Produktion ohne Produkt, jene Idylle reiner, in ihrer Selbstlosigkeit sich vereinigender Seelen, die nicht wie die Solisten den Konkurrenzkampf kämpfen sondern aufeinander hören und bescheiden zurücktreten zugunsten des Partners.

Die Klavierspielerin pulverisiert – bei Jelinek – solche Platitüden. Die Musik ist Erikas Beruf. Sie übt ihn mit Hass aus, angekettet wie für irgendeine Fabrikarbeit, wie die Prostituierten im Prater. Im Gegensatz zum jungen Klemmer, der in seinem pianistischen Talent ein Verführungswerkzeug sieht, ist für sie das Klavier nur ein Mittel der Entfremdung, von sich selber und via Übertragung auch von den anderen. Die Musik dient ihr dazu, ihre Schüler zu zerstören. Ihr selber hat sie allen Glanz und alle mütterliche Liebe geraubt. Die Musik ist ihr Metzgermesser, ihre Rasierklinge: Ihre Verstümmelung im Leben. Davon lebt sie.

Die wirkliche Kühnheit Elfriede Jelineks (sie war Organistin, sie weiss, wovon sie spricht), ist es, dass sie die heiligen Namen von Schubert, Schumann, Beethoven oder Schönberg aufgebieten hat, um dieses antihumanistische Sakrileg zu errichten. Das Gute und Schöne hat damit nichts zu tun; man kann Bach perfekt spielen ohne zu lieben, ohne seine Musik zu lieben, ohne sich selber zu lieben, mit dem Willen, sich zu erniedrigen, um besser quälen zu können, und sei es in einem sadomasochistischen Ritual. Kurz: Der Roman *Die Klavierspielerin* denunziert aggressiv sämtliche Werte, auf denen sich angeblich die deutsche Kultur aufbaut.

Nun ist aber *La Pianiste* ein Film, und man sollte von ihm und vom Stellenwert, den er der Musik einräumt, sprechen. Diese Wette aber ist unmöglich. Denn hier *hört* man die Musik. Junge Pianisten spielen sie (gekonnt), vielversprechende Liedersänger singen sie (hervorragend): Das ideologische Register des Romans wird im Film unweigerlich zu einem Register des guten Geschmacks, der Sensibilität, des Gefühls. Die Augen von Erika Kohut / Isabelle Huppert füllen sich mit Tränen, wenn sie Benoît Magimel / Walter Klemmer das Scherzo aus Schuberts A-Dur-Sonate spielen hört. Wie schön das ist, tänzerisch, träumerisch, lunatisch, verführerisch! Und da es schön ist, ist es auf der Seite des Guten, zwangsläufig. Es sagt uns: Jenseits der Klassen, der Völker, der Nationen belege die supranationale «grosse Musik» den ewigen Sieg der Zivilisation. Das ist falsch. Und es ist das Gegenteil des Denkens von Elfriede Jelinek. ANNE REY

BRATSCHISSIMO!

«Viola»: 5 Konzerte in Köln (11./12. Januar 2002)

Dass die Bratsche seit dem 20. Jahrhundert nicht mehr ein Dasein im orchestralen Hinterhof fristet, sondern selbstverständlich mit den anspruchsvollsten kammermusikalischen und solistischen Aufgaben betraut wird, ist keine Entdeckung. Ihre Charakteristik ist schon lange nicht mehr auf das jammernde, weinerliche Fach begrenzt, wovon ein äusserst vielseitiges Repertoire Rechenschaft ablegt. Auch das Image vom Bratscher als verhiindertem Geiger hat sich gewandelt. Ausgezeichnete Viola-Solisten sind keineswegs Mangelware. Den findigen Machern der WDR-Reihe «Musik der Zeit» war das Anlass genug, um ein pralles zweitägiges Fest für die Bratsche auszurichten, in dem sehr viele ihrer Facetten zum Ausdruck kamen. Auch mit der Erteilung uraufzuführender Werk-aufträge geizte man nicht. Der violante Marathon hub an mit der Uraufführung eines nur allzu Vertrauten: Morton Feldmans komplette vierteilige Werkreihe *The Viola in my Life* (1970-71) war hier, man glaubt es kaum, erstmals in einem einzigen Konzert zu hören. Die Kölner Feldman-Gemeinde wusste dies zu schätzen und stürmte den schönen, historisch anmutenden Sendesaal, wo zunächst Geneviève Strosser und Barbara Maurer zusammen mit dem ensemble recherche die ersten beiden kammermusikalischen Teile präsentierten – und zwar reichlich gedämpft. Es zeigte sich hier ein altes Problem im Umgang mit Feldmans Partituren: Leises und Zartes wird oft zögernd, gehemmt, und damit nicht unbedingt intensitätsfördernd übersetzt. Ganz anders beim dritten Teil, wo Tabea Zimmermann und die Pianistin Silke Avenhaus mit freierem Singen im Feldman-Gebiet überzeugten. Und Heinz Holliger arbeitete zusammen mit der Solistin Elisabeth Kufferath und dem WDR Sinfonieorchester Köln gerade die spärlich gesetzten Kontraste des vierten Teils dankbar heraus. Diese integrale Aufführung von *The Viola in my Life* war ein interessantes Erlebnis, erwies sich aber nicht als wirklich zwingend. Die Stücke erscheinen weniger als Stationen eines stringenten Zyklus denn als unterschiedliche Versionen einer Werkidee. Zumal die melodische Substanz der für Feldmans Verhältnisse ziemlich konventionellen Werkreihe erscheint zu dünn, als dass man sie mit anhaltender Neugierde aus vier verschiedenen Hörperspektiven kennen lernen wollte. Einige Stücke für Viola sola vermittelten verschiedene Vorstellungen instrumentalen Singens. Tabea Zimmermann bot eine gespenstisch leichte, fast jenseitige Interpretation von Igor Strawinskys *Élegie* (1944). Barbara Maurer dagegen brachte die Bratschenversion von György Kurtágs *In Nomine - all'ongherese* (2001) auf reichlich prosaische Weise zu Uraufführung. Gemessen an Kurtágs kurzen und ultrakurzen Monodien der letzten zehn Jahre entfaltet er im neuen fünfminütigen Gesang einen Atem von ungewöhnlicher Weite. In Maurers Vortrag wurden weder die formale Dimension noch die «Verbunkos»- und Klage-Charaktere eigentlich plastisch. Geneviève Strosser inszenierte eine unglaublich kontrollierte instrumentale Agonie, als sie die harmonischen Gitter von Holligers *Trema* (1981) zerbratschte. Obwohl sie nicht im gleichen Konzert erklangen, ist die Begegnung von Bernd Alois Zimmermanns *Sonate* (1955) mit Jacques Wildbergers *Diaphanie – Fantasia super «Veni creator spiritus» et Canones diverses super «Nun bitten wir den heiligen Geist»* (1986) auf diesem Festival besonderer Erwähnung wert. Die Werke sind fast gegenbildlich konzipiert: Zimmermann artikuliert Form im Vertrauen auf die Kraft des Choralthemas «Gelobet seist Du, Jesu Christ». Seine Epiphanie ist Ziel eines gebrochenen Gesangs, dessen nuancierte Formwerdung durch Tabea Zimmermann in seltener Deutlichkeit nachvollziehbar

wurde. Wildbergers Stück stellt den Gehalt sakralen Musizierens grundsätzlich in Frage. Hymnus und Choral können durch geräuschhaften Klangmüll gerade nur hindurchscheinen, bis kanonische Choralvariationen im Herabstimmen der C-Saite verstummen. Die melodischen Segmente fügen sich nicht mehr zum Gesang, der sich durch den Entzug seiner elementaren physischen Voraussetzung erledigt. Sprach Zimmermann von seiner *Sonate* als einem «Choralvorspiel», so ist Wildbergers *Diaphanie* ein «Choralendspiel», das durch Samuel Becketts Landsmann Garth Knox eine sehr bewegende Wiedergabe erfuhr.

Doch die Vielseitigkeit der Bratsche gereichte in Köln nicht nur zum Vergnügen. Seltsam war das Konzert mit Beiträgen von Georg Friedrich Haas, Walter Fähndrich und Johannes Fritsch. In allen Stücken bediente man sich elektronischer Mittel in oftmals nicht nachvollziehbarer Diskretion. Manche Komponisten spielten selbst. Walter Fähndrich erzeugte Ponticello-Gezwitscher wie nach 30 Tassen schwarzen Kaffees zuviel. Er verlegte sich später auf tonloses Schaben und Jammern, das er mit kryptoslawischem Gebrabbel unterlegte. Johannes Fritsch traktierte ungemein ausdauernd eine Viola d'amore, als wollte er Stockhausens Stimmung akkordbrechend einfangen.

Höhepunkt des Festes war zweifellos das Konzert des WDR Sinfonieorchesters Köln unter Heinz Holliger, wo sein neues, Tabea Zimmermann auf den Leib komponiertes Bratschenkonzert *Recicanto* (2000-01) zum ersten Mal erklang. Holligers Auffassung des Konzertanten steht völlig quer zu jeder dialogischen Tradition der Gattung. Wie in einem Gedächtnisprotokoll notierte er zuerst eine einzige gewaltige Viola-Linie, die nicht zum Gegenstand konzertanter Geschwätzigkeiten verkommt. Es ist ein monomanisches Konzertieren, in dem sich das solistische Melos im Klangkörper des übersichtlichen Ensembles verzweigt, bis eine Art «Super-Bratsche» entsteht. Die Konturen des konzertierenden Subjekts werden dadurch zunehmend aufgelöst, seine Einheit zerrinnt in einem fast halbstündigen formalen Bogen. Die Erschöpfung der Form ist von ihren Rändern her greifbar, wenn die augenblickhaft rasche, initiale Geste des Werks zu den sechs Grosstakten des Epilogs erstarrt. Die Stimme der Viola ist topisch verortet, und das heisst: klagend. Tabea Zimmermann deklamierte einen nahezu ununterbrochenen klagenden Gesang, dessen Rubatissimo sich in polyphoner Entropie vermehrt. Das Klima des Trauerns wird durch Bevorzugung tiefer Lagen und Klangfarben wie jener des Englisch Horns verstärkt, die diatonische Melodie der Röhrenglocken rufen Tombeau-Erinnerungen von Ravel bis Boulez wach. Doch Holliger rekurriert nicht einfach auf eine elegische Tradition zur Verfertigung eines bloss imaginären Requiems. Seine Klage gilt der 1999 verstorbenen Cembalistin Christiane Jaccottet, mit der er in langjähriger Zusammenarbeit und Freundschaft verbunden war. Auch Echos aus dem gemeinsamen Repertoire (z.B. Orgeltrios J.S. Bachs, Trio-Sonaten Zelenkas) klingen in *Recicanto* manchmal an. Und es ist nicht zuletzt Jaccottets Reserven der Neuen Musik gegenüber zuzuschreiben, dass Holliger Avantgardistisches, Geräuschhaftes fast gänzlich ausschliesst. Allerdings bemächtigt er sich des «schönen Tons» in einer Konsequenz, die pure Nostalgiker wahrscheinlich schaudern lässt. Dank der hervorragenden Solistin und des unglaublich präsenten Ensembles verknäuelte Holligers wahnwitzig schweres Werk nicht zu komplexistischen Klumpen, sondern blieb an jeder Stelle elegant und durchhörbar. Und auch in grosser Besetzung bewährte sich das WDR Sinfonieorchester und mischte das Bratschenfest mit den psychotischen Märschen und lunatischen Kantilenen von Bernd Alois Zimmermanns *Sinfonie in einem Satz* (1951/53) kräftig auf.

Die andere Uraufführung dieses Konzerts war *Polyphone Schatten, Lichtstudie II* (2001) des jungen Münchner Klarinettengenies Jörg Widmann. Er präsentierte ein kurzweiliges Doppelkonzert für Bratsche, Klarinette und Orchester, dessen Brillanz er zusammen mit dem kurzfristig eingesprungenen Christophe Desjardin wirkungsvoll ausspielen konnte. Das Werk ähnelt einer Passacaglia: Einzelne leise Klarinetten-Slaps werden vom Orchester aufgegriffen und entwickeln sich auf assoziative Weise zu konzertanten Episoden, die auf ein sicheres Formgefühl schliessen lassen. Auch der selbstironische Schluss, mit dem Widmann seine eigenen finalen Klangballungen frech konterkariert, macht den Komponisten sympathisch – man könnte sogar vermuten, dass irgendwann einmal ein bisschen mehr von ihm zu erwarten sein könnte als ein nettes Stück wie dieses... Aber auch andere, kleinere Höhepunkte lassen uns das Kölner Bratschen-Fest in guter Erinnerung behalten. Etwa die Bearbeitungen alter Musik für drei Bratschen. Angeregt durch Bruno Madernas Arrangement von Ockegheims *Malor me bat* transkribierten Georg Kröll und Heinz Holliger Chansons von Binchois bzw. Balladen von Machaut für die nämliche Besetzung. Auch in kammermusikalischem Kontext liess sich die Bratsche gut hören: So in Krölls neuem Streichtrio *Wie Gebirg, das hoch aufwogend...* (2001) und in Brian Ferneyhoughs *Incipit* für Viola sola, obligates Schlagzeug und sechs Instrumente (1996). Letzteres wurde von Barbara Maurer, Christian Dierstein und dem ensemble recherche unter Roland Kuttig derart souverän und vor allem entspannt gespielt, dass man Ferneyhoughs migränöses Partiturbild für einen Moment gänzlich vergessen durfte. **MICHAEL KUNKEL**

STOCKHAUSEN, STEINKE, AMY, DAO

Forbach, Festival Rendez-vous Musique Nouvelle, November 2001

Chronologisch gesehen ist *Freitag* die vierte Oper in Karlheinz Stockhausens *Licht*-Zyklus. Während die vorangehenden drei noch eigentliche Dramen mit darstellenden und symbolischen Bühnenshandlungen waren, denen je ein Protagonist (Michael in *Donnerstag*, Luzifer in *Samstag* und Eva in *Montag*) zugeordnet war, ist hier nichts mehr davon zu spüren. Stattdessen wird die Narration auf wenige Elemente zum Thema der Versuchung Evas reduziert, die man folgendermassen zusammenfassen kann: 1. Antrag: Erstes Zusammentreffen von Eva (begleitet durch Elu auf dem Bassethorn und Lufa auf der Flöte) mit Ludon. 2. Zustimmung: Zweite Begegnung Eva – Ludon, sie akzeptiert, Ludons Sohn Kaino zu treffen. 3. Fall: Eva bietet sich Kaino an. 4. Reue: Eva kniet nieder zur Busse wegen ihres Verrats an ihrem Ehemann Adam und ihrem Meister Michael. 5. Elufa: Elu und Lufa unterhalten sich über die vorangegangene Szene. Diese schlichte kurze Geschichte erstreckt sich über nicht weniger als zweieinhalb Stunden, als ob der Komponist die Zeit hätte dehnen wollen. Und genau darum geht es auch, denn *Freitag* basiert auf der gewaltigen Expansion einiger weniger Noten aus dem fünften Element der originalen Superformel, während der Hörer eingeladen wird zu einer Reise ins Herzen des Klangs, dessen minutiösesten Details Stockhausen sich widmet. Daher ist die das ganze Werk durchziehende elektronische Partie wichtig, die auch faszinierende, mysteriöse, unerhörte Soli ohne instrumentale oder vokale Einwurfe einschliesst und eine traumartige, ganz dem mystischen Gehalt von *Licht* entsprechende Atmosphäre schafft. Die Konzertversion, eine solistische Version, bei der die Kinderchöre der Bühnensfassung eingespielt werden, braucht eine minimale Ins-

zenierung. Die oben beschriebenen Handlungsmomente nehmen weniger als die Hälfte der Werklänge ein, dazwischen erklingen – aus zwanzig, um Bühne und Publikum angeordneten Lautsprechern – elektronische Kompositionen von zwei Tonbändern, einem achtspurigen mit ausschliesslich elektronischen Klängen und einem zwölfspurigen mit elektronisch bearbeiteten konkreten Klängen. Die Bühne ist also leer, schwarz für die Soli, in einen schwachen roten Schimmer getaucht für die eingespielten Chorpasagen, während der Klang Hörer und Darsteller umkreist und den Saal in verschiedenen geometrischen Formen durchquert. Angela Tunstall (Eva, Sopran), Nicholas Isherwood (Ludon, Bass), Jürgen Kurth (Bariton, Kaino), Suzanne Stephens (Elu, Bassethorn) und Kathinka Pasveer (Lufa, Flöte) bildeten zusammen mit der Licht- und Klangregie-Equipe ein vorzügliches Team bei der Umsetzung dieser reichen, manchmal abstrakten, manchmal fremde Kulturen wie den Buddhismus evozierenden, immer aber dem Stoff angepassten exzellenten Klänge. **OLIVIER CLASS**

Mit *Innen bewegt*, so der Titel eines hochinteressanten Live-Elektronik-Werks des deutschen Komponisten Günter Steinke, begann ein besonderes Konzert des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken unter der Leitung von Gilbert Amy. Der Komponist, am Mischpult während der Uraufführung seines Stücks selber beteiligt, zeigte sich zwar etwas enttäuscht über das Klangresultat. Tatsächlich hätte wohl einige zusätzliche Probenarbeit das Gleichgewicht zwischen Orchester und Elektronik besser garantieren und die zwei Hauptprozesse noch klarer machen können: Aus dem statischen Geräusch eines ganzen Orchesters entstehen kleine bewegliche Elemente, die allmählich das ganze Klangbild modifizieren und darin zu individuelleren, eigenständigen Figuren fragmentierter Klänge werden. Die Live-Elektronik verläuft dagegen umgekehrt: Sie geht vom kurzen, kommentierenden Fragment aus und mischt sich allmählich zu einem kontinuierlichen, globalen Klingen, dehnt gleichsam den Stückanfang in der Zeit und erreicht schliesslich eine Klanglandschaft, in der das uns Vertraute fremd wird. Im gleichen Programm war als französische Erstaufführung auch Gilbert Amys Cello-Konzert zu hören (uraufgeführt 2000 in Tokyo), das mit seinen sieben unterschiedlich langen Sätzen einhelligen Beifall fand. Seine raffinierte Instrumentation (wann wird man begreifen, dass Amy seit *Strophe* und *Trajectoires* einer der faszinierendsten Orchesterkomponisten von heute ist?), der Wechseln zwischen Virtuosität und langsamen, bzw. freien Abschnitten und die Plastizität der Artikulation überhaupt (bei der das Schlagzeug eine wichtige Rolle spielt) überzeugten ebenso wie die präzise und expressive Interpretation durch Jean-Guihen Queyras. Mit der Uraufführung von *kosmofonio* von Nguyen-Thien Dao schloss der Abend. Auf einen Text des Komponisten entwickelten der Chor Denis Rouger (Paris) und das Orchester von Saarbrücken eine kontinuierliche, in drei ununterbrochene Teile gegliederte Progression, die den Zuhörer unwiderstehlich mit sich zog. Dao bezieht sich auf die Namen von Sternen und verschiedenen Landeshauptstädten, verhehlt dabei keineswegs seine Lust an Engelhaftem und Fröhlichem, was der Verlauf des Werks programmatisch auch nahelegt. Die poetische, evokative Musik bewegte das Publikum an diesem Abend. Und die beeindruckende Leistung des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken und des Dirigenten Gilbert Amy, sowie die Anwesenheit aller drei Komponisten machten ihn zum bedeutsamen Moment innerhalb dieses «Rendez-vous musique nouvelle», dem künftig von Seiten des Publikums wie der Presse unbedingt mehr Aufmerksamkeit zu wünschen ist.

PIERRE MICHEL