Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2005)

Heft: 90

Rubrik: Berichte = Comptes rendus

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

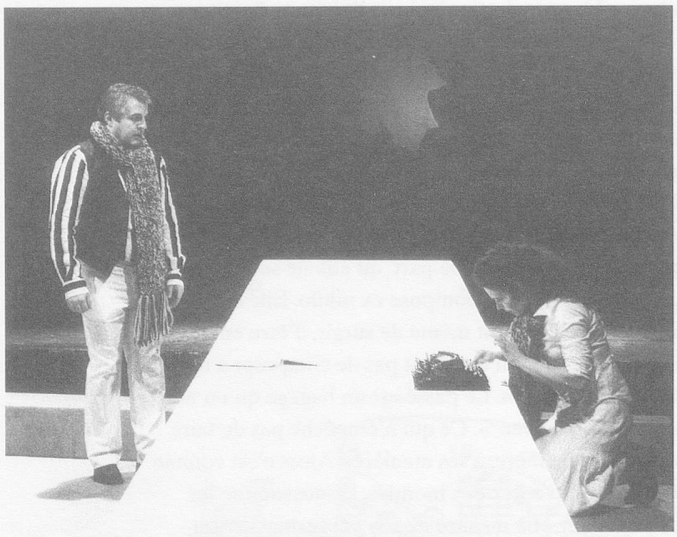
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

OPER OHNE PATHOS

Uraufführung von «Poem ohne Held». Text: Anna Achmatowa; Musik: Regina Irman. Volkshaus Zürich, März 2005



Szene aus Regina Irmans Oper «Poem ohne Held» mit Günter Baumann und Miriam Japp. *(© Silvia Kamm-Gabathuler)*

Das Stück ist nach achtzig Minuten zu Ende, um einiges länger kann die anschliessende Beschäftigung damit dauern, das Nach-Denken, Nach-Lesen, Nach-Forschen. Dem Stück begegnet man als Publikum mit etlicher Verwirrung. Mit Faszination auch, mit Ratlosigkeit, mit einigen Verständnissplittern, die man nach Hause trägt, mit einer Ahnung höchstens dessen, was diesen Kosmos im Innersten zusammenhalten könnte und mit vielen in Schwingung versetzten inneren Drähten. Die Nach-Beschäftigung dann kann einige Rätsel lösen – und häuft gleichzeitig das Enigmatische zu einem Gebäude, in dem jede Orientierung erneut im Haltlosen zerstiebt. Wer sich durch Regina Irmans Oper *Poem ohne Held* zur Lektüre der Gedichte von Anna Achmatowa verführen lässt (was das aufwendige Musiktheaterprojekt allein schon verdienstvoll macht) und sich dann auf die Suche nach deren sinnfälligem Widerhall in Regina Irmans Musik macht, findet sich gleichsam in der Situation des Quantenphysikers wieder, der bei fortschreitender Zerkleinerung des Objekts auf zusehends vielfältigere, rätselhaftere und bedeutsamere assoziative Gesetzmässigkeiten und Beziehungen im Mikrokosmos stösst.

Da ist zunächst Anna Achmatowas Versroman, entstanden zwischen 1940 und 1962, ein Gesang auf die Geschehnisse der Zeit und gleichzeitig ein autobiographisches Bild, das sich bei entsprechender Kenntnis bis in intime Lebensdetails realer Personen aufschlüsseln lässt. Geschrieben ist es «mit sympathetischer Tinte», «in Spiegelschrift», kodiert und verrätselt also, wie es künstlerisches Schreiben unter Stalin und seinem Nachfolger verlangte, und dabei doch verständlich für die, die verstehen konnten. Ein ausserordentlich musikalischer Text dazu, voll verborgener und offensichtlicher Klangassoziationen, Teile davon wurden angeblich schon von Arthur Lourié vertont. Und ein Text, der zumal russischen Autoren als unerschöpfliches Objekt fortwährender Exegese dient.

Aus diesem Kosmos nun hat Peter Schweiger, verwegen genug, mit zielsicherem Spürsinn Geschichten herausdestilliert, die eine gewisse dramaturgische Geschlossenheit versprechen. Ein historischer Zeitrahmen des Geschehens ist zu erkennen, nämlich die Spanne zwischen der Silvesternacht zum Jahr 1941, dem Jahr des nationalsozialistischen Angriffs auf die Sowjetunion, und 1942, dem Jahr der Zerstörung Leningrads. Und dazu die Erinnerung an 1913, an den Vorabend des ersten Weltkriegs. Gestalten, Masken eines Fests aus vorrevolutionärer Zeit treten in diese Silvesternacht – und schon sind wir mittendrin im Geflecht der Anspielungen: «Dieser ein Faust, ein Don Juan der andre, / ein Dappertutto, Jochanaan und der Mörder Dorian Gray …» – Müssen wir wissen, dass «Dappertutto» das Pseudonym des unter Stalin ermordeten Regisseurs Wsewolod Meyerhold war, der unter diesem Namen Schnitzlers *Der Schleier der Pierrette* (und Molières *Don Juan*) inszenierte, weshalb in der Folge denn auch weitere Figuren der Commedia dell'arte wie etwa Colombine eine Rolle spielen? Wir müssen nicht, und sollten doch. Denn eine rein textimmanente Interpretation wäre zwar gewiss auch möglich, doch Regina Irmans Vertonung setzt auf genau dieser Ebene der Verweise an. Nicht indem sie sich an die Figur Meyerholds hängen würde, aber indem sie die ausgelegte Spur sofort weiter verfolgt. Über die Commedia dell'arte führt diese – gemeinsam mit Achmatowas Text – nach Venedig, über die Domino-Masken zu François Couperins *Les Dominos*, und Couperin wird schliesslich nicht nur musikalisch zitiert, sondern liefert seinerseits wiederum das Stichwort zu barocken Tanzschritten, die, historischen Tanzschulen entnommen, sogar mit akribischer Detailliebe in der Partitur bildlich festgehalten sind.

Couperin liefert nur eine neben ungezählten Zitatebenen: Chopin, Schumann, russische Volkslieder, Sonnogramme von Achmatowas Stimme, in einer Ciacona auch – unvermeidlich bei solcher Kugelzeit – Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* … – einige sind vordergründig erkennbar, andere nur in abstrahiertester Form präsent. Ja, angeblich findet sich in der ganzen Partitur kein Ton, der nicht auf bestehende Musik zurück zu führen wäre. In diesem Mikrokosmos der Verweise trifft sich Irmans Partitur mit Achmatowa: auf der Ebene des technischen Vorgehens gewissermassen. Die Musik «vertont» nicht, will nicht die Worte einkleiden oder gar die grosse bühnenwirksame «Scena» erzielen, sondern folgt dem minutiösen Wortgeflecht mit ihrerseits filigraner Kleinstarbeit. Der inneren Stimme des Textes wird eine innere musikalische Stimme beigegeben, die nur in kurzen Augenblicken an die Oberfläche direkter kommunikativer Mitteilung gelangt: So persönlich der innere Assoziationskern des Textes ist, so zurückgezogen privater Beschäftigung mit ihm entspringt die Musik. Nach einem rationalen Aufwand-Ertrag-Verhältnis wird dabei nicht mehr gefragt. Elektronik, Instrumental- und Vokalensemble, ein Gambenquartett, zwei Flügel, ein exotisch bestücktes Schlagzeug, ja selbst signalhafte Scheinwerfereinsätze (musikalisch geleitet von Samuel Bächli) werden jener geheimen Logik gemäss eingesetzt, die allein die verwendeten Mittel rechtfertigt und dabei einen Eindruck der kargen Sparsamkeit bei üppig wechselnder Vielfalt und exaktester Überlegung weckt.

Nähert sich die Musik dem Text via – technisch-artifizieller, nicht vordergründig emotionaler – Identifikation, so strebt Peter Schweigers Libretto und seine Inszenierung im Rahmen des Möglichen nach gleichsam objektivierender Fasslichkeit und Bildkraft. Versatzstücke realistischer Requisiten und Gesten stehen einer weiteren Verrätselung entgegen, wie sie eine ihrerseits auch auf symbolische Poetik gerichtete Regie noch gesteigert hätte. Vom

Maskenball über einen Selbstmord mit Theaterpistole bis zum Telefon jenes «Redakteurs», der, während bereits das abschliessende ergreifende «Requiem» anklingt, der Pflicht der platten Kritik gehorcht («Was solln uns heute diese Gedanken über irgendeinen gespenstischen Spuk …»), geben die Bühnenelemente dem Verständnis des Zuschauers greifbare Anhaltspunkte. Dass dabei nicht nur die gewieften DarstellerInnen Sylvia Nopper (u.a. in der Rolle der Anna Achmatowa), Kai Wessel (als Verkörperung der Männer-Begegnungen: des «Dragoners», des «Werstpfahls», der sich wiederum als der Dichter Alexander Blok aufschlüsseln liesse), Günter Baumann, Miriam Japp und Franziska Rieder, sondern auch das chorisch agierende Vokalensemble neben allen musikalischen Anforderungen auch starke Bühnenpräsenz hat, ist der führenden Regie-Hand des Routiniers Peter Schweiger zu verdanken. Und dass zwischen den Ansätzen der Inszenierung und jenen der Partitur eine Kluft und somit eine Spannung entsteht, entspricht den Binnenspannungen des Textes: Das nicht abgegrenzte Spiel zwischen Innen und Aussen, zwischen Privatem und Politischem findet darin sozusagen seinen Spiegel. Die innige gemeinsame Arbeit am Stoff von Komponistin und Librettist/Regisseur, die am Anfang des Projekts stand, ist im Endergebnis zu einem dialektischen Gegenüber geworden. Die Spiegelungen, die sich in den doppelt besetzten Figuren und in den die Räume der Szenerie bestimmenden Spiegelwänden konkret aufbauen, setzen sich somit auf fruchtbar anregende Weise im Verständnis von Musiktheater fort. – Eine Oper? Ein szenisch-musikalisches Kondensat einer privaten Auseinandersetzung mit einem weltliterarischen Text? Ein Konglomerat elaborierter musikalischer Einzelsätze? Ein von beeindruckender Unbeirrbarkeit und künstlerischer Aufrichtigkeit geleiteter Weg zu einer nicht zu bewältigenden Aufgabe? – All dies ist *Poem ohne Held* gewiss auch. Und dazu eine ultimative Anregung zur Nachbeschäftigung: Achmatowa lesen!

MICHAEL EIDENBENZ

WUNDEN IN MUSIKALISCHEN MEISTERWERKEN

Musikoklasmen in St. Gallen und Basel

Von zwei musikalischen Veranstaltungen in der ersten Hälfte der schweizerischen Musiksaison 2004/05 ist Skandalöses zu berichten. Da keine andere Zeitung oder Zeitschrift über die Freveltaten geschrieben hat – Voraussetzung dafür wäre, dass die RezensentInnen die malträtierten Werke kennen würden –, muss *Dissonanz* den Finger auf die Wunden halten und Aufklärung betreiben. Zum ersten ‹Musikoklasmus›: Im Theater St. Gallen hatte am 11. September 2004 Giuseppe Verdis *Otello* Premiere; ich selbst besuchte die Aufführung vom 22. Januar 2005. Die Positiva dieser Produktion sind schnell aufgezählt: Der hierzulande bislang unbekannte Sänger der Hauptrolle, Ian Storey, erfüllte deren horrende Anforderungen musikalisch wie schauspielerisch in hervorragender Weise. Wann gab es zum Beispiel je einen Otello, der das as' am Ende des ersten Aktes wie von Verdi vorgeschrieben *pianissimo* und erst noch decrescierend gesungen hätte? Storey löste die schwierige Aufgabe glänzend, während die meisten Otello-Interpreten hier wie am Spiess zu brüllen pflegen. Weiter gestaltete Edith Haller die Desdemona mehr als respektabel, und die beiden Chöre (Opernchor des Theaters St. Gallen und Theaterchor Winterthur) wuchsen über sich hinaus. Über den Rest: das lausige, permanent gegen den differenzierten Text Verdis verstossende Dirigat Andreas Stoehrs, das deshalb entsprechend lustlos und unpräzis aufspielende Orchester und die oratorienhafte Nichtinszenierung Giancarlo del Monacos, will ich mich nicht näher auslassen – mit Ausnahme eines unerhörten Tatbestands:

‹Regisseur› und Dirigent massten sich nämlich an, zwei gravierende Schnitte zu machen und etwa acht Minuten Musik zu streichen: die Huldigung Desdemonas durch VertreterInnen des zypriotischen Volkes im zweiten Akt und den grössten Teil des Finales im dritten Akt. Damit entsprang der einzige Gedanke, den die beiden bei ihrer Einstudierung hatten, purer Gedankenlosigkeit und der einzige ‹innovatorische› Aspekt einem schändlichen Eingriff, denn niemand zuvor (mindestens nicht in allen existierenden und vielfach live entstandenen *Otello*-Aufnahmen) hatte es je gewagt, in der *Otello*-Partitur herumzupfuschen und irgendwelche Kürzungen vorzunehmen. Sie ist tatsächlich sakrosankt, jeder Takt in ihr ist notwendig und keiner zuviel; jeder Eingriff würde die perfekte Form und Dramaturgie des konzentrierten Meisterwerks (bei Beachtung der Metronomangaben Verdis dauert es nur wenig mehr als zwei Stunden!) verletzen. Dass Stoehr und de Monaco mit Noten nichts anfangen können, demonstrierte die Aufführung in jedem Augenblick; dass sie aber offenbar auch verbale Texte nicht zu lesen oder zu verstehen imstande sind (Dummheit fällt nicht weit vom Stamme und ist auch lernbar, war doch der Vater des Regisseurs, Mario del Monaco, ein eitler Stimmprotz und einer der dümmsten Otellos überhaupt), beweist ihr Sakrileg, denn die Bedeutung (und auch teilweise komplizierte Genese) der beiden Szenen ist durch den unglaublich erhellenden und spannenden Briefwechsel zwischen Verdi und seinem Librettisten Arrigo Boito so genau dokumentiert, dass nach seiner Lektüre die an sich absurden Gelüste zu Eingriffen eigentlich sofort verschwinden sollten. Zwei Zitate daraus müssen genügen:

Verdi gab Boito, der die bewusst retardierende Huldigungsszene vorgeschlagen hatte, am 23. Juni 1881 sofort seine Zustimmung und vermerkte dazu: «[Der Chor] soll wie ein Lichtstrahl wirken zwischen all der Finsternis.» Zur Funktion des an sich traditionellen «Gran Concertato di stupore» im dritten Akt führte Boito am 24. August 1881 aus: «Das Ensemble […] ist ein lyrisches […] Stück, unter dem ein dramatisches Zwiegespräch sich abwickelt. Die Hauptfigur der lyrischen Schicht ist Desdemona, die Hauptfigur der dramatischen Schicht ist Jago. Dieser nun, nachdem er für einen einzigen Augenblick von einem Ereignis überrollt war, auf das er keinen Einfluss hatte (der Brief, der Otello nach Venedig zurückruft), nimmt sofort, mit einer Schnelligkeit und einer Energie ohnegleichen, alle Fäden der Tragödie erneut auf und macht die Katastrophe wieder zu seiner eigenen Sache, ja er benutzt sogar das unvorhergesehene Ereignis, um den Ablauf der schliesslichen Katastrophe schwindelerregend zu beschleunigen.» Verdi war begeistert: «Ganz hervorragend gut das Finale [des dritten Aktes]», und vertonte es als ein hochkomplexes, bis gegen fünfzehn individuelle Stimmen umfassendes Geflecht, das transparent aufzuführen und glaubwürdig zu inszenieren sehr schwierig ist. Da aber in St. Gallen eine ernstzunehmende Inszenierung und eine fassliche Interpretation offenbar gar nie geplant waren, wich man der Überforderung durch Weglassen aus! Und mit der gestrichenen Szene im zweiten Akt konnten auch einige nur hier vorgesehene Instrumente eingespart werden (Cornamuse, Gitarren und Mandolinen). Vielleicht triumphierten in St. Gallen gar nicht Dummheit und Gedankenlosigkeit, sondern Faulheit und Ökonomie, was aber auch nicht sehr tröstlich wäre …

Die zweite Schandtat wurde am 23. Februar 2005 im Basler Musik Forum vollzogen. Unter dem Obertitel «Grab – Nacht – Licht»

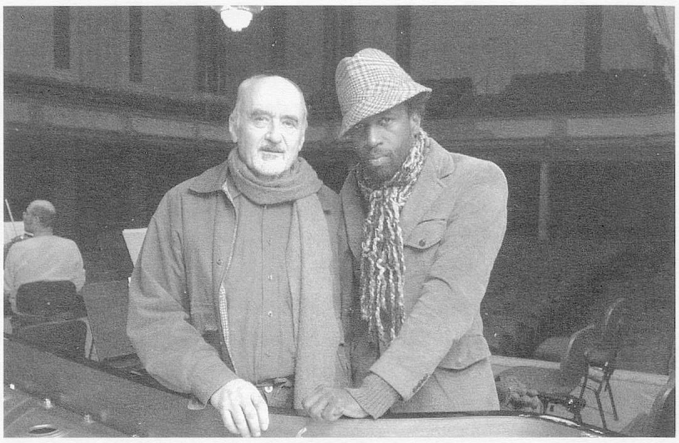
verschränkte Sylvain Cambreling, der Dirigent des Abends, Joseph Haydns *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* mit Olivier Messiaens *Et exspecto resurrectionem mortuorum* und einem für das Konzept extra von Martin Mosebach geschriebenen Text über das Turiner Grabtuch zu einem pausenlos vorgetragenen, knapp zweistündigen Ganzen. Das sah auf dem Papier zunächst einmal interessant aus, und ganz im Gegensatz zu St. Gallen wurde hier wahrlich gearbeitet und viel Kreativität eingesetzt. Das Resultat war aber in mehrfacher Hinsicht skandalös. So versuchte sich Cambreling nicht nur als Konzeptentwerfer, sondern auch als Bearbeiter des Haydnischen Werkes, das übrigens vor ihm, Cambreling, bereits in mindestens fünf Versionen vorlag! Er griff, obwohl ein grosses Orchester vorhanden gewesen wäre, nicht zur äusserst selten gespielten Originalfassung für Orchester, sondern zur Streichquartettfassung «op. 51» (im von Fehlern überreichen und boulevardmässig abgefassten Programmheft stand fälschlicherweise «für Streicher»), die er für ein Solovioloncello und vier im Raum verteilte Streichgruppen umschrieb und so in mehrfacher Hinsicht aufblähte. Aus dem verinnerlichten singulären Werk wurde blosse Show, aus dem diffizilen Dialog «von vier vernünftigen Leuten» ein grauenhafter Mantovani-Sound, denn Cambreling ‹reicherte› die vier Stimmen mit kitschigen Verdoppelungen und Parallelführungen an, und die Ausführung litt zudem immer wieder unter Koordinations- und Intonationsstörungen; das Streichorchester des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg klang deshalb ab und zu wie ein (schlechtes) Schulorchester.

Der Horror geht weiter: Den Anfang und Schluss des Haydnischen Werks («Introduzione» und «Il terremoto») liess Cambreling einfach weg, die Wiederholungen meistens auch, und das Schlimmste: Die Sätze wurden kunterbunt durcheinandergeworfen, mit Sätzen Messiaens und Mosebach-Dialogen zu neuen Einheiten zusammengestellt und damit die theologische wie musikalische Dramaturgie (etwa durch die Tonartendisposition!) der *Sieben Worte* zerstört. Dem Messiaenwerk ging es punkto Reihenfolge und Kohärenz nicht besser, aber wenigstens legte Cambreling seine frevelnden Hände nicht an den Text, beliess ihn also im Original und führte ihn mit dem auf dem Podium versammelten Blas- und Schlagorchester konzentriert und adäquat auf.

Beiden Werken liegen Bibeltexte zugrunde, beide befassen sich mit dem Komplex Passion und Auferstehung Christi, beide bestehen aber auch rein musikalisch, sind semantisch nicht eindeutig, zerreden nichts und belassen der Musik ihr Enigma. Ihre Verschränkung, Kontrastierung und gegenseitige Kommentierung, natürlich in der richtigen Reihenfolge und in der Haydnischen Originalfassung ohne quadrophonischen Firlefanz, wären also durchaus diskussionswürdig. Jetzt kommt indes der absolute Tiefpunkt des obszönen Geschehens: Was Cambreling den musikalischen Werken nicht zugestand, nämlich ihre meisterhafte Dramaturgie, durfte hingegen Mosebach mit fast mephistophelischer Durchtriebenheit und Folgerichtigkeit ausleben. Er begann seine Betrachtungen über das längst als Fälschung erwiesene Grabtuch relativ offen und vage, mischte oft wiederholtes Pseudowissenschaftliches und schlecht formuliertes Metaphysisches und wurde in den insgesamt sieben sogenannten «Dialogen» immer deutlicher, bis am Schluss den Hörerinnen und Hörern mit vielen abstossenden Details à la Mel Gibson und ohne Wenn und Aber suggeriert wurde, dass in diesem Grabtuch tatsächlich der gemarterte Körper Christi eingehüllt war. Von Zweifel und Aufklärung keine Spur, von Zuversicht auch nicht, wie das Programmheft versprach, sondern einmal mehr triumphierten die katholische Nekrophilie und Gewaltverherrlichung. Der Konzertsaal mutierte also zum Kirchenraum, der Text zu einer manipulierenden Predigt und die Musik zum schmückenden Beiwerk, denn was die ingeniösen ‹absoluten› Werke Haydns und Messiaens als Geheimnis und Ambiguität bewahren, wurde durch die «Dialoge» Mosebachs lauthals vereindeutigt und ins Eindimensional-Doktrinäre verflacht. Kurzum: Wenn es nach mir ginge, müssten ‹musikoklastische› Schandtaten wie in St. Gallen und Basel strafrechtlich verfolgt werden … **ANTON HAEFELI**

HEISSER HERBST

Basel/Zürich: neue Werke von Rudolf Kelterborn, Thomas Kessler, Jost Meier, Hans Ulrich Lehmann und Heinz Holliger



Thomas Kessler und Saul Williams. *Foto: Peter Schnetz*

Warum «Herbstmusik»? Auf die Frage nach der Bedeutung des Titels seines für das Lucerne Festival 2003 komponierten Orchesterwerks verweist Rudolf Kelterborn nonchalant auf das damalige Festivalmotto: «ICH». Der Selbstbezug offenbare sich darin, dass er, geboren im Jahr 1931, nun eben im Herbst des Lebens stehe – was keinesfalls bedeutet, dass Kelterborns Komponierwille welkt. Im Gegenteil: Schon einige Jahre ist er getragen von einem immensen Schaffensschub; es entstanden unter anderem das Kammerkonzert (1999/2000), das sechste Streichquartett (2001), das Orchesterwerk *Grosses Relief* (2002) und, kürzlich vollendet, eine Serie von Klavierstücken – lauter Kompositionen, in denen Kelterborn für sich Neuland entdeckt, Klänge und Formen erfindet, die wir aus seinem älteren Schaffen nicht kennen.

Es kann erfreulich sein, wenn es von gewissen Werken nicht nur die Uraufführung gibt. Das war der Fall bei Kelterborns *Herbstmusik* (2002): die sieben Stücke für Orchester wurden am 4. März 2005 im Rahmen des Basler Musik Forums (BMF) vom Sinfonieorchester Basel und Marko Letonjas Leitung wieder aufgeführt (und zwar, dem verheerenden Urteil der IMG Artist-Studie – siehe unten S. 55 – und Eindrücken aus der jüngsten Vergangenheit spottend, ausnahmsweise gar nicht einmal so schlecht). Freilich führt Kelterborns «Entschlüsselung» des Titels ein bisschen in die Irre. Seine Musik ist nicht allzu selbstsüchtig. «Herbstmusik» verweist in der Fülle von möglichen Bedeutungen und Assoziationen auf den vieldeutigen, offenen Charakter des Werks. Natürlich finden «herbstliche» Werte Entsprechungen in der Harmonik und Instrumentalfarbe, sich neigende Figuren dominieren das Melos (vielleicht steht auch Mahlers *Der Einsame im Herbst* im Hintergrund einer dem Gustav Mahler Chamber Orchestra zugeeigneten Komposition). Der Prozess eines Zerfalls wird auf verschiedensten Ebenen der Komposition artikuliert: Am Beginn steht ein «ekstatisches» Oboen-Solo, das auf die Solo-Klarinette und die gedämpfte

Solo-Trompete übergreift. Diese drei Bläser, am Rand des Podiums postiert, stiften das zentral aufgestellte, übersichtliche (gleichsam «entlaubte») Orchester an; bald dunkelt die grelle Klangmasse aus, der Kontrapunkt diffundiert – eine formale Wendung, die im initialen Affekt-Ritardando von der Extase zur Dämpfung bereits angedeutet ist und die ganze Komposition auf unterschiedliche Weise prägt. Insgesamt entsteht kein einheitliches «Klangbild». Die *Herbstmusik* tendiert oft dazu, ihre Metaphorik hinter sich zu lassen. Immer wieder ereignen sich Irritationen, Unbotmässigkeiten wie der krude Trompeteneinsatz am Ende des vierten Stücks, Schlagzeugsoli und andere Ausfälle. Als komplexere Form präsentiert sich das letzte Stück, das die früheren, mitunter gegensätzlichen Klangmomente in neue Beziehungen setzt und das Werk in einem eigentümlich unvernutzten Nachklang («molto tranquillo») enden lässt: offen für Neues.

Auch Jost Meiers monumentaler *Trifoglio* für Klarinette, Violoncello, Klavier und grosses Orchester (2001-04), zweitaufgeführt im gleichen BMF-Konzert mit dem Leroy-Trio (Jörg Capirone, Klarinetten; Conradin Brotbek, Violoncello; Emmy Bratschi-Kipfer, Klavier) und Letonjas Baslern, ist geprägt von Verfall. Dies betrifft einerseits die Form des Vierzigminüters, der mit verschwenderischer Kraft anhebt, dann nach und nach ausblutet. Zum anderen offenbart sich eine wohl gewollte musikalische Dekadenz darin, dass Meier sich allseits bekannter Klangvokabeln bemächtigt, offenbar um eine Art exzentrisches Maskenspiel vorzuführen. Die mögliche Intensität dieses Vorhabens wird empfindlich geschwächt durch die schwer zu rechtfertigende Dauer des Werks (komplett überflüssig: der «Ausklang») und dadurch, dass wieder einmal das Gegenüber von Solisten und Orchester erklärtermassen als «Gesellschaftsmodell» herhalten muss. Auch das Konzertritual soll in Zweifel gezogen werden etwa durch die überraschende Einspielung eines Handy-Signals mit anschliessenden Nokia-Variationen, was freilich eher allgemeine Erheiterung und kaum Bestürzung und Selbstreflexion auslöste. Auf merkwürdige Art stehen in *Trifoglio* durchaus inspirierende Ansätze einem fast übermächtigen selbstzerstörerischen Drang gegenüber.

Für einen der grössten BMF-Erfolge der letzten Jahre sorgte die Uraufführung von Thomas Kesslers *‚said the shotgun to the head.* für Sprecher, Sprechchor und Orchester (2003/04) – wobei gleich zu spezifizieren ist: nicht für irgendeinen Sprecher, sondern für Saul Williams, den US-amerikanischen Protagonisten der «Slam Poetry», ohne dessen Mitwirkung das Werk nicht aufführbar ist. Kesslers Komposition ist weder Vertonung, noch Crossover, sondern resultiert aus einer fanatischen, teils computergestützten Analyse von Williams' Deklamation (die Kessler aufgenommen und während des Komponierens immer vor Ohren hatte). Im Konzert wird Williams' rhythmisch und melodisch ausserordentlich reicher halbstündiger Vortrag einerseits in einen Klangraum gesetzt, andererseits simultan im Sprechchor (bestehend aus Basler Hip-Hopern) und im Orchester ausgebreitet und dadurch verschiedentlich intensiviert. Letzteres geschieht durch instrumentale Doppelgänger-Redner (meist das Violoncello, Williams' Lieblingsinstrument), homorhythmische Tutti-Projektion der wahnwitzig komplexen Syllabik, Aufsplitterung der Sprechsilben auf einzelne Stimmen, Atomisierung der Laute, kurzum: der üppige Klangkörper wird Williams zum Struktur-Megaphon, das auch auf Feinheiten, Zwischentöne empfindlich reagiert. Aus diesen «Übertragungen» entwickelt sich hie und da musikalisches Eigenleben. Williams' Dichtung ist äusserst allusions- und zitatreich, strotzt nur so vor semantischer Virtuosität. Sein Redestil, sein Auftritt besitzen einen zwingend öffentlichen Charakter, von dem diese neue Musik profitiert – wobei betont werden muss, dass Kessler sich einschlägigen Musikgattungen in keiner Weise anbiedert (seltsamerweise umgeisterte das Wort «Rap» diese Produktion), sondern Vokal- und Instrumentalklänge in Interpretation der «Slam Poetry»-Deklamation gestaltet. Zuhauf Baseballkappen wurden im Musiksaal des Basler Stadt-Casinos gesichtet: Der Name Saul Williams hatte sehr viele junge Zuhörer angelockt, die den klassischen Konzertsaal normalerweise meiden. Hier ist der seltene Fall eingetreten, dass zwei kompromisslose Kunstformen im Zusammenwirken ein grosses gemischtes Konzertpublikum einhellig begeistern konnten.

Neue Werke für Chor a capella schrieben Hans Ulrich Lehmann und Heinz Holliger. Lehmanns viersätzige Komposition *der rat der rose* nach Gedichten von Kurt Marti (2002), uraufgeführt durch den Schweizer Kammerchor unter Fritz Näfs Leitung in der Zürcher Tonhalle am 11. März 2005, ist (so weit ich sehe) die erste unbegleitete Chormusik aus der Feder des 1937 geborenen Komponisten. Relativ unbemerkt hat Lehmann in den letzten Jahrzehnten einen völlig eigenständigen Vokalstil entwickelt, wurde in komponierender Exegese unter anderem des Hohelieds, der Dichtung von James Joyce und vor allem von e. e. cummings zum Spezialisten für oft einsätzige, sich im grossen Bogen entfaltende, konzentriert ausartikulierte Leisheiten. Die Kontinuität der Form wird im neuen Werk stärker angestastet als sonst bei Lehmann, wie es der unangestrengten, circensischen Skeptik der Texte ansteht. Angesichts der Kernverse «bleib aufrecht / rät die rose / zeig dornen / sei stolz / beuge dich / nur der liebe» schwingt sich der Gesang zur bekenntnishaften, auswendigen Gestik empor, die freilich im Schlussstück über Martis *einschlafzeilen* zurückgenommen wird. Im Übrigen stehen dieser für Lehmanns Musik unüblichen Emphase mit zebrechlichsten Sprech-, Zisch-, Flüstertönen und einer Polyphonie, die sich an melismatischer Ausdifferenzierung von Einzeltönen und -intervallen subtilst auflädt, weitere wirkungsvolle Affirmationsblocker gegenüber. Lehmann deutet an, dass zumal die volksliedhaft einfache Faktur der Gedichte seine Schreibweise beflügelt habe; nun ist nichts Triviales dabei entstanden, sondern eine ausserordentlich detailreiche, singtechnisch extrem anspruchsvolle Partitur, mit der der Schweizer Kammerchor seine liebe Mühe hatte; aufgerieben am Elementaren, vermochte er Einzelmomente kaum in den angemessen Zusammenhang oder gar Fluss zu bringen. Manche Einfachheit braucht halt ihre Zeit: dieses Werk sollte sie haben.

Heinz Holligers *Shir shavur* für Chor a capella (2004) ist die Fortsetzung eines lange unterbrochenen Gesprächs mit dem israelischen Dichter David Rokeah (1916-1985). Holligers und Gary Bertinis Interpretation von Bruno Madernas *Oboenkonzert Nr. 3* (1973) hatte Rokeah dazu angeregt, *Acht Etüden* (1985) zu dichten und Holliger zuzueignen, was seinerzeit in Holligers Orchesterwerk *Tonscherben* (1985) eine erste Antwort fand. Erst kürzlich hat Holliger Stücke aus den *Acht Etüden* (nebst anderen lyrischen Miniaturen aus Rokeahs *23 Etüden*) in Musik gesetzt. Sind die *Tonscherben* als Fetzen von grossen Orchesterstücken oder als deren Nachhall konzipiert, ist in den zwölf Stücken von *Shir shavur* («zerbrochenes Lied») der Gedanke eines «Zerbrechens» auf andere Art bestimmend: Grundsätzlich werden die Gedichte in zwei Sprachen vorgetragen, nämlich simultan im hebräischen Original wie in deutscher Übertragung. Die notwendige Aufspaltung des Chors treibt Holliger ins Extrem, indem er keine Choraufteilung wiederholt, dadurch zwölf eigene Dispositionen gewinnt, in denen sich kollektive und individuelle Vortragsweisen auf sehr unterschiedliche Art durchdringen. Das enorme artikulatorische Spektrum dieser Komposition reicht von unmittelbarer,

bewegter Deklamation bis zur Klangstarre. Die permanente Engführung nicht nur der Sprachen, sondern auch der Artikulationstypen ist hier Prinzip. *Shir shavur* ist weniger ein Chorzyklus als eher eine Sammlung von Blättern, was Rokeahs Etüden-Konzept durchaus entspricht. Die flexible vielschichtige Anlage der Komposition, die Gleichzeitigkeit von unmetrisierten «freien» Passagen und exaktem Notat erinnert an die Ästhetik des späten Maderna – der Ton des Stückes ist indes unverwechselbar «holligerisch».

Unter der Leitung des Komponisten gelangte *Shir shavur* innerhalb des BMF-Konzerts vom 5. April 2005 zur kongenialen schweizerischen Erstaufführung durch das SWR Vokalensemble Stuttgart – das bekanntlich durch das unverantwortliche Spargehabe seitens beängstigend inkompetenter Rundfunkmacher und Kulturpolitiker akut bedroht ist. Hierzulande gibt es weit und breit keinen Chor, der derart anspruchsvolle Musik auf ähnlichem Niveau aufführen könnte. Zumal in mageren Zeiten müsste eigentlich alles daran gesetzt werden, die wenigen erstklassigen Klangkörper zu erhalten und zu pflegen. **MICHAEL KUNKEL**

MEDITATIVE HINGABE

Das Festival «religio musica nova» in Dübendorf (2.-13. Februar 2005)

Dübendorf, ein Vorort von Zürich, ist weder kulturell besonders rührig noch vorwiegend katholisch. Seit vielen Jahren gibt es aber an der dortigen katholischen Kirche den hervorragenden Organisten Christoph Maria Moosmann, der nicht zum ersten Mal durch aussergewöhnliche Veranstaltungen den Blick auf seine Gemeinde richten lässt. Die erste Ausgabe einer Musikbiennale, die sich in den Kirchen, reformiert und katholisch, von Dübendorf etablieren will, hat vom 2. bis 13. Februar stattgefunden. Ausgegangen ist die Idee und Organisation von Moosmann, der die Veranstaltungen um den Anfang der Fastenzeit gruppierte, und dementsprechend war auch eine starke Ausrichtung in den meditativ-mystischen Bereich festzustellen.

Einer geschickten Dramaturgie folgend hat das Festival schon eine Woche vor Aschermittwoch, am Mittwoch «zu Maria Lichtmess», mit einem kleinen Konzert und einer Raum-Klang-Installation in der alten einstigen Lazariterkirche «im Gfenn» ausserhalb von Dübendorf begonnen. Dieser schlichte romanische Bau, der im Mittelalter lange Zeit im Sumpfgebiet – darum heisst es Gfenn – Leprastation gewesen war, ist erst 1960 wieder sakralem Zweck zugeführt worden. Der Viola-Spieler Walter Fähndrich schuf für diesen hohen und weiten Kirchenraum Klänge, die auf den Massen der architektonischen Proportionen dieses Raums beruhen und die aus raffiniert versteckten Klangquellen kamen und gleichsam in den Raum schwebten. Diese Klanginstallation, die sehr meditativ wirkte, war in der Folge täglich zugänglich. Am Abend der Eröffnung aber begrüsste die Nationalrätin Rosmarie Zapfl, Präsidentin des Trägervereins des Festivals, das zahlreich erschienene Publikum und betonte den ökumenisch-kirchlichen Charakter der Unternehmung, und anschliessend eröffnete Walter Fähndrich diese erste Biennale mit einer früheren eigenen Komposition, *Viola II*, in der er über die vier Saiten seiner Bratsche den scheinbar immer gleichen und doch immer leicht veränderten Akkord spielt, meditativ und klangsinnlich zugleich.

Am Aschermittwoch-Abend fand das erste der fünf Hauptkonzerte mit einer Uraufführung der Vertonung der lateinischen Gesänge der katholischen Tagesliturgie statt, einer sehr speziellen Komposition des heute in der Schweiz lebenden rumänischen Komponisten Horatiu Radulescu. *Cinerum* heisst das Werk, ein Kompositionsauftrag der Pro Helvetia, das die Idee einer radikalen Spektralmusik realisiert, indem nämlich die ganze Musik nur auf den Teiltönen des Tones d aufgebaut ist. Die insgesamt 16 Saiten der beteiligten vier Streichinstrumente, einer Geige, zweier Bratschen und eines Cellos, sind zum Beispiel alle auf Teiltöne dieses Tones gestimmt, bis hin zum 49. Oberton. Aber auch die Posaunen müssen in diesem Obertonspektrum spielen, und schliesslich muss das Vokalquartett ebenfalls dieser Intonation folgen, was dem Hilliard Ensemble erstaunlich gut gelang. Für Radulescu sind die historischen Kategorien von Melodie, Harmonie und Polyphonie erschöpft, was aber zunächst zu einer gewissen Monotonie führt (der Liturgie des Aschermittwochs angemessen), die erst durch genaues Verfolgen der neuen Klangverhältnisse oder durch meditative Hingabe an das Klanggeschehen überwunden werden kann. Auch die Begriffe Konsonanz und Dissonanz werden darin neu definiert, klingen doch weit entfernte Teiltöne zueinander genau ebenso konsonant wie dissonant! Es gibt a cappella-Sätze, aber auch vom Instrumentalensemble The European Lucero Soloists begleitete Solo-Arien und diverse Zwischenformen. Die Gesamtleitung lag beim Komponisten. Die Aufführung war in jeder Hinsicht beeindruckend.

Am Abend darauf erklang das Werk *Exil* von Gija Kancheli, komponiert auf Psalmen und Gedichte von Paul Celan und Hans Sahl. Es sang die deutsche Sopranistin Maacha Deubner, es spielte ein Kammerensemble, die Flötensoli die Russin Natalia Pschenitschnikova. Am Freitag boten Paul Giger (Violine und Viola d'amore) und Marie-Louise Dähler Werke aus dem Barock und von heute (Yun, Giger). Der Samstag aber galt der Uraufführung einer *Antiphona* genannten Liturgie, die Christoph Maria Moosmann mit musikalischen und darstellerischen Mitteln für die Opernsängerin Liliana Nikiteanu und für sich als Organisten geschaffen hat, zum Teil unter Verwendung von lateinischen Liedern der Hildegard von Bingen. Die blockhaft konzipierte Musik und das liturgische Auftreten der Lichtgestalt im finsteren Kirchenraum basierte sogar auf mystischen Vorstellungen aus der Kabbala, zu deren bildhafter Umsetzung die Dunkel- und Hell-Kontraste der Lichtregie wie die der Musik gleichermassen beitrugen. So entstand ein eindrucksvolles religiöses Gesamtkunstwerk.

Fanden diese Veranstaltungen in der katholischen Kirche Dübendorfs statt, so die letzte am Sonntag in der reformierten Kirche, zumal es sich nun um Johann Sebastian Bach und um evangelisch-protestantische Choräle handelte. Das Neue daran ist die Theorie der Düsseldorfer Musikologin Helga Thoene, die aus der berühmten Chaconne für Violine allein, dem Schlusssatz der d-Moll-Partita BWV 1004, die verschiedensten Choräle heraushören will. Um die Theorie zum Klingen zu bringen, hat das Hilliard Vokalensemble diese Choräle während des Vortrags der Chaconne durch den Violinisten Christoph Poppen in den klingenden Satz hineingesungen. Die Wissenschaftlerin weist darauf hin, dass Bach die Chaconne unmittelbar nach dem Tod seiner Gattin Maria Barbara komponiert hatte und er darum die Choräle gleichsam als «klingenden Epitaph» in sie hineingedacht habe. Nun wäre es aber ein Leichtes, irgendwelche einfachen Choralmelodien in diesem Tonsatz zu «entdecken», zumal die entsprechenden Töne keineswegs an prominenten Stellen, sondern vielmehr «versteckt» stünden. In der einfachen Kadenzstruktur kann man die Choräle sogar auch dorthin hineinhören, wo sie Helga Thoene im Notenbild nicht findet, und warum sie über lange Partien (vorab nämlich jene mit Zweiunddreissigstelnoten) nicht vorkommen, müsste auch begründet werden – denn dies wäre von der vermuteten

Komponierabsicht her nicht einzusehen. Trotzdem verband der Vokalklang sich wunderbar mit dem Violinsatz, sein Aufgehen im Ganzen bestätigte den Improvisationscharakter des Formschemas Chaconne und es ergab sich ein berückend schöner Gesamtklang, zumal alle Ausführenden hervorragende Interpretationen lieferten.

Dass einzelne Beiträge innerhalb der neuen Biennale diskussionswürdig waren, nicht zuletzt auch in theologischer Hinsicht, kann ihren Wert nur steigern. Ob der Schwerpunkt konfessionell immer auf der katholischen Sicht bleiben wird, weiss man nicht, aber Möglichkeiten bieten sich dort natürlich vielfältiger. Der gute Besuch und die begeisterte Aufnahme der in jeder Hinsicht hochkarätigen Darbietungen lassen auf jeden Fall auf eine Weiterführung hoffen, trotz der natürlich grossen finanziellen Schwierigkeiten, die sich nun für ein erstes Mal überwinden lassen konnten (mit Beiträgen der Stadt Dübendorf, katholischen und reformierten Kirchgemeinden, des Kanton Zürichs, der Pro Helvetia, von diversen andern Stellen, Stiftungen und privaten Gönnern). Das Bedürfnis für eine solche musikalische Auseinandersetzung mit den Themen «religiöse Musik» und «Liturgie» ist bestimmt vorhanden, und meines Wissens ist dieses Festival das einzige dieser Art. **FRITZ MUGGLER**

GROSSHIRNRINDENTRIP

«Kokain» von Steffen Schleiermacher in der Bonner Bundeskunsthalle uraufgeführt (3. März 2005)

In der Endphase des Rauschs: Schleiermachers doppelter Tobias (Mark Rosenthal, Holger Falk). *Foto: Theater Bonn*

Eigentlich sollten sich Künstler und Drogenkonsumenten gut verstehen. Beide kennen schliesslich die Ekstase, das Hinabsteigen in seelische und psychische Untiefen und, in manchen Fällen, auch das Gefühl der Abhängigkeit. Nicht ganz zufällig kamen also einige gegenseitige Überschneidungen beider dionysischen Sphären zustande: Da liess sich Mauricio Kagel Ende der sechziger Jahre unter ärztlicher Aufsicht LSD verabreichen – freilich nur, um in seiner typisch distanzierten Art die Auswirkungen der vermeintlich inspirierenden Droge auf sein Schaffen zu testen. Der italienische Autor Pitigrilli (1893-1975) beschrieb in den zwanziger Jahren am Beispiel eines Journalisten, wie Kokain einen Menschen zu einem «schrillen, einbalsamierten Vogel» macht. Etwa fünf Jahre zuvor hatte Walter Rheiner (1895-1925) seine eigene Unfähigkeit geschildert, dem immer schnelleren Sog der Droge zu entkommen. 1918 in Berlin entstanden, bietet seine Novelle *Kokain* jedoch nicht nur Einsichten in den zunehmenden Persönlichkeitszerfall, der in einem Charlottenburger Absteigequartier nach einer Überdosis Morphium sein Ende finden sollte. *Kokain* wurde auch zu einem autobiographischen Dokument, das die fehlende Bewältigung der Zustände im Grossstadtmoloch Berlin ausdrückt: Rheiner wird schliesslich ebenfalls Opfer des fehlenden sozialen Halts und der Überforderung im auf- und bald fast überkochenden Berlin.

Steffen Schleiermacher, 1960 in Halle an der Saale geboren, schuf 1988 sein erstes Musiktheater *Die grüne Gans* auf Stücke des polnischen Dichters Konstanty Ildefons. Etwa zur selben Zeit, also noch zu Vorwendezeiten, stiess er in einem östlichen Buchladen auf Rheiners Novelle. Unmittelbar sei er von der Musikalität beeindruckt gewesen. 20 Jahre nach seiner Entdeckung beschloss er also, sich des Stoffes anzunehmen. Die Gelegenheit bot nun das Theater Bonn, das Schleiermacher im Rahmen der experimentellen Musiktheater-Reihe «Bonn Chance!» (Leitung: Jens Neundorf von Enzberg) den Auftrag zu einem Musiktheater erteilte. Im Zentrum der Librettofassung von Rheiners Novelle, erstellt durch den Leipziger Schriftsteller Steffen Lüddemann, steht Tobias, dessen Rausch und Depression das Hauptthema bilden. Szenen eines Lebensabgesangs werden da eher in Streiflichtern als in durchgängigem Handlungsstrang beleuchtet. Die Begegnung mit seiner Frau ist schon zu Beginn von Sprachlosigkeit geprägt – wohl als Ergebnis eines bereits virulenten Wirklichkeitsverlusts, der bald zur Aufspaltung der Persönlichkeit führt, indem Tobias II die Szene als so etwas wie ein alter ego oder eine Inkarnation des Lebens und des Todes betritt. Wunschträume und Phantastereien prägen fortan die Szene: Tobias flüchtet sich in das Ideal einer Frau, die gegen Ende zwar als Marion erscheint, dem unaufhaltsam fortgeschrittenen Zerfall aber nichts mehr entgegenzusetzen vermag.

Das Sujet lässt irreale Untiefen menschlicher Existenz vermuten. Morbide Traumwelten, pathologische Zustände oder zumindest subtile Ausdeutungen einer Verfallsgeschichte, angesiedelt in Extrembereichen von vermeintlichem Glück, Depression und Halluzination. Von alledem war in der Bonner Bundeskunsthalle (die seit 1993 in Kooperation mit dem Bonner Theater die Reihe «Bonn Chance!» mit zwei bis drei Uraufführungen jährlich vorantreibt) wenig zu spüren. Schleiermachers an sich erfrischend ungezwungene Musik liess zwar den zwischen Sprechen, Sprechgesang und traditionellem Koloraturgesang changierenden Stimmen breiten Entfaltungsraum. Allerdings erschöpfte sie sich bald auf Kosten differenzierterer instrumentaler Klanggestaltung entweder in impulsartigen Klangtupfern, das heisst in ermüdenden Akzentuierungen des Schlagwerks und der Bläser, oder schlicht in zu eingängiger und monotoner Rhythmik. Vom Verlieren in subtilen Klangfeldern war jedenfalls wenig zu spüren, ebenso wenig von der Aura einer Kontrolllosigkeit, die – so sollte man denken – den Reiz des Drogenkonsums zumindest bedingt. Lob gebührt indes den Musikern: das mit 15 Instrumentalisten recht klein, aber mit

überproportionierter Bläserfraktion besetzte Beethoven Orchester Bonn agierte unter der Leitung von Thomas Wise stets souverän. In stimmlicher Hinsicht verdient vor allem die Hauptpartie Tobias I Erwähnung: Mark Rosenthal gelang (trotz Grippe) eine überzeugende Partie, Holger Falk als Tobias II und Daniela Strothmann als Marion boten ebenfalls – obwohl noch an der Musikhochschule Köln studierend – Überzeugendes. Insgesamt also kein schlechter Trip, aber durch die doch spröde und übermässig domestizierte Partitur ein mit angezogener Handbremse (ein)gefahrener.

Die Inszenierung setzte dem Eindruck des unangebracht Apollinischen wenig entgegen. Im Gegenteil: Etwa 25 Betten, die wohl das Interieur einer Entziehungsanstalt der zwanziger Jahre darstellen, standen herum. Sehr zurückhaltender Lichteinsatz mag die Fadheit des letzten Lebensabschnitt eines schwer Abhängigen widerspiegeln – problematisch wird es aber, wenn ein konsequenter Ansatz schlichtweg fehlt. Hübsche Ideen, etwa die zwei lebendigen Kaninchen, die zuweilen unter den Betten hervorlugten und Heiterkeit im wohl gesonnenen Publikum hervorriefen, erweisen sich in dem Moment als blosse Koketterie, wenn sich in effekthascherischer Manier ein in Bordeau-rot getauchter Raum öffnet, aus dem – wohlgeraten – Tobias Idealfrau in Form einer Prostituierten heraustritt (ein kurzer Auftritt, dafür aber mit betörend schöner Stimme Liisa Viinanen). Man konnte Steffen Schleiermacher schon verstehen, wenn er sich von der Inszenierung Barbara Beyers distanzierte. «Anders» habe er sich diese vorgestellt, liess der resolute Tonsetzer schon während der voran gegangenen Pressekonferenz verlauten. Und «anders» hat man sich nach der Uraufführung letztendlich auch die Welt des Kokains vorgestellt – sei es auch in der Endphase eines rauschhaften Lebens. Symptomatisch schliesslich der allzu weltliche und kontrollierte musikalische Zirkelschluss. Danach gütiger, aber unverkennbar zurückhaltender Applaus. **TORSTEN MÖLLER**

DE L'IVRESSE À L'ÉMOTION MUSICALE, ET INVERSEMENT

Le festival Archipel (Genève) a livré en mars 2005 une programmation placée sous le thème de la pluridisciplinarité

D'entrée de jeu, une question se pose. Quel public pour une telle manifestation, consacrée dans son entier aux « musiques contemporaines » ? À quelques centaines de mètres de la Maison communale de Plainpalais où se tenait Archipel, une orgie de chanteurs francophones battait son plein. On l'aura compris, le parallèle avec le festival *Voix de Fête* n'a rien d'innocent. Hasard du calendrier, les amateurs de paroles bien senties sur fond de guitare, d'une part, et le public friand d'envolées dodécaphoniques, d'autre part, s'étaient donné rendez-vous aux même dates, et, effet de la proximité géographique, littéralement à deux pas l'un de l'autre. Si, à priori, l'un et l'autre ne se croisait pas, la fréquentation des deux événements offrait une curieuse mise en perspective. Foule bigarrée tapant des mains, reprenant avec enthousiasme les refrains de leur auteur interprète préféré d'un côté ; assemblée restreinte, souvent portée sur la causette musicologique, mais non dénuée de convivialité de l'autre. Deux univers musicaux, deux approches du concert, et deux bars. Outre les ondes émises par une source sonore, des cordes vocales aux amplificateurs, outre encore les pincements ou les clapotis, le minimum commun aux deux festivals résidait effectivement dans la consommation de boissons fermentées en teneur alcoolémique variable.

De l'ivresse des sens à l'émotion musicale, n'y aurait-il qu'un pas ? En regard de la programmation « classique », véritable traversée du vingtième siècle menée par les quatuors Diotima et Terpsycordes, l'Ensemble Collegium Novum, et ponctuée du phénoménal *Quodlibet* d'Emmanuel Nunes, Archipel regorgeait aussi d'œuvres qui, pour autant qu'elles n'attirent pas toujours grand monde, étonnent par leur inventivité.

En avant-programme du Festival, le public pouvait découvrir *Les articulations de la Reine*, construction pluridisciplinaire élaborée par François Sarhan, Bertrand Reynaud, Fred Pommerehn et le collectif Crwth. Au centre de la scène, un large podium. Sur le podium, un amoncellement apparemment chaotique de chaises, armoires, tabourets, cafetières et dieu sait quoi encore, le tout recouvert d'une peinture grise. Au fond, à peine visibles, les musiciens : guitare, accordéon, percussion, trompette. Devant, deux marionnettistes et une danseuse comédienne. Le projet ne manque pas d'ambition. Au premier coup d'œil, l'appareil scénique en impose. Le foisonnement d'objets disparates qui constitue le « décor » fascine. La machine démarre. Bruitage, musique contemporaine, marionnettes, théâtre, danse, narration, partition, chorégraphie : l'ensemble est d'une densité impressionnante. Trop riche, peut-être. Un fil rouge : l'histoire de cette reine cannibale qui ne s'en laisse pas conter. Faire se rencontrer un aussi large choix de démarches artistiques, entre corps, objet et son, s'avère somme toute épatant. Mais cela devient difficile à suivre lorsque l'affaire se corse. La construction gagne en efficacité là même où elle pèche par excès de démonstration. L'idée reste belle de jouer sur tous les tableaux. Une façon passionnante de renouveler la musique contemporaine.

Les recoins, en marge des feux de la rampe, recèlent souvent des trésors d'invention. À l'étage de la Maison communale de Plainpalais, tout au fond d'une large galerie, voici *L'Immeuble*, installation réalisée par le collectif d'artiste composé de Christophe Bollondi, Michel Guibentif, Didier Guillon, Marie-Claire Kunz et Isabelle Sbrissa.

De prime abord, le dispositif ne paie pas de mine. Au centre de la pièce prend place un caisson de contreplaqué. Dispersés ici et là sur la surface, de petits haut-parleurs diffusent en continu des voix monologuant. Ragots d'escalier, évocation d'un fait divers… On fait le tour, pour se retrouver face à une ouverture. A l'intérieur, un autre édifice, plus petit, entièrement peint en noir. Contournons cette autre boîte, et nous voilà face à l'immeuble en question, édifice dans l'édifice. Face au visiteur, une vue en coupe schématisée à la façon des plans d'architecte. A chaque étage, un œilleton offre au regard diverses vues imprenables, ici sur un salon, télé allumée, là une cage d'escalier, ou encore une chambre à coucher… Casque d'écoute sur les oreilles, on suit l'éclairage successif de ces intérieurs miniaturisés criant de réalisme. La maquette est inerte, minuscule. Seul le son qui nous parvient, voix humaines, grincement, soupirs, bruit d'eau, anime cet *Immeuble* d'une étonnante vitalité. Pouvoir des sons suggérant la vie, des improbables marionnettes de Crwth aux points de vue indiscrets de *L'Immeuble*, l'esprit se surprend à y croire pour de bon. Belle illusion…

A ces curiosités susceptibles d'attirer l'attention du moindre nombre répondait, à l'autre extrémité de l'échelle de fréquentation, la grandiose soirée de dégustation de vin organisée autour de la série de quatuors interprétés par l'Ensemble Alternance. Entre Jarrell, Neidhöfer, Grisev, Kyburz et Boulez, le public, quelque peu éméché sur la fin, était invité à déguster une joyeuse palette de vin d'ici et d'ailleurs. Ivresse des sens, orgie de musique et plaisirs du palais amorçaient en beauté la conclusion d'un festival multiforme comme il n'en existe que très peu. **FABRICE GOTTRAUX**

ABGESANG?

Das Stuttgarter Festival «Eclat» (27. Januar – 1. Februar 2005) vielleicht zum letzten Mal in vollem Umfang

Nach Arbeiten an der Schnittstelle von Musik zu Literatur und Film im letzten Jahr widmete sich das diesjährige Festival Neue Musik Stuttgart «Eclat» Kompositionen an der Grenze zum Sprech- und Bühnentheater. Die Neuen Vokalsolisten Stuttgart präsentierten Gianluca Ulivellis *Fadensonnen*, dessen reduziertes Material mit chromatischen Pendelfiguren in Celanscher Manier das Äusserste an Melodie und Gesang erreichte. Julio Estradas *Hum* ist Teil einer im Entstehen begriffenen Oper und spielt mit dem Titel auf das phantasmagorische Stimmgewirr in der mexikanischen Unterwelt an, könnte aber ebenso gut der Comicsprache entlehnt sein angesichts der Fülle vorsprachlicher Infantilismen, affektiver Artikulationsweisen, Sprachstörungen und vor den Mund gehaltenen Fäusten. Imaginäres Theater mit expressivem, folkloristischem und animalischem Lautmaterial ist auch Sergej Newskis *«… was fliehen Hase und Igel, spritzt Blut durch die heiße Luft …»* nach Einar Schleef. Adelheid Kreisz gestaltete mit Schülern der Allgemeinen Musikschule Basel zu Musik von Sylwia Zytynska ein Kinder-Schatten-Spiel *Vom Klang der Schatten* mit durchscheinenden farbigen Glasstücken. Alexander Knaifels Märchenpossen *Die Petrograder Spatzen* (1967) und als Uraufführung *Popen und sein Knecht Balda* bemühen die russische Theatertradition von Gogol und Charms, erweisen sich aber – zumal ohne Russischkenntnisse – als musikalisch kalauernde Schmonzetten, deren vordergründige Humorigkeit die Sänger zusätzlich veralberten, was das amüsierte Publikum mit Ovationen quittierte, dankbar dafür, dass neue Musik endlich mal als so lächerlich vorgeführt wird, wofür man sie immer schon hielt.

Den musiktheatralischen Höhepunkt bildeten zehn zehnminütige Musik-Theater-Miniaturen unterschiedlicher Komponisten, Regisseure, Tänzer und Schriftsteller für jeweils drei Darsteller zum Thema «Grossstadt nachts», die hintereinander auf drei kleinen Bühnen abliefen und eine der urbanen Thematik angemessene kaleidoskopische Wahrnehmungssituation hervorriefen. Im Rahmen der sonst gelungenen Gesamtkoordination war die elektronische Verstärkung bei einigen Nummern zu laut und bei anderen zu leise, wie etwa bei *nachts* von Carola Bauckholt, deren Gespräch zwischen drei Frauen bei einer Taxifahrt durch München nahezu unverständlich blieb. Mit den Beschränkungen durch Thema, Budget, Zeit, Anzahl der Protagonisten und Guckkasten-Bühne gingen die Beteiligten unterschiedlich um. Matthias Herrmann zeigte eine Nachtschicht im Krankenhaus, Juliane Klein Menschen im Hotel, Robert HP Platz einen Soldaten im Unterstand und der Festivalleiter Hans-Peter Jahn eine Märchencollage über eine Schaufensterpuppe, in der ein Mädchen bei nächtlichem Stromausfall seine Mutter erkennt. Am engsten an die Aufführungssituation hielten sich Michael Beil und Thierry Bruehl. Über Digitalanzeigen liessen sie die zehn Minuten und dafür aufgewendeten 10.000 € abzählen, von Louis-Ferdinand Céline die Beschreibung eines nächtlichen Bombardements verlesen und den Countertenor Daniel Gloger zehnmal die Bühnenrampe durchmessen und gleichzeitig Mozarts «Königin der Nacht» absingen, deren fauchende Rachearie mit der Kostümierung als Gentleman mit Melone und Schirm wie auf Bildern von René Magritte surreal kontrastierte.

Einen Leitfaden durch das Festival bildeten neue Klavierwerke. Reinhard Febel lotete in seinen *Paganini-Variationen* jeweils spezielle pianistische Techniken aus (enge und weite Lagen, Umgreifen, Cluster, Flageoletts, Nachklänge, Tastenaufheben etc.) und stellte seinen *Sonatas 1-7* sieben Sonaten von Domenico Scarlatti mit ähnlichen technischen Problemen gegenüber. Beide Serien sind Etüdenwerke, deren einheitlich akkordischer und repetitiver Klangeindruck hinter den mit Titel und Gattungsbezeichnung geweckten Erwartungen zurückbleiben, was teilweise auch an den blassen Interpretationen durch Thomas Hell und Michael Iber lag. Ebenfalls auf reines Tastenspiel beschränkte sich Bernhard Lang in *DW 12 cellular automata*. Nachdem sich Langs «Differenz/Wiederholungs»-Prinzip zu erschöpfen drohte, erhält es mit dem halbstündigen Klavierstück jetzt eine überraschende Wendung im Sinne von Nähe und Ferne zu historischem Material. Aus minimalistisch repetierten Floskeln bilden sich Lisztsche Akkorde, ein grosses Free Jazz-Solo à la Cecil Taylor, Anklänge an Boulez' zweite Klaviersonate und Saties *Gymnopédies*, an George Antheils neusachliche Motorik, Strawinskys Ragtimes und Chopinsche Valses. Mit bizarren Verschlingungen und harten Schnitten verrät das monströse Stück – von Heather O'Donnel mit viel Schwung vorgetragen – einen stark retrospektiven Zug zum romantischen Geist von Schumanns *Kreisleriana* oder *Humoreske* und es bleibt abzuwarten, ob es eher den Anfang neuer Differenzen oder eine Stagnation in Wiederholungen markiert.

Im Konzert des SWR Vokalensembles Stuttgart erklang erstmals Ivan Fedeles *Odos*, das sich schnell in eintönigen Psalmodien und blumigen Figurationen verliert, und Heinz Holligers *Shir shavur* auf zwölf Gedichte von David Rokeah. Bei fast völligem Verzicht auf erweiterte Vokalpraktiken blieben die ständigen Umgruppierungen des Chors ohne merkliche Auswirkung und der typisch chorische Schmelzklang zu monochrom und dynamisch-deklamatorisch zu undifferenziert. Das Konzert des Radio-Sinfonieorchester Stuttgart unter Johannes Kalitzke brachte mit der *Sinfonie Opus 27* der Konzeptkünstlerin Hanne Darboven eine ebenso stupide wie dilettantische Transformation von Datumszahlen in Töne. Eindrücklicher lässt sich Langeweile kaum demonstrieren. Jedes Strickmuster ist lebendiger. Aus hundert Einsendungen wurde Sven-Ingo Koch mit *Und.Weit.Flog* als diesjähriger Träger des Stuttgarter Kompositionspreises ausgewählt. Sein Stück beginnt mit einer Collage einschlägiger Texte von Berlioz und Richard Strauss über die Verschmelzung von Instrumenten im Orchester, gibt diesen selbstreflexiven Zug jedoch bald auf zugunsten selbstgenügsamer Erzählungen privater Erlebnisse und anekdotischer Tanz-Einschübe. Michael Reudenbachs zweiteiliges Orchesterstück *Sonnenbrenner / Abdruck* beginnt mit energiereichen Crescendi und endet mit zarten Streicherflächen, deren scheinbare Zeitlosigkeit uhrwerkartigen Schlagzeug-Pulsationen und verständlichen Datumsangaben in einem ansonsten unverständlichen Sprechtext gegenüberstehen. Im Gegensatz zu Darbovens klingelndem Zahlenfetischismus wird Musik hier erlebbar als bewegtes Bild der Ewigkeit und zugleich als Symbol der Vergänglichkeit (Sonnenbrenner ist ein Basalt, der unter Sonneneinwirkung schnell verwittert).

Das Abschlusskonzert von SWR Sinfonieorchester und SWR Big Band brachte Erkki-Sven Tüürs eklektizistische 5. Sinfonie und *Stepping Stone* des Stuttgarter Saxophonisten und Jazz-Professors Bernd Konrad auf Martin Luther Kings berühmte Rede «I have a dream». In handfester konzertanter Manier trafen hier unter der souveränen Gesamtleitung des jungen estnischen Dirigenten Olari Elts drei unterschiedliche Musizierweisen aufeinander: die strikte Koordination des Orchesters, die disziplinierte Freiheit der Big Band und die improvisierende Spontaneität des Jazz-Quartetts mit besonders suggestiven Soloeinlagen des Schlagzeugers Baby Sommer und der holländischen Stimmkünstlerin Greetje Dijma. Diese Opulenz der Mittel könnte bei «Eclat» dieses

Jahr vielleicht zum letzten Mal zu erleben gewesen sein. Die Menge an 10 Konzerten mit 28 Uraufführungen (einschliesslich der 10 Theaterminiaturen) sowie das Festival insgesamt sind akut bedroht durch die Sparauflagen des SWR, der sich bis spätestens 2008 aus der Kooperation zurückziehen und das SWR Vokalensemble reduzieren wird, und das gerade jetzt, wo sich das Festival vor Ort und international erfolgreich als feste Grösse der neuen Musik etabliert hat. **RAINER NONNENMANN**

LE BEL AUJOURD'HUI

Konzerte zum Achtzigsten von Pierre Boulez in Paris

Vor zwanzig Jahren feierten Freunde und Kollegen mit Konzerten in Baden-Baden, vor zehn Jahren dirigierte Boulez selbst im Théâtre des Champs-Elysées ein halbes Dutzend von Abenden mit eigenen und ihm vertrauten Werken des 20. Jahrhunderts – in diesem Jahr, zum 80. Geburtstag, werden die ihm gewidmeten Anlässe kein Ende nehmen. Den Anfang machte Paris, wie es sich gehört, da er dort seit 30 Jahren eine Aktivität entfaltet, die ihre unauslöschlichen Spuren hinterlässt: mit dem Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) und dem Ensemble Intercontemporain (EIC). Kunst und Wissenschaft wirken gemeinsam an Projekten, die weit in die Zukunft weisen.

Das Konzert vom 13. Februar 2005 in der Cité de la musique war geladenen Gästen vorbehalten und brachte, dem offiziellen Anlass entsprechend, nur kurze Werke oder Ausschnitte aus längeren, schon bekannten Werken zu Gehör. Der 15. Februar wartete aber im selben Saal vor grossem Publikum mit einer Überraschung auf: Der über 90-jährige Elliott Carter hatte seinem Freund und Förderer ein Stück geschrieben, das es an Lebhaftigkeit und Pointen mit der Musik vieler jüngerer Kollegen aufnehmen kann. *Reflexions* für Ensemble, dirigiert von Boulez, macht humorvolle Anspielungen auf den Namen des Jubilars: Aneinander geschlagene Steine *(pierres)* erinnern an den Vornamen Pierre, während der Nachname in teils deutschen, teils französischen Tonsilben erscheint (**b**/la-bém**o**l/**u**t/**l**a/**e**/ré-diè**z**e). Der spielerische Charakter dieser gut hörbaren Tonfolge wird von Zeit zu Zeit unterbrochen von Akkorden, die dem Applaus zu einer wortlosen Geburtstagsrede gleichen. Dass Carter früher neoklassizistisch komponierte, ist zu seinem Vorteil noch gut hörbar. Denn nur so, quasi als postserieller Strawinsky, ist die provokative Frische von *Reflexions* möglich und erfolgreich.

Diese Uraufführung war umrahmt von Arnold Schönbergs Kammersymphonie op. 9, dem Chorwerk *Cummings ist der Dichter …* und *Dérive 2* von Boulez – alles Werke, die höchste Ansprüche an die Musiker und das Publikum stellen und deshalb auch selten zu hören sind. Der Chor Accentus und das EIC zeigten sich der Aufgabe gewachsen, zwischen Klangmagie und komplexen Strukturen zu vermitteln.

Am 19. Februar dann wurden sämtliche Werke für Klavier solo von Boulez im Amphithéâtre der Cité de la musique aufgeführt, ein seltenes Ereignis, wenn man bedenkt, wie anspruchsvoll diese Stücke sind. Hidéki Nagano, Dimitri Vassilakis und Michael Wendeberg, die drei Pianisten des EIC, teilten sich diese Aufgabe. Neben den drei Klaviersonaten wurden *Incises* und die *Douze Notations* gespielt; von der Mitte der vierziger Jahre bis in die jüngste Gegenwart spannte sich ein Bogen, der einen Begriff von der innovativen Kraft von Boulez' Schaffen geben kann. Das Klavier klingt bei ihm wie noch nirgends sonst. Von ferne erinnert man sich an die drei Stücke aus Strawinskys *Pétrouchka*, wenn der perkussive Charakter des Instruments zur Geltung kommt. Daneben stehen aber Passagen von zerbrechlicher Zartheit, wie sie bei Debussy bezaubern können. Dennoch wirkt alles wie noch nie gehört, verschmolzen zu einem Klangbild von einmaliger Erscheinung.

Die Konzerte in Paris finden überall in Europa und Amerika ihre Fortsetzung. Am 26. März, dem Geburtsdatum, dirigiert Boulez in Berlin; darauf folgen Konzerte in Chicago und andernorts, bis dann im September am Lucerne Festival Boulez' Engagement für die junge Generation voll zur Geltung kommen wird, hat er doch schon in den fünfziger Jahren die Worte von Mallarmé vertont: «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui …»
THEO HIRSBRUNNER

KUNST NACH BEIZENSCHLUSS

«Adrianosnächte» in Bern (28. Januar und 25. Februar 2005)

«La vie est un principe mystérieux et absurde» – der Satz bleibt am Schluss im Raum stehen. Gesprochen hat ihn der Mann; die Frau hat sich derweil schon zurückgezogen. Vorausgegangen ist dieser Feststellung, die etwas ausgehöhlt in der bedeutungsschwangeren Luft klebt, eine dreiviertelstündige Action théâtrale, mit Tanz, Musik, Film, alles in Schichten übereinander gestapelt. Ungewohnt war der Ort, ebenso die Zeit dieser Darbietung: Im Adrianos, einer zentral gelegenen Berner Szene-Café-Bar, steht man sich eigentlich gern auf den Füssen herum – nachmittags tut dies ein anderes Publikum als nach Arbeitsende –, doch jetzt, nach Beizenschluss, sind es noch knapp ein Dutzend Personen, die es sich bequem gemacht haben, entlang dem fein geschwungenen Silber-Tresen oder hinter den Stuhlreihen an den langgezogenen Fensterreihen, die den Blick auf die Gasse freigeben. Man trinkt etwas, und man wartet. Es sind nur wenige und dazu meist in das Geschehen Involvierte anwesend; das grosse Stammpublikum hat sich nach Mitternacht bereits nach Hause aufgemacht. Bern schläft.

Dann: Mit langsamen Schritten schreitet eine zierliche Frau den freigegebenen Gang entlang, bartauglich in Schwarz gekleidet – vor sich her schiebt sie einen Wischmopp. Sekundiert wird sie von einem Herrn im schwarzen Anzug, er deponiert ein mitgebrachtes Bündel Altpapier am Boden. Offensichtlich soll das Leben «absurd» sein. Zwischen den beiden entpuppt sich in vornehmlich ruhigen Bewegungen ein choreographisches Zwiegespräch; sie klettern zwischen der Kaffeemaschine und den Whisky-Flaschen umher, trinken und stützen sich, und sie setzen auch in plötzlicher Energieanwandlung die den Raum in ein schummriges Licht tauchenden Lampen in schwingende Bewegungen. Die Choreographie an diesem 28. Januar stammt von Armelle Nansenet (die französische Tänzerin bekocht seit Jahren ihr eigenes Publikum im Luzerner Théâtre La Fourmi, hat also Affinitäten zur Verknüpfung unterschiedlicher Sphären). Ihr auf der Adrianos-Homepage (www.adrianos.ch) schummrig angepriesener Bartresentanz entpuppt sich als weit harmloser. Man ertappt sich beim Gedanken, es möge doch etwas Unvorhergesehenes passieren in diesen langen Bewegungsmomenten. Derweil findet am anderen Ende der Bar das optisch mehr Aufmerksamkeit Erregende statt: Tonio Krügers bildmächtiger und opulent bunter Film, in dem Anspielungen, Symbole, Realitäten und Verfremdungen zu Überraschungen und zu Klischees verdichtet und in dem die Stilbrüche und die Männerblicke (auf sich räkelnde Frauen nämlich) zelebriert werden. Kaum etwas scheint darin zur Regel erhoben, und schon gar nicht der schlechte

Geschmack. Als wären diese visuellen Ebenen nicht genug, schichtet sich Giuseppe G. Englerts seinerseits schon in sich geschichtetes Computerstück *Tryptique avec Soixante* (1994/95) dazwischen. Alles ist möglich in diesem Zusammenspiel der Ebenen, so scheint es; die Gegensätze unterstreichen sich gegenseitig – oder sie nivellieren sich.

Weniger bunt sieht dann die Nacht von Ende Februar aus, mit diesmal nur zwei Mitwirkenden: Der Schauspielerin Luisa Campanile und dem Flötisten Daniel Pfister, die in einer Instantmontage Ausschnitte aus René Chars aphoristischen *Feuillets d'Hypnos* (1943/44) mit Flötenstücken aus den fünfziger Jahren von Carlo Prosperi, Roman Haubenstock-Ramati, Luciano Berio und Bruno Maderna kombinieren. Auch hier ist die Überlagerung Programm. Der Barbesucher wird zum Zapper, der sich in dem dichten Konglomerat von Wörtern und Tönen seine Wahrnehmungsausschnitte sucht. Auch hier bleibt am Schluss ein herausgehobenes Zitat im Raum stehen: «Il n'y a plus de beauté, toute la place est beauté.» Ein Satz, der den Melting-Pot-Effekt des Abends unterstreicht.

Fünf Adrianosnächte hat Andreas Furrer, Pianist und Organisator, in der Berner Bar angelegt, aufgeteilt von November bis Frühjahr. Am vergangenen Heiligabend hatte Furrer selbst Klaviermusik von Xenakis, Nono, Englert und Donatoni gespielt, am Karfreitag kam Sylvano Bussotti mit einer Inszenierung der *Passion selon Sade* zum Zug. Es sind Veranstaltungen, die man sich in Bern sonst in der Landesbibliothek oder im Kunstmuseum zu Gemüte führt, in schön abgeschlossenen und markierten Bezirken also; hier in der Bar erhalten sie eine virtuelle Offenheit, sie sprechen durch die grossen Glasfenster die wenigen versprengten nächtlichen Passanten auf der Gasse an. Das Aufeinanderprallen von Welten ist nicht nur internes Programm dieser Nächte. Nur: den Schritt von der Gasse nach Innen wagte kaum jemand.

NORBERT GRAF

KÜNSTLERISCHE FREIHEIT ÜBER ALLES!

20 Jahre Ensemble für Neue Musik Zürich; Festkonzert im Vortragssaal des Kunsthauses Zürich (25. Februar 2005)

«Als wir vor zwanzig Jahren anfingen, herrschte Aufbruchstimmung». Hans-Peter Frehner (Flötist und künstlerischer Leiter) erinnert sich, und sein Blick streift die ausländischen Tourneeplakate im Geschäftssitz nahe des Zürcher Klusplatzes, von wo Elisabeth Märkli seit 1995 erfolgreich die administrative Führung tätigt. Aus dem damaligen Anstoss sollte sich durch die Jahre ein hoch motivierter Spezialistenstamm für zeitgenössische Musik entwickeln. Von den mittlerweile sieben Musikern sind vier Urgründer immer noch aktiv, und 1989 stiess Dirigent Jürg Henneberger als neues Mitglied hinzu. Mit werktreuen Interpretationen und einem überprüfbaren Qualitätsbewusstsein begann sich das Ensemble allerorts zu etablieren. «Eine grosse, stilistische Bandbreite war für unser Repertoire immer sehr wichtig». Oder wie es bei Frehner fast leitmotivisch klingt: «Künstlerische Freiheit über alles!», um das Erfolgsrezept des langen, gemeinsamen Musizierens gleich mitzuliefern: «Trotz ausgedehnter Konzertaktivitäten sind wir uns auch heute nicht überdrüssig. Wir funktionieren bestens, gerade weil wir als Personen so verschieden sind.»

Eine anschauliche Statistik beeindruckt: Über 150 Uraufführungen fanden statt (davon 86 von 57 verschiedenen Schweizer Komponisten). Über 100 Erstaufführungen aus 27 Ländern erklangen; 200 verschiedene Musiker haben mit dem Ensemble zusammengespielt. Immer häufigere Festivaleinladungen und Rundfunkausstrahlungen folgten. Ein beachtlicher Stab (Gast-)Dirigenten verhalf zu erlebnisreichen Aufführungen. Die vielen Koproduktionen, mitunter zu spartenübergreifenden Kunstrichtungen, legen Zeugnis für eine geschätzte Zusammenarbeit ab. Komponistinnen sind mit Portraitkonzerten stets gefördert worden. Stellvertretend seien Talente wie Liza Lim (Australien) und Noriko Hisada (Japan) genannt.

Dass an einem Konzert für zeitgenössische Musik zusätzlich Stühle aufgereiht werden müssen, geschieht nicht alle Tage. Der Publikumsandrang im Vortragssaal des Kunsthauses Zürich war enorm. Die fast dreistündige Feierlichkeitsliturgie versprach einen bunten (bisweilen klamaukigen) Abend mit längeren Einführungsreden, Werken aus dem Repertoire (u.a. Jacques Wildberger), Uraufführungen (u.a. Bruno Stückli, Johannes Harneit), kürzeren Zwischenreden, einer witzigen Laudatio (Daniel Fueter), Jürg Hennenbergers Klavierspiel, gehacktem Alltag auf Video (*Reality Hacking* von Peter Regli), einer Plattentaufe (Dieter Ammann) und gemeinsamem Feiern.

Das Ensemble für Neue Musik Zürich kann als Türöffner für alle (jungen) Nachfolgeformationen betrachtet werden. Bei jahrelangen Umtriebigkeiten drängt sich die Frage nach Ermüdungserscheinungen auf. Proben und Aufführungen bilden bekanntlich nur einen Teil der Arbeit, die strapaziöse Mittelbeschaffung für neue Projekte gehört fast zur Tagesordnung. Was also bringt die Zukunftsmusik? «Das 25-jährige Jubiläum feiern können!» scherzt Hans-Peter Frehner und ein schalkhafter Blick wandert über den reich bedeckten Arbeitstisch, der vermuten lässt, dass frische Ideen weit über den nächsten Fünfjahresplan hinaus reichen. «Eine Uraufführung von Nik Bärtsch steht unter anderem an. Sehr gespannt sind wir auf Cécile Marti, eine bisher unbekannte Schweizer Komponistin. Damit folgen wir ganz unserem Credo, weiterhin junge Talente zu fördern.» **MICHAEL HEISCH**