Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2014)
Heft: 128

Rubrik: Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

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: 12.07.2025

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

Jardins créatifs

Jardins Musicaux et Journées de la Création Musicale Suisse (Cernier, du 15 au 31 août 2014)

Fanny Vincens dans le double concerto de Georg Friedrich Haas, NEC, direction Pierre-Alain Monot.
Photo: Pierre-William Henry

Les journées de la Création Musicale Suisse, ont pris leurs quartiers dans diverses villes suisses ces dernières années. À l'instar de la précédente édition, qui s'inscrivait dans le Musikfestival Bern Wahnwitz, c'est cette année en partenariat avec les Jardins Musicaux que la mouture 2014 de ces journées, importantes pour la musique contemporaine suisse, se sont déroulées. Aux premiers regards posés sur le programme des jardins on pouvait penser se perdre tellement les concerts étaient nombreux et variés. Il n'était alors pas aisé de retrouver la programmation des journées de la Création Musicale Suisse, d'autant que l'offre contenait déjà quelques pièces contemporaines (Grisey, Matalon, Xenakis). Pourquoi donc Cernier ? Le cadre qu'offre Evologia, grâce à son site, dédié aux métiers de la terre et qui abrite cette fameuse grange aux concerts, à l'architecture sauvegardée et respectée, offre un écrin magnifique au déroulement de concerts de musique classique. Ce contexte séduit le public depuis plusieurs années, et à raison ! Malgré la relative difficulté d'accès du site, le public ne s'y est pas trompé et était au rendez-vous.

Œuvre pour ensemble, monodrame, performance, musique religieuse ou encore théâtre musical se retrouvaient dans la programmation de ces journées pour en faire un miroir de la pluralité des écritures d'une part, mais également de genres qui constituent la scène créative de notre pays. La présence de la performance, grâce au duo Radial, formé de Moi Chareteau et Alexandre Babel, ainsi que du théâtre musical, fait également office de preuve que la transdisciplinarité a une véritable présence dans les nouvelles œuvres et amène un vent frais et nécessaire sur la musique contemporaine. On en aurait presque voulu d'avantage. De plus, grâce aux six créations proposées, les mélomanes ont pu faire l'expérience, certains à ne pas en douter pour la première fois, d'entendre des œuvres jamais encore exécutées.

Le Nouvel Ensemble Contemporain, excellent, présentait, pour le concert « Échelles » du mardi 26 août, deux œuvres de Georg Friedrich Haas, le double concerto pour alto et accordéon et la pièce pour l'ensemble In Nomine ainsi que la première commande de l'Association Suisse des Musiciens de ces journées, *Shift*, de la compositrice suisse Katharina Rosenberger. Des deux premières, au delà du travail remarquable de l'ensemble et de son chef, Pierre-Alain Monot, on pourra dire que la grange a résonné de silence et d'un tissu dont les mailles furent à tel point distendues que l'absence de son revêtait une importance capitale dans le processus d'écoute. Le jeu de l'accordéoniste Fanny Vicens et de l'altiste Anna Spina dialoguait superbement dans le double concerto du compositeur autrichien, planant et contemplatif. Le *Shift* de Katharina Rosenberger prenait la forme d'un audacieux monobloc de théâtre musical, dans lequel les musiciens se déplaçaient lentement. Œuvre singulière, à la frontière des genres, magnifique et mystérieuse.

Évocations chorales d'où le chœur est absent. Les saxophones du Konus Quartet nous ont prouvé, une fois de plus, la richesse du répertoire contemporain de l'instrument et de ses possibilités. L'*Évocation chorale* d'Antoine Fachard nous renvoyait au choral de Bach, dans une réminiscence bien menée, dans laquelle le compositeur usait avec finesse des possibilités du saxophone, allié à l'imprévisible des multiphoniques. Le *Mémoire, horizon* de Jürg Frey, œuvre en création, venait faire contraste à la première évocation.

La *Missa Nova* de Lukas Langlotz aura séduit le public des jardins musicaux. On nous offrait là une œuvre originale, qui, par le simple fait qu'elle est une messe amenait une grande accessibilité pour le public. Les auditeurs ne s'y sont pas trompés. La page, très bien réalisée, jouissait d'une configuration scénique agréable grâce aux chanteurs disposés en demi-cercle autour des instrumentistes. L'intimité qui se dégageait du dispositif, mais également de l'écriture du compositeur a permis à la grange de résonner pleinement au son des textes de la messe. Peter Siegwart, avec une direction très précise, a fait montre d'une passion, d'une intelligence et d'un travail d'une très grande richesse en amont du concert. Un très bon choix de programmation.

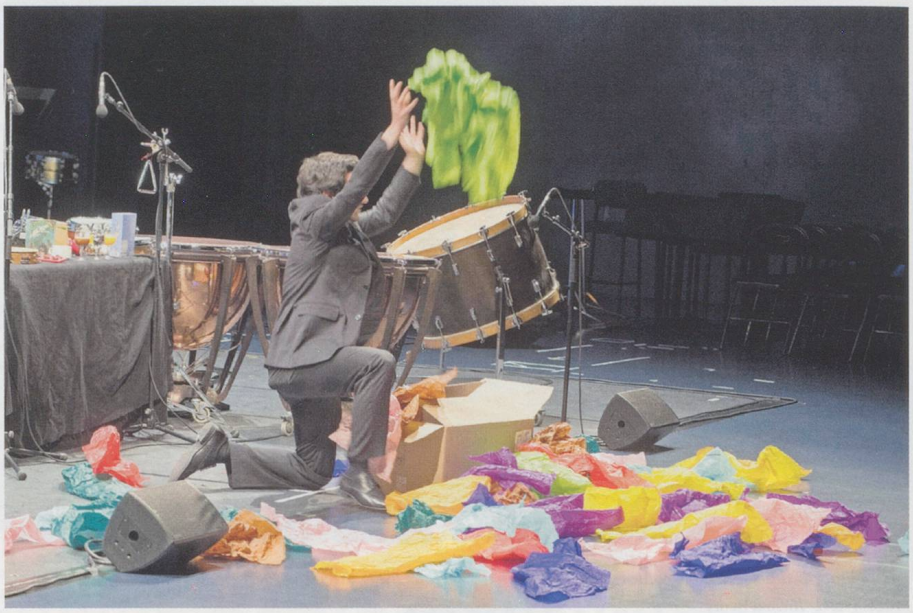
Le concert du Collegium Novum Zürich, intitulé simplement « Collegium Novum », programmait trois œuvres dont une création du jeune compositeur Blaise Ubaldini. Une puissante mise en mouvement ouvrait le concert grâce à la pièce de Ricardo Eizirk, *Trial and error*. D'une efficacité d'écriture redoutable, la pièce réussit son pari avec un ou deux bémols néanmoins. Les artifices auraient une tendance à se répéter d'une manière trop claire peut-être et pourraient amener l'auditeur à décrocher son attention de la scène. L'exécution franche et précise ne réussissait malheureusement pas à diminuer ce fait. En presque totale opposition, la pièce de Blaise Ubaldini, *À la nuit*, pour laquelle le jeune artiste nous emmenait dans un monde où l'orient tient une place particulière comme souvent dans son œuvre. Questionnements sur le langage traditionnel de la musique contemporaine mis en rapport avec une manière différente d'écrire, tel est le pari réussi par Ubaldini avec cette création très bien rendue par le Collegium et son chef, Jonathan Stockhammer.

La profusion des œuvres inscrites au programme de cette année, autant que la pluralité des genres méritaient de loin l'écrin qui leur était proposé à Evologia. L'incorporation intelligente d'une création par concert apportait une solution adéquate à un tel événement. Malgré cela, il aurait été attendu que ces journées puissent se détacher des Jardins musicaux pour prendre pleinement leur essor, et même pourquoi pas dans le même cadre, mais de manière plus évidente. Ou encore, clarifier, au niveau du programme de manière plus significative l'insertion de ces journées de la création musicale suisse au sein des jardins musicaux de Cernier. Peut-être que ces journées mériteraient leur propre contexte, si possible avec un public tout aussi nombreux, ouvert autant que conquis.

Grégory Régis

Klangjäger, Sirenen und der Flügelschlag des Todes

Neue Musik am Lucerne Festival im Sommer (15. August bis 14. September 2014)



Der Schlagzeuger Thibault Lepri interpretiert «Allegro ma non troppo» von Unsuk Chin. © Georg Anderhub / Lucerne Festival

Der Ablauf eines Konzertes oder einer Oper folgt bestimmten Regeln: Auf der Bühne bieten Menschen etwas dar, was im Zuschauerraum von anderen Menschen mehr oder weniger aufmerksam verfolgt wird. Zunehmend gibt es in der zeitgenössischen Musik jedoch Konzepte, die dieses Prinzip durchbrechen: Besonders Kunstschaffende an der Schnittstelle zwischen Klang und visueller Kunst, zwischen installativer Performance und elektronischer Komposition suchen nach neuen Wegen der Darstellung.

Am diesjährigen Lucerne Festival haben gleich zwei Projekte die herkömmliche Aufteilung von Produktion und Rezeption in Frage gestellt. Da ist zum einen die *Luzerner Sinfonie* des amerikanischen Produzenten, Komponisten und Erfinders der «robotic opera» Tod Machover. Er sammelt seit August Klänge und Geräusche der Stadt Luzern. Dabei können alle, die Lust haben, mithelfen und dem Komponisten via Internet Sounds zusenden. Ausserdem gibt es eine App, die das Weiterleiten von Klangmaterial per Smartphone noch vereinfacht. In einem weiteren Schritt sind alle eingeladen, sich mittels einer speziellen Software am Kompositionsprozess zu beteiligen: Die gesammelten und dann von Machover neu zusammengestellten Klänge stehen für jedermann zugänglich im World Wide Web. Ein Prozess, der sich ständig fortsetzt, man könnte ihn vielleicht «Wikipedia-Composing» nennen. In einem Jahr allerdings muss eine fertige Sinfonie vorliegen, die am Lucerne Festival 2015 von einem Orchester aufgeführt wird – unter der Leitung von Tod Machover. Sozusagen Crowdsounding, das am Ende aber wieder zur konventionellen Konzertform führt.

Dieser letzte Schritt fehlt im anderen Projekt dieser Art am Lucerne Festival. Was konsequenter ist. Die «Places of Whispers» von David Bithell waren nicht Vorbereitung für eine Performance, sondern das Ereignis selbst. An unterschiedlichen und immer wieder neuen Orten in Luzern traf man auf die Klangstationen des ebenfalls aus den USA stammenden Bithell, eine Ansammlung von Objekten auf langen Beinen, die zu einem sprachen, sobald man sich ihnen näherte. «Haben Sie einen Wunsch oder einen Traum? Dann flüstern Sie ihn jetzt!», wurde man aufgefordert. Und

wenn man den Mut hatte, das tatsächlich zu tun, veränderte sich der Klang-Teppich, der von den Objekten ausging. Schöne Flüsterchöre entstanden. Aber auch viel Ratlosigkeit bei den Passanten, die nicht so recht wussten, wie umgehen mit den roboterartigen Klangwesen. Das ist ein interessantes Feld: Wie reagiert ein Publikum auf so viel Freiheit und Mitkomponier-Recht? Im gegebenen Fall eher scheu und vor allem ungeübt. Hinzu kam eine zwar das Projekt begleitende, aber ziemlich userunfreundliche Internetseite, die somit nicht viel zur Klärung beitrug. Der vielseitige David Bithell mit sowohl musikalischem wie technisch-digital-visuellem Ausbildungsweg lässt hier noch so manches im Ungefähren. Zwei Zukunftsprojekte am Lucerne Festival, die zwar von den Medien nicht gross beachtet wurden, in denen aber eindeutig Potential steckt: Mehr davon!

Dass Musik, die konventionell auf der Bühne dargeboten wird, das Publikum ebenso verwirren und herausfordern kann wie die installativen Projekte, gleichzeitig aber viel direkter berührt, verstört und beglückt, das war am Lucerne Festival an den vielen Konzerten der Reihe «Moderne» zu erfahren. Zum Beispiel bei den Werken der beiden «composer-in-residence» Unsuk Chin und Johannes Maria Staud. Chin, die in den 1980er Jahren von Korea nach Deutschland kam und zuerst einmal bei György Ligeti andockte, zeigt viel Raffinement in ihrem viel beachteten Werk *Le Silence des Sirènes*, das mit der Sopranistin Barbara Hannigan, Simon Rattle und der Lucerne Festival Academy uraufgeführt wurde. Ein kleiner dramaturgischer Kniff bewirkt, dass das Publikum gleich von Anfang an hellwach und miteinbezogen ist: Da ist die Stimme der Sängerin zu hören, ohne Orchester, so intensiv und voluminös, dass einem «ganz anders» wird; man will unbedingt zu dieser Stimme hin – «Los, komm hierher, Odysseus...» (Homer, *Odyssee*, 12. Buch). Aber da ist keine Sängerin, nirgends. Süsse Verwirrung, bis sie dann auftaucht, Barbara Hannigan, von hinten überfällt sie sozusagen das Publikum und hat schon alle verführt, bevor sie überhaupt auf der Bühne angelangt ist. Ein Stück mit Texten von Homer und James Joyce, das der phänomenalen Solistin geradezu auf den Leib geschrieben und effektvoll orchestriert ist. In ihrer ganzen Vielfältigkeit erfassen kann man die Komponistin Unsuk Chin dann im ihr gewidmeten «Portraitkonzert». Da sind zum einen zwei sehr verspielte Solowerke mit Live-Elektronik zu hören: *Double Bind?* für Geige und *Allegro ma non troppo* für Schlagzeug. Zum andern kommt die Vorstudie zur Oper *Alice in Wonderland* zur Aufführung, die streckenweise wie frühes 20. Jahrhundert klingt, Janáček und Bartók lassen grüssen. Und schliesslich: *Graffiti*. Ein hochkomplexes Ensemblewerk, aufgefächert in 25 Soloinstrumente, nervös die Klangfarben wechselnd, hart an der Grenze zum Spielbaren für die jungen Interpretinnen und Interpreten des Ensembles Helix und der Lucerne Festival Academy. Unsuk Chin beherrscht offenbar den ganzen westlichen Komponier-Kanon und baut sich daraus ihren ganz eigenen, reichen Unsuk Chin-Kosmos. Beglückend, all das an einem einzigen Abend zu erleben.

Johannes Maria Staud, ebenfalls «composer-in-residence» am Lucerne Festival, wirkt da noch unfertiger, suchender. Attraktiv der Anfang seines Violinkonzertes *Oskar*: Die Sologeige reibt sich, zeitweise mikrotonal, an den Orchesterstimmen, rätselhaft schält sich dabei ihr Klang heraus. Am Ende des Konzertes dann eine glänzende Klangfläche im Orchester, die sich ungestört ausbreitet, beunruhigend glatt und blass, die leisen Triller der Sologeige scheinen daran abzuprallen. Ein Erlebnis, dieser Schluss. Dazwischen: Eher beliebig virtuose Partien und eine konventionell angelegte Kadenz. Zwiespältige Gefühle hinterlässt auch Stauds Oper *Die Antilope*. Sie überzeugt mit Witz und einer starken Sprache (das Werk entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Lyriker Durs Grünbein). Musikalisch entgleitet sie einem allerdings – zu wenig eindringlich ist die Klangdramaturgie.

Vielleicht kann man Stauds Oper eine Art «Mini-Oper» entgegenstellen, die ebenfalls am Lucerne Festival uraufgeführt wurde – ein Werk, das tief in die Sprache hineinwühlt, in dem es keine Leerstellen gibt und das vom ersten bis zum letzten Ton die menschlichen Musikzellen vibrieren lässt: Heinz Holligers *Increschantüm* für Sopran und Streichquartett, Vertonungen von rätoromanischen Gedichten der Lyrikerin Luisa Famos. «Der Flügel des Todes / hat mich berührt / im Juni / an einem Montagnachmittag». Diese schlichte, präzise Sprache wird regelrecht zersetzt durch Holligers Musik, der Flügelschlag zerschneidet jedes Sentiment, der Tod sitzt direkt neben einem.

Fazit: Die zeitgenössische Musik am Lucerne Festival ist weit mehr als die übliche Pflichtübung. Da ist der Wille, ganz neue Formen zu finden – auch wenn es hier bei der Umsetzung noch mehr Mut bräuchte; da ist das Bekenntnis, junge, noch unfertige Musik und Musiker zu fördern, und da ist ein klares Statement zu starken und anspruchsvollen Werken der heutigen Zeit, gespielt von Interpretinnen und Interpreten, die das Beste bieten, was man im Bereich zeitgenössischer Musik finden kann. Dem Lucerne Festival gelingt es glaubhaft, die Neue Musik in ein sonst durchaus für ein Mainstream-Publikum ausgerichtetes Programm zu integrieren und verschafft ihr damit einen selbstverständlichen Stellenwert.

Annelis Berger

Zwischen den Räumen

Biennale Bern – Festival für zeitgenössische Künste (11. bis 20. September 2014)

An einem geheimen Ort: Soundinstallation «Unterland». Foto: Loulou d'Aki, © Biennale Bern

Auf der Leinwand klatscht jemand in die Hände, schaut durch ein Schlüsselloch, tippt auf der Schreibmaschine, legt eine Platte auf. Aus Hunderten solcher Spielfilmschnipsel mitsamt ihren Originalsounds komponiert Christian Marclay eine rhythmische Choreographie des Alltags – in seiner audio-visuellen Performance *Everyday* am ausverkauften Biennale-Auftakt in der Dampfzentrale. Den Musikern (Ikonen der improvisierten Musik wie der Pianist Steve Beresford, der Saxophonist John Butcher, der Schlagzeuger Mark Sanders, der Posaunist Alan Tomlinson und Marclay selbst an den Plattentellern) dient diese Videopartitur als Vorlage für ihre Improvisationen. Nun mag diese multimediale Reizüberflutung zwar konzise, aber nicht sonderlich innovativ und tiefsinnig sein. Das macht aber nichts. Denn an *Everyday* gibt es nicht viel herumzuinterpretieren, die Performance ist einfach guter Pop – unmittelbar, kraftvoll und lebensbejahend.

Schon seit 35 Jahren dreht der in der Schweiz aufgewachsene Amerikaner Versatzstücke der Popkultur durch den Fleischwolf. Er nutzt Plattenspieler als Instrument, indem er deformierte, zerschnittene und überklebte Vinylplatten abspielt. Auch in seinen Installationen tauchen recycelte Platten immer wieder auf. In seinen neueren Arbeiten zieht er sich als Autor immer mehr zurück. Wie bei seinen im Foyer des Zentrum Paul Klee aufgeführten *Graffiti Compositions*. Das sind leere Notenblätter, die Marclay Anfang der neunziger Jahre in Berlin verteilt hat. Passantinnen und Passanten haben darauf Sprayereien, Notationen, Abdrücke von Turnschuhen hinterlassen. Das ensemBle baBel improvisiert über diese «Berlin-Portraits»: kreativ, abwechslungsreich und humorvoll. Am Nachmittag folgen zwei weitere Video-Scores *Screen Play* und *The Bell and the Glass*. Die Film-Puzzleteile wechseln sich hier nicht wie bei *Everyday* im rasanten Tempo eines Musikvideos ab, sondern sind länger auf der Leinwand zu sehen. Das Ensemble hat somit mehr Raum, die Bilder musikalisch zu deuten, und stärker als bei der mächtigen Bildlawine der Eröffnungsperformance kommunizieren Bild und Ton hier wirklich auf Augenhöhe. Das Biennale-Motto «Zwischen Räumen» bezieht sich bei Christian Marclay also auf die Grauzone zwischen den Genres: genüsslich und gleichberechtigt bewegt er sich zwischen Kunst, Musik, Film und Performance.

«Zwischen Räumen», das hiess an der diesjährigen Biennale auch, dass sich versteckte Nicht-Orte in imposante Kunsträume verwandeln. In der Soundinstallation *Unterland* des Duos Surround (Séverine Urwyler und Lukas Sander) verschlägt es die Besucher an einen geheimen Ort im hügeligen Berner Umland. Vor einer schweren Stahltür schlüpfen sie in einen grauen Schutzanzug und tauchen ein in die düstere Welt eines riesigen, stillgelegten Sandsteinbruchs, in dem der Bundesrat während des Zweiten Weltkriegs Zuflucht finden sollte. In diesem Theater ist der Besucher der Regisseur. Er tastet die kalte, stockdunkle, verwinkelte Halle Schritt für Schritt und Blick für Blick mit der Stirnlampe ab und bestimmt so die Dramaturgie: Hinter den Wolken des eigenen Atems erscheinen verfallene Fliesen alter Toilettenräume, Stacheldraht, verwahrloste Wasserschächte, Rohre und Treppen. Neonfarbige Flüssigkeiten, leuchtender Schimmel und verrostete Teile, die als objets trouvés am Boden angeordnet sind, verleihen dem Raum Kontur. Zu den behutsamen künstlerischen Eingriffen in den Bunkerraum gehören auch die Sinustöne, die der Soundkünstler Christian Berkes aus mehreren nicht zu ortenden Lautsprechern dröhnen lässt. Konstant vibriert ein Bass, als käme er aus den kalten Steinwänden selbst. Je nach Position verändern sich die Tonhöhen, vermischen sich sowohl untereinander als auch mit dem Soundscape der Höhle, dem rhythmischen Tropfen in den Wasserschächten oder dem Rascheln des eigenen Schutzanzuges. Jeder Winkel bekommt so seine akustische Signatur, ohne je aufdringlich zu sein. *Unterland* wirkt einerseits sakral: das Gefühl der Zerbrechlichkeit gegenüber der Schwere des Steins, die hallige Akustik und der enge Lichtkegel aus Tageslicht, der durch ein rundes Fenster weit oben im

Bunker fällt – all das erinnert an eine Kathedrale. *Unterland* ist aber gleichzeitig ein dystopisches Zukunftsszenario, wie in Friedrich Dürrenmatts Erzählung *Winterkrieg in Tibet*. Ausgerechnet das, was mal schützen sollte, wirkt nun bedrohlich.

Auch in der geführten Museumstour *Symphony of a Missing Room* vom schwedischen Künstlerduo Lundahl & Seitl ist der Besucher Teil des Kunstwerkes. Mit Kopfhörern und einer speziellen Brille ausgestattet, wird er blind von einem persönlichen Guide durch die Räume des Berner Kunstmuseums geführt. Der reale Raum wird dabei nach und nach aufgelöst und durch einen virtuellen ersetzt. Die gezielte Manipulation der räumlichen Wahrnehmung kreiert je nachdem ein Gefühl embryonaler Geborgenheit oder aber klaustrophobischer Beklemmung samt völligem Orientierungsverlust. Auch diese Installation ist keine intellektuelle Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung des eigenen Selbst in Zeit und Raum, sondern fährt – wie *Everyday* von Christian Marclay und *Unterland* – wie eine Droge ein.

Mit der diesjährigen Programmierung hat sich die Biennale Bern eindeutig zur Emotionalität und Sinnlichkeit in der Kunst bekannt. Sie hat das Individuum, den Besucher in den Mittelpunkt gestellt und Konventionen der Kunst- und Musikwahrnehmung durchbrochen. Damit hat sich nicht zuletzt gezeigt, wie ihr transdisziplinäres Konzept aufgeht, wie stark ihr eigenes Profil ist – und wie publikumswirksam. Zu hoffen bleibt, dass von diesen Qualitäten auch die Berner Kulturpolitik Wind bekommen hat: laut Vorlage zur Berner Kulturförderung 2016 – 2019 soll das Festival nämlich mit dem Musikfestival fusionieren. Ob diese Idee mehr Zwischenräume öffnet? Die Ergebnisse der Analyse der beiden Festivals stehen noch aus.

Theresa Beyer

Eine Milchstrasse auf dem See

Via Lattea 11 (Laghi di Como e di Lugano, September & Oktober 2014)

Via Lattea – Milchstrasse: Ein seltsamer Name für ein Musikfestival, das sich nicht ausdrücklich mit Himmelskörpern beschäftigt, auch wenn manchmal himmlische Klänge zu hören sind. Der Name verweist auf den Film *La voie lactée* des Spaniers Luis Buñuel von 1969. Zwei Clochards machen sich dort auf den Pilgerweg nach Santiago di Compostela, und genauso ist auch das Tessiner Festival Via Lattea jedes Jahr unterwegs. Der aus Mendrisio stammende Komponist Mario Pagliarani hat es 2003 initiiert und leitet es seither am südlichsten Zipfel der Schweiz. Bei der Konzeption war er sichtlich durch das Festival Rümlingen inspiriert, wobei er die Programmation den Verhältnissen anpasste. Die Umgebung ist deutlich urbaner und gleichzeitig durch die Seenlandschaft geprägt. Und genau das trat bei der elften Durchführung nun in den Mittelpunkt: *E la nave va* lautete der Titel nach Fellini. An vier Herbstsonntagen begab sich das Festival mitsamt einer Hundertschaft von Hörerinnen und Hörern aus dem Tessin und dem nahen Italien per Schiff auf den Luganer bzw. Comer See. Langsam tuckerte das Dampferchen übers Wasser, hielt plötzlich auf offenem See an, und dort lauschte man dann über Kopfhörer elektronischen Kurzhörfilmen – «Cortometraggi sonori», wie es die Studenten der Musikhochschule Como nennen. Der eine erzählte zum Beispiel von der Entstehung der Seenlandschaft, der andere von einem Schiffsunglück auf dem Comer See. Die Klänge, Geräusche und Sprachteile mischten sich mit den Motorgeräuschen des Schiffs, und dadurch veränderte sich auch der Blick auf die weite Wasserfläche. Mit verhangenem Himmel kam fast eine etwas bedrohliche Stimmung auf.

Nun funktioniert das nicht immer: Musik auf einem Schiff aufführen zu wollen ist, vor allem wenn man in Bewegung bleiben möchte, ein eher unglückliches Unterfangen. Das Zusammenspiel von Klang und akustischer Umgebung funktioniert selten, und so bleibt der Kunstgenuss aus. Es war deshalb eine sinnvolle Entscheidung, das Schiff nur als Transportmittel zu benutzen und sich sonst an Land zu begeben. Der Reisecharakter blieb auch so gewahrt. So besuchte man am ersten Sonntag zunächst eine konzertante Lesung aus Charles Burneys Reiseerinnerungen im Collegio Gallio in Como, bestieg das Boot, fuhr nach Motrasio und pilgerte dort den Berg hinauf, um in einem Lavatoio, einem Waschhaus, einer Dialektrezitation aus dem Roman *L'è el dì mort, alegher!* von Delio Tessa zu lauschen. Danach ging es zu Fuss den Hängen entlang weiter zur Chiesa di Santa Maria in Carate Urio. 1623 wurde sie errichtet, bizarr anmutende alte Fresken sind seit der Renovation zu sehen, dort erklang François Couperins *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*. Danach per Schiff hinüber auf die andere Seeseite nach Torno, wo in der alten Chiesa di San Giovanni (aus dem 12. Jahrhundert) Musik von Guillaume Dufay und Johannes Ciconia zu hören war, äusserst lebendig vorgetragen vom italienischen Ensemble La fonte musica.

Bloss wird sich der Leser fragen, was denn nun dieses Repertoire bei einem Festival für Neue Musik soll, und zudem, warum ein Tessiner Festival auf dem Comer See stattfindet. Die Erkundung der Italianità der diesjährigen Ausgabe stand, wie Pagliarani sagte, im Zusammenhang mit der Weltausstellung kommenden Jahres in Mailand. Mit ihrem Programm *Viavai* möchte die Pro Helvetia nämlich die kulturellen Beziehungen zwischen der Schweiz und der Lombardei hervorheben. Diesen Brückenschlag unternahm Via Lattea. Aus diesem Grund starteten zwei der vier Wochenenden in Como und die anderen beiden in Lugano. Es sei der Behörden und Gebühren wegen viel schwieriger gewesen, den

italienischen Teil zu organisieren, fügte Pagliarani bei, und auch das – wir werden es mit Schmunzeln notieren – gehörte wohl zu dieser Erkundung.

Die Grenzen sind nicht so leicht zu überschreiten. Das bringt kleine Abenteuer und neue Erfahrungen mit sich. Und deshalb stand am ersten Wochenende auch mehrheitlich alte Musik auf dem Programm (obwohl die frühen Niederländer auch nach sechshundert Jahren faszinierend modern wirken). Dufay reiste einst aus Flandern in den Süden, um die italienische Kultur kennenzulernen; Ciconia gar blieb ganz dort. Der englische Musikforscher Charles Burney bereiste die italienischen Metropolen des 18. Jahrhunderts. An den folgenden Wochenenden in Lugano kam dann auch die zeitgenössische Musik noch stärker zum Zug: So folgte Gérard Pesson in *Panorama, particolari e licenza* den Spuren von *Harold en Italie* bzw. von Lord Byron und Hector Berlioz, die einst auf der Suche nach dem «wilden Italien» waren. Gewiss, so abenteuerlich war diese Schiffsfahrt nicht, sondern vielmehr eine angenehme und anregende Reise nicht nur durch eine mir wenig bekannte Region, sondern auch durch die Jahrhunderte; gelassen hörte man hin, schaute hin, entdeckte – und wurde überrascht.

Thomas Meyer

Manything goes

Die 47. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik (Darmstadt, 2. bis 16. August 2014)

© IMD 2014 / Daniel Pufe

Über uferlose ästhetische und inhaltliche Vielfalt bei Festivals Neuer Musik wundert sich heute niemand, so auch nicht, wenn man ihr im Programm der 47. Darmstädter Ferienkurse wiederbegegnet. Für ständigen Perspektivwechsel im Kurs- und Lecturebetrieb sorgten nebst den immer gefragten Ferienkurs-Urgesteinen wie Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann und Georges Aperghis Komponisten einer jüngeren Generation, darunter Simon Steen-Andersen, Martin Schüttler, Joanna Bailie, Raphael Cendo, Jennifer Walshe.

Linienlose Diversität ist gut. Alles andere wäre kein adäquates Abbild unserer Zeit. Und die Dogmenfreiheit kann man eigentlich nur geniessen. Aber dieses Gegenwartsphänomen hat ein intrikates und weitwucherndes Wurzelwerk, das sich unter dem scheinbar benutzerfreundlichen Interface postmoderner Prägung zu verbergen scheint. Dieses versuchte der Schweizer Komponist und Kulturphilosoph Patrick Frank in seiner eindrücklichen Eröffungslecture *Rede zur Lage der Nation* freizulegen und historisch-soziologisch herzuleiten. Natürlich, der Titel ist Ironie, aber auf die Neue Musik bezogen löste Frank ihn besser ein als die meisten Politiker in ihren Volksansprachen. Der Stachel, den er identifiziert, heisst Indifferenz. Indifferenz, die in der Postmoderne aus der Toterklärung der Kritik hervorgegangen ist, subsummiert im Credo «anything goes».

Aber «anything goes» eben nicht. Nicht für alle. Frank identifiziert bei Vertretern der jungen Komponistengeneration (darunter Trond Reinholdsen, Stefan Prins, Johannes Kreidler, Sarah Nemtsov, Hannes Seidl) eine «diskursive Wende», die die postmoderne Heterogenität erhält, mit der jetzigen Realität aber in kritischen Diskurs tritt, oftmals in mimetischen Ansätzen. Darin spielt das Visualisieren eine zentrale Rolle, und Performance nimmt eine neue Funktion ein, die nicht in erster Linie der Unterhaltung gilt. Unter diesem differenzierenden Gesichtspunkt konnte man sensibilisiert in die zwei Wochen Neue-Musik-Dschungel eintauchen und den Performancebereich als Tummelfeld für besagte Diskursivität verstehen. Dass der Zweck da manchmal die Mittel heiligen muss, scheint systemimmanent. Wichtiger ist vielmehr: Das

Bezugssystem ist unsere Alltagswirklichkeit in all ihrer Unzulänglichkeit. Sie bestimmt Inhalt und Ästhetik des künstlerischen Produkts. Schon in den vergangenen beiden Darmstadt-Jahrgängen unter Thomas Schäfers künstlerischer Leitung zeichnete sich diese Tendenz ab, und so lag das diesjährige Festivalmotto «Performance matters» buchstäblich in der Luft.

Die grosse Ensembledichte in Kurs- und Konzertprogramm erlaubte eine Art Panoramablick auf das Musikgeschehen auch von Interpretenseite, denn in den immer markanter werdenden Profilen jüngerer Ensembles spiegelt sich ein Zeitgeist, dessen Hauptmerkmal die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Stilen und Genres ist – und damit einhergehend ebenfalls der Stellenwert des Performativen. Am klassischen Konzertsetting zu rütteln ist durchaus fällig und auch nicht mehr ganz neu. Nur kann nach wie vor niemand garantieren, dass ein guter Musiker auch ein guter Bühnenakteur ist, egal wie dringend es der Trend verlangt. Zudem bildet jede Musikrichtung einen eigenen Kosmos aus Stil und Sound, der – wie alles andere auch – entsprechende Expertise voraussetzt, bevor sich wirksam und sinnvoll darauf rekurrieren lässt.

Nahezu alle Ensemblekonzerte waren von Performativität durchdrungen – mal auf reflektierte, mal auf zwanghafte Weise. Und mal auf ganz natürliche, absichtslose Weise, wie etwa beim israelisch-Schweizer Ensemble Nikel. Mit seiner Besetzung aus E-Gitarre, Saxophon, Klavier und Schlagzeug bringt es eine in sich stimmige Grundvoraussetzung mit für Musik, die sich soundmässig an Rock und Jazz orientiert. Die Frage nach der Performance erübrigte sich tatsächlich, denn allein das rhythmisch und instrumental virtuose Spiel des Quartetts in Michael Wertmüllers *Skip A Beat* liess den Atem anhalten, und das intrikate Zusammenspiel mit Elektronik, das Stefan Prins' *Flesh and Prothesis* verlangt, erhielt hier fesselnde kammermusikalische Transparenz. Den poetischen Kontrapunkt dazu bot Pierluigi Billones langsam und tief atmendes Stück für E-Gitarre solo *Sgorgo Y* – einer der wohl schönsten Darmstadt-Momente in diesem Jahrgang.

Die Dosis macht das Gift – bei extrovertierteren Performances umso mehr. Deutlich übers Ziel hinaus schoss das Ensemble Decoder. Es ergriff die Flucht nach vorne und verrannte sich in einen Performance-Overkill, der so manchen blamablen Bühnenmoment erzeugte, angefangen mit überzogenem Psychogeschrei und Instrumentalgedresche in Gordon Kampes *Nischenmusik mit Klopfgeistern* bis hin zu forcierten Entreacts, die weder zu Dramaturgie noch zur Stimmung, geschweige denn zur Aussagekraft des Programms beitrugen. Dem Festivalmotto mochte man da «... and authenticity matters, too» hinzufügen. Wie eine Gnade hüllten zum Schluss in Alexander Schuberts *Lucky Dip* dichte, lichtkolorierte Nebelschwaden und exzessiv dröhnender Neunziger-Clubsound das Setting in einen betäubenden Mantel des Vergessens.

Das technisch hochversierte belgische Ensemble Nadar – nie um eine spektakuläre und doppelbödige Performance verlegen – machte seinem Ruf mit dem multimedialen Open-Air-Event *DEAD SERIOUS* auf dem Vorplatz des Stadttheaters alle Ehre. Die vier riesigen Heissluftballons – ein romantisches Bild an sich – in Michael Maierhofs Stück *EXIT F* gewannen im Lauf des Abends an Ambivalenz. Videointerventionen des irakischen Medienkünstlers Wafaa Bilal, der US-Bürger die Patriot Act in die Kamera verlesen lässt, leiteten eine Transformation ein und gingen in Stefan Prins' multimediales Stück *Generation Kill* über, das das Verschwimmen der Grenzen zwischen Kriegsspiel und Kriegsrealität mit technischen und musikalischen Mitteln reflektiert. Traten die Musiker, die soeben das Geschehen noch mit Videospielsteuerungen kontrolliert hatten, auf einmal mit Drohnenfernsteuerungen aus dem Bühnensetting heraus, veränderte sich nicht nur schlagartig die Raumwahrnehmung; es fand in der physischen Konfrontation einer Bauchtänzerin mit den Drohnen auch ein symbolischer Reigen einer spannungsvollen medial-komplexen Welt statt, welche Nadar hier sinnlich begreif- und begehbar machte. In diesem geschärften Bewusstsein wirkten die anfangs noch romantisch konnotierten Ballons zum Schluss wie eine Art historische Analogdrohnen.

Flexible Grenzen zwischen Interpretation und Komposition wirkten sich auch auf den Kursbetrieb produktiv aus. So gestalteten sich auch die Grenzen zwischen Lehren und Lernen zum Teil recht durchlässig. Besonders ausgeprägt war letztere Wechselwirkung im Projekt *ENSEMBLE 2014*. Es stellt ausgewählte aufstrebende Ensembles an eine vielversprechende Scharnierstelle zwischen Weiterkommen und Weitergeben. In diesem Jahr waren es Ensemble Garage, Trio Catch, soundinitiative sowie Ensemble Distractfold. Letzteres wurde mit dem Kranichsteiner Musikpreis für Interpretation ausgezeichnet. Den Kranichsteiner Musikpreis für Komposition erhielt die Amerikanerin Ashely Fure.

«Alles ist schon einmal eingetreten», zitierte Frank in seiner Lecture Baudrillard und zog daraus den Schluss für die Neue Musik, dass die Erwartung des Neuen müssig sei, da just diese Erwartung das Neue, das immer etwas Unvorhergesehenes sei, verhindere. Umso schöner ist es dann, wenn man einer Sache begegnet, die gänzlich einzigartig ist, wie das von der Hochschule für Musik Basel in Darmstadt ausgerichtete Symposium *Scelsi Revisited Backstage*, das einen Hiatus in

die Halbzeit der Ferienkurse setzte. Es dokumentierte und reflektierte das wissenschaftlich begleitete Grossprojekt *Scelsi Revisited*, in dessen Rahmen sieben Komponisten – Tristan Murail, Georg Friedrich Haas, Fabien Lévy, Michel Roth, Uli Fussenegger, Michael Pelzel und Nicola Sani – beauftragt wurden, neue Werke auf der Basis von Ondiola-Aufnahmen von Giacinto Scelsi zu schreiben. Die Vorträge gewährten extensive, mehr oder minder relevante Einblicke in kompositorische Details der Werke, die das Klangforum Wien abends zu Gehör brachte. Dabei zeigte sich, dass trotz höchst unterschiedlicher kompositorischer Ansätze die Präsenz des Ausgangsmaterials in den entstandenen Werken einen gemeinsamen Nenner schuf, der sich erstaunlicherweise weniger auf den Klang an sich konzentriert als auf die inhärent aufgelöste Zeitlichkeit. Die Kompositionen von Haas, Roth, Sani, Fussenegger und zum Teil auch Murail schienen sich zudem in eine Klanglichkeit hineinzubewegen, die ohne solches Ausgangsmaterial wohl kaum denkbar gewesen wäre. Während die sieben Werke den Nimbus um die Figur Scelsi aus einer konstruktiven Warte neu beleuchteten, war zu erkennen, wie schwer es ist, trotz grossen wissenschaftlichen Aufwands tiefer lotende künstlerische Essenzen in diesem aussergewöhnlichen Kompositionsprozess greifbar zu machen. Offenbar bedingen die musikwissenschaftlichen Konventionen noch immer gewisse Erkenntnisbremsen. Die Chance, diese hier zu transzendieren, blieb ungenutzt. Dass künstlerischer Umgang mit historischem Material durchaus den Blickwinkel auf seinen Urheber verändern kann, ist in der Tat eine wertvolle Erkenntnis und Erfahrung. Eine Gesamtevaluation dieser studienartigen Versuchsanordnung – was gerade interessant gewesen wäre – blieb das Projekt indes schuldig.

Aus der Zeit gefallen wirkte bei den diesjährigen Ferienkursen eigentlich nur – und ausgerechnet – das Eröffnungskonzert. Mit Stockhausens *Carré* und Birtwistles *Cortege* auf dem Programm kaum erstaunlich. Ein Hauch von Pädagogik liegt in Thomas Schäfers Konzept, jede Darmstadt-Ausgabe mit einem grossen Werk der klassischen Avantgarde zu eröffnen: Viele der jungen Kursteilnehmer kommen aus Ländern, in denen Neue Musik wenig bis keine Verbreitung kennt. Die Gelegenheit, aufwendig umzusetzende Aufführungen solchen Repertoires zu erleben, hatten und haben viele nicht. Das ist ein valides Argument. Und tatsächlich war der Aufwand bei Stockhausens *Carré* so gross, dass er sogar den Darmstädtischen Rahmen sprengte. Die Koordination der vier im Carré angeordneten Orchester und Chöre (Ensemble musikFabrik, hr-Sinfonieorchester, Konzertchor Darmstadt, Leitung Lucas Vis, Clement Power, Christian Karlsen, Wolfgang Seeliger) war zeitweise so approximativ, dass man nur mithilfe autokorrektiven Hörvermögens eine adäquate Vorstellung von dem Stück hätte bekommen können. Aber warum sollte Patrick Franks Aufforderung an Komponisten nicht auch auf Umsetzende anwendbar sein? «Macht was Schlechtes, aber riskiert was!» Wer würde das nicht unterschreiben?

Barbara Eckle

Novalis music+art Festival

Novalja, Kroatien, 28. August 2014

Das Ensemble Forum Neue Vokalmusik: Alessia Hyunkyung Park, Marija Skender, Frauke Aulbert und Natasha López. Foto: Tomislav Veić

Diesen Sommer ist die kroatische Kulturszene um ein Festival reicher geworden. Im Gegensatz zu den vielen anderen musikalischen Anlässen, die man vorwiegend im Juli und August entlang der kroatischen Küste erleben kann und die meistens in den immer selben langweiligen und eingefahrenen Bahnen verlaufen, zeigt sich das Novalis Festival von einer völlig neuen, frischen und innovativen Seite. Vor allem mit seinem auf zeitgenössische Musik fokussierten Programm unterscheidet sich Novalis von allen anderen Sommerfestivals. Die Veranstalter (der Komponist Davor B. Vincze, die Komponistin Sanja Lasić und die Harfenistin Ivana Biliško) wagten sich in das kleine Fischerdorf Novalja auf der Insel Pag. Diese hat sich als Ort für Non-Stop-Discopartys bei Jugendlichen aus aller Welt einen Namen gemacht. Ein Festival mit zeitgenössischer Musik inmitten dieser Partymeile? Das löste gelinde gesagt Verwirrung aus – bei den Jugendlichen genauso wie bei den älteren Einheimischen, die es nicht gewohnt sind,

Avantgardemusik zu hören. Unter Musik verstehen sie schlicht jenes Geplätscher, mit dem sie von den Medien tagtäglich berieselt werden und über das nachzudenken sich nicht weiter lohnt. Vor diesem Hintergrund kann man die «Provokation» eines zeitgenössischen Musikfestivals mit dem akademischen Titel *Novalis Festival* als gelungen betrachten, denn damit wurden viele soziale Themen angestossen.

Abgesehen von den gesellschaftlichen Implikationen des Novalis Festivals sollte man sich an die «Zauberformel» für eine gelungene Musikveranstaltung erinnern: nämlich ein spannendes Programm und erstklassige Interpreten. Beide Bedingungen hat Novalis mehr als erfüllt. Das Pilot-Konzert des neuen Festivals am 28. August 2014 bestritt das exzellente deutsche Ensemble Forum Neue Vokalmusik. Das ist ein Pool von auf aktuelle und experimentelle Musik spezialisierten Sängern aus ganz Europa. Am Novalis Festival traten vier junge Vokalsolistinnen des Ensembles auf und präsentierten ein Programm, das die aktuellen Strömungen der zeitgenössischen Musik auf interessante Weise abbildete. Am Anfang stand *Sky-me Type-me*, ein ausdrucksvolles Stück für Stimmen und Megaphone der polnischen Komponistin Jagoda Szmytka (geb. 1982). Darauf folgte fast schon ein Klassiker des 20. Jahrhunderts, die Nr. 11 aus den sowohl musikalisch als auch schauspielerisch anspruchsvollen *Récitations* für Frauenstimme von Georges Aperghis (geb. 1945), von Frauke Aulbert als Solistin eindrücklich dargeboten. Neben weiteren Kompositionen von Misato Mochizuki, Karin Rehnqvist, Kaija Saariaho und Sidney Corbett kamen vor allem in der Uraufführung von *Itching* der kroatischen Komponistin Sanja Lasić die überzeugenden musikalisch-szenischen Qualitäten der Sängerinnen des Forum Neue Vokalmusik zur Geltung.

Der Erfolg dieser ersten Auflage des Novalis Festival lässt hoffen, dass auch nächsten Sommer wieder neue Klänge über die Insel Pag wehen und uns, wenn auch nur für Augenblicke, von den alltäglichen Banalitäten, auch den musikalischen, ablenken.

Edo Mičić

Krumme Süsskartoffeln

Daniel Mouthons Musiktheater *Fritz.Physik* in Zürich (Evangelisch-reformiertes Kirchgemeindehaus Hottingen, 14.–19. Oktober 2014)

So ein Kirchgemeindehaussaal, gerade ein reformierter wie jener in Hottingen, kann unendlich nüchtern und mehrzweckmässig uninteressant sein, aber für dieses Musiktheater waren die unerotischen Stühle, die leeren schwarzen Fenster, die kahlen Wände gerade recht. Das Wiener Künstlerduo hoelb/hoeb gestaltete mit dem Vorgefundenen einen Raum, in dem es viel zu entdecken gab: Gehäufte Stühle, die sich wie Eis von der Bühne herunterwälzten, leere Rahmen an den kahlen Wänden oder Pseudoforschungsanordnungen, so etwa krumme Süsskartoffeln aller Art in Plastikbechern – das alles gehörig schräg, aber dergestalt, dass es zunächst gar nicht auffiel. Das Unscheinbare war der Kniff an diesem Musiktheaterstück *Fritz.Physik*, das der Zürcher Komponist und Theatermacher Daniel Mouthon gestaltet hat – ausgehend von … Ja, wovon?

Von Friedrich Dürrenmatts (des Pfarrerssohnes) berühmtem Theaterstück *Die Physiker*, das vor zweiundfünfzig Jahren achthundert Meter stadteinwärts uraufgeführt wurde? Bis zu einem gewissen Grad, ja. Es wurde bei Mouthon tatsächlich nacherzählt, der Poet in seinem Berndeutsch nachgeahmt und nachgeübt, und spätestens da kippte das Ganze unweigerlich ins Komödiantische. Herrlich (und mit seinem Witz rar heute im Musiktheater), wie die Vokalistin Dorothea Schürch, die Astrogeophysikerin (!) Caroline Dorn von der Uni Bern und der Komponist selber das dialektal gefärbte Idiom gemeinsam durchexerzierten. Freilich hatte man damit noch keinen Schlüssel fürs Verständnis in der Hand. Womit hatte man es hier eigentlich zu tun? Ein Song folgte, eine von Deleuze inspirierte Passage; die drei Kinder der *Physiker*-Hauptfigur Möbius trieben (was Dürrenmatt nicht erzählt) auf einer Insel seltsame intellektuelle Spiel-

chen, dann ein Exkurs über Exoplaneten, alles schön gereiht mit Musik dazwischen. Wer sich da fragte, ob er es nicht mit Heterotopien zu tun habe, die irgendwo entstehen und für sich bestehen, also mit Forschungslaboren, Inseln, Irrenanstalten, der lag wohl richtig, aber eine eindeutige Antwort darauf gab es nicht.

Vielleicht ist so ein Stück selber eine Heterotopie, selbstreferentiell: Jedenfalls berichtet es über seinen Anfang und befragt sich schliesslich selber, wie es enden soll. Dazwischen wirft es die Welt- und Musikfragmente durcheinander. Das wird am deutlichsten in der Musik, die Daniel Mouthon für Geige (Laida Alberdi), E-Gitarre (Philipp Schaufelberger) und Perkussion (Martin Lorenz) komponiert hat. Spröd und gespreizt bewegt sie sich vorwärts, momentweise akkordisch im Gleichschritt, dann wieder nach- und danebenschlagend, so dass kein Fluss entsteht, sondern eine eigentümlich durchbrochene Abfolge, die man ständig zurechtrücken möchte. Man glaubt Fragmente zu erkennen, Zerbrochenes, Zitathaftes, und doch wirkt die Musik hilflos, entstaltet, entstellt. Sie kommt nicht zu sich. Will es auch gar nicht. Nichts wird in Eigenes überführt. Weil das Vertrauen nicht mehr gelingt. Und weil die Worte so verzweifelhaft sind ... Das macht seit Jahrzehnten das Besondere an Mouthons Musiktheaterentwürfen aus. Es sind szenisch-klingende Essays über Literatur und Philosophie, eigentliche Diskurskompositionen, lange bevor sie mit der jüngsten Generation wieder aktuell wurden.

Thomas Meyer

Neumond im Athener Märliwald

Eine baltisch-schweizerische «Lysistrata» zur Saisoneröffnung der Basler Gare du Nord (Premiere am 23. Oktober 2014)

Frauenpower in «Lysistrata». © Ute Schendel

Man ist sich im eidgenössischen Kulturleben länderübergreifende Kooperation ja derart gewohnt, dass man eine lettisch-schweizerische Doppeloper über einen altgriechischen Komödienstoff erst einmal ganz unerstaunt zur Kenntnis nimmt. Dass sich die Koproduktion der Basler Gare du Nord mit «Kultūras biedrība Spektrs» dann noch in die europäische Initiative «Capital of Culture» (Riga 2014) einbettet, erscheint dann als kulturpolitisch und finanzierungstechnisch günstige Fügung. Und die Pro Helvetia ist sowieso im Spiel, aber nicht etwa das Stammhaus, sondern die Pro Helvetia Warschau.

Zwei Durchgänge bietet das Projekt durch den knackigen Erzählstoff der Lysistrata: einmal nämlich als Komödie, einmal als Tragödie. Eine gute Idee, an der sich aber auch gleich die ersten Fragen entzünden: Warum eigentlich so? Und eilends folgt dann das «Warum eigentlich nicht?» Warum übernehmen die Schweizer den komödiantischen Teil? Weil der Basler Komponist Kaspar Ewald ein Tausendsassa, Schelm und Komödiant ist? Das ist er – durchaus routiniert. Und er weicht dem aristophanischen Brachialhumor weder narrativ noch sprachlich aus. Denn Lysistratas Idee ist simpel und effektiv: Beendung des peloponnesischen Krieges durch konsequente Sex-Verweigerung. Es wundert nicht, dass die kriegführenden Athener und Spartaner (eine Horde Trottel mit schmerzhaften Dauererektionen) schnell gezähmt werden. Man tauscht phallische «Textverschlüsselungszylinder» aus und versteht sich dann wieder. Als Transportmittel («Pferd») für Story und Libretto versteht Komponist Ewald seine Musik, manchmal klappert das auch ein bisschen vor sich hin, gerade wenn das Instrumentalensemble sich uninspiriert durch die Nummern haut. Eine Freude ist das lettische Vokalensemble Putni, sowie Jeannine Hirzel als Lysistrata, Kristīne Gailīte als Myrrhiné und Robert Koller in variablen Rollen. Sie brillieren in beiden Hälften des Abends, gesanglich, schauspielerisch und einfach auch sprachlich, denn gefordert ist von allen Deutsch, Lettisch und sogar einiges an Schweizerdeutsch und Altgriechisch.

Für die Tragödie entwickeln Ines Zandere als Librettistin und der lettische Komponist Jēkabs Nīmanis brüchigere Figuren und Bilder. Tritt Lysistrata im ersten Teil als kecke Besiegerin auf, so ringt sie nun mit ihrer Verantwortung und Führungsrolle. Auch hier trifft sich die Frauengruppe konspirativ «Bi Neumond im Athener Märliwald», wie es einmal heisst. Aber es herrscht eine andere Grundstimmung, ein sprachlich und emotional veredelter Tragödien-Ton eben. Nīmanis schreibt eine patternbasierte, effektvolle Musik dazu, die nicht nur im lettischen Volksliedgut wurzeln mag, sondern perfekt auf die Stimmen des Ensemble Putni passt. Musikalisch wie narrativ fehlt dafür die klare Ausrichtung des ersten Teils. Zandere entwirft ihre Lysistrata auch als eine Figur, die über

eigene Verantwortung und eigene Boshaftigkeit reflektiert. Dass die Autorin dies an persönliche Erfahrungen aus dem Kosovo-Krieg bindet, relativiert die thematische Polarisierung Schweiz-Lettland, namentlich die doch etwas plakative Kontrastierung einer leidvollen Geschichte im Baltikum mit einer sozusagen unbehindert blühenden Friedensinsel Schweiz. «Jeder macht sich schuldig, ob er will oder nicht», zieht Lysistrata im zweiten Teil Bilanz. Die Befriedung geht schief, die Festung der Frauen in Flammen auf.

Dass die beiden Teile nicht gänzlich auseinanderfallen, ist nicht nur den beiden Regisseurinnen (Zane Kreicberga und Christine Cyris) zu verdanken, die mit einheitlicher Kostümierung und Bühne arbeiten, sondern vor allem dem Gesangsensemble selbst: Es vermag die innere Um-Stimmung von der Komödie zur Tragödie glaubhaft umzusetzen. Mehr als eine bloss gelungene Saisoneröffnung wird der Kammeroperabend für die Gare du Nord, er repräsentiert nämlich auch das Wagnis, sich immer wieder selbst auf's Spiel zu setzen, mit aussergewöhnlichen Konzepten Risiken einzugehen. Ob diese Konzepte dann tatsächlich alles erklären, ob alles «gelingt» und keine Fragen offen bleiben, wird damit vollends sekundär.

Andreas Fatton

Und?

Die Donaueschinger Musiktage 2014 (17.–19. Oktober 2014)

«Piano Concerto» von Simon Steen-Andersen. Foto: SWR

«Ich bin doch nicht für zehn Lacher nach Donaueschingen gekommen», sagt der eine, und der andere am Stammtisch fügt hinzu: «Witzig ist keine ästhetische Kategorie!» Oh doch, auf jeden Fall, möchte man dazwischen rufen. Die Frage ist nur, ob die Musik das tragen kann. Und das kann sie zuweilen durchaus.

Die Donaueschinger Musiktage begannen diesmal mit einem Witz. Das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg sass auf dem Podium bereit, pünktlich um 20 Uhr für die Live-Übertragung im Radio, da wurden Nachrichten eingeblendet: Über den Lokführerstreik, über Putin, die Regierung, das Übliche, und während man das zunächst als alltägliche Wirklichkeit abhakte, wunderte man sich doch etwas über die Formulierung und Länge dieser Meldungen. Bis die Sprecherin sagte: Das SWR-Sinfonieorchester sitze bereit, um die Donaueschinger Musiktage zu eröffnen ... Schon gingen die Meldungen weiter, doch da mischten sich die Musiker allmählich ein, Dirigent Emilio Pomàrico begann zu dirigieren, ja, längst sassen wir im Stück von Manos Tsangaris aus dem «Mistel Album», Titel: *Schwindel der Wirklichkeit*. Alles klar. Tsangaris hat seinen eigenen Witz musikalisch im Orchester geschickt aufgefangen. Das war eine hintersinnige Diskurskomposition, eingelassen in den Festivalablauf; Tsangaris liess dem später zwei weitere Stücke folgen, die sich auch mit der bevorstehenden Orchesterfusion beim SWR befassten. Es war ein allererstes Beispiel dafür, dass Musik über sich selber hinausgeht und sich mit anderen Künsten und Medien verbindet. Und das mit Witz.

Das Thema des Festivals lautete schlicht «und+» und befasste sich, verkürzt gesagt, mit Mehrfachbegabungen. Und dabei prallte manchmal auch, wie beim Witz, Unvereinbares aufeinander, zum Beispiel in Chris Newmans *Explanation*. Zu einem auf drei Ebenen verschnittenen Film von Douglas Sirk *(Written On the Wind)* erklang Newmans *Unwritten Quartet* (sein zwölftes), seinerseits ein Verschnitt aus den Fünften von Sibelius und Beethoven: Was im Bild anregende Kombinationen ergab, klang in der Musik dröge. Wieviel Witz besass das also? Oder etwa, wenn der Prager Newcomer Ondřej Adámek sein Stück *Körper und Seele* gehörig mit einer Air-Maschine und vielen bunten auf- und abblasbaren

Luftballons auf Witz-komm-raus inszenierte, ganz hübsch – was allerdings dann doch den surrealen Effekt schuldig blieb und ziemlich ermüdend wirkte.

Ist nicht gerade der *Carnaval* für fünf Stimmen und acht Spieler von Salvatore Sciarrino (wunderbar hier: die Neuen Vocalsolisten Stuttgart und das Klangforum Wien unter Ilan Volkov) ungemein witzig, gerade weil der Italiener munter in seiner Tonsprache weiterkomponiert, die er einmal für sich entwickelt hat und die er seit geraumer Zeit dreht und dreht, in einer oft simplen Rhythmik und Harmonik? Und weil er dabei zuweilen auf selbstironische Weise mit seiner eigenen Masche spielt, mit kleinen schrägen Imitationen von einer Stimme zu einem Instrument etwa? Lacher gab es dazu keine lauten, aber zum Schluss allgemeine Begeisterung. Über Sciarrino möchte man sich in Donaueschingen offenbar einig sein.

Dabei hat ein anderer überrascht, dem man immer wieder mal vorwirft, er komponiere doch immer das gleiche Stück. Der neue Rihm klang erstaunlicherweise nicht so sehr nach Rihm. Das ist vielleicht ein zweifelhaftes Kompliment, so als müsse man den einen Rihm gegen den anderen ausspielen. Gemeint ist hier schlicht die Fähigkeit zur Selbsterneuerung. Sein Trompetenkonzert *Sound As Will* ist zwar wiederum ein einsätziger, langer melodischer Strom des Soloinstruments, auf den das Ensemble unterschiedlich reagiert, aber die Klanglichkeit hat sich gründlich verändert, wohl auch in der Begegnung mit dem hervorragenden Trompeter Marco Blaauw: Das Stück besitzt Schärfe und Kantigkeit, ja rhythmische Keckheit.

Ein Witz war schliesslich auch, wie Brian Ferneyhough überraschte: Weniger durch seine *Inconjunctions* (mit dem Ensemble Modern unter Jonathan Stockhammer), die erstaunlich homophone Passagen enthalten und über längere Zeit sogar eine einheitliche Klangkontur aufweisen, sondern vielmehr durch seine Computer-Graffiti, die er hier erstmals der Öffentlichkeit übergab: Knallbunte und überladene Formencollagen. Was, so fragte sich mancher, sollen wir von der hyperkomplexen Musik eines Mannes halten, der uns solch komplexkitschige Graphiken präsentiert? Ertappt?

Solche Mehrfachbegabungen (Ferneyhough schreibt auch Gedichte) wurden während dieser reichhaltigen Musiktage auf mehreren Ebenen präsentiert: in Konzerten, Installationen, Lesungen, einer Ausstellung und dem dazugehörenden Katalog. Skizzen von Sciarrino etwa, Zeichnungen von Peter Ablinger, Plastiken von Friedrich Cerha, Videos von Johannes Kreidler, Fotos von Pascal Dusapin (der erstmals auch eine Installation – *Mille Plateaux* – mit Windwettergeräuschen und übereinandergeblendeten Computerzeichnungen vorstellte). Einiges davon war schon bekannt, anderes weniger. Nicht alles überzeugte, aber das war auch nicht der Zweck der Übung. Vielmehr lernte man die Künstler von einer anderen Seite kennen.

Das Festivalthema, dem man zunächst etwas misstrauisch entgegentrat, erwies sich so insgesamt als äusserst ergiebig. Ich erwähne hier nur der Vollständigkeit halber Cerhas Orchesterstück *Nacht*, Hans Zenders *Oh cristalina...* für Sänger und Instrumente (plus überraschende Elektronik), Hanspeter Kyburz' *Ibant obscuri*. Abstürze gab es heuer fast keine, dagegen durchaus Entdeckungen, so das Ensemblestück *Inner Voicings* der in Berlin lebenden Kanadierin Chiyoko Szlavnics, eine geduldig und konsequent sich in der Zeit wie in einem Raum entfaltende Musik von innerer Kohärenz.

Am grossartigsten zum Festivalthema passten die Arbeiten von Jennifer Walshe und François Sarhan. Der Franzose hat mit der *Encyclopédie du Prof. Glaçon* bereits faszinierende Collagen aus Zeichnung, Foto, Musik und Erzählung in Buchform vorgelegt; er bewegt sich aus Prinzip zwischen den Künsten. In Donaueschingen zeigte er *Zentral Park* für neun Musiker, Elektronik und Video-Projektion: Die absurde Rasanz amerikanischer Auctioneers verband sich hier mit Todesgedanken und Grabstein-Projektionen zu einer düsteren, aber in sich höchst stimmigen Konzertinstallation. Und ähnlich dramatisch – trotz ihres quirligen Witzes – nahm sich auch Walshes *The Total Mountain* aus, den die Irin selber zu ihren Videos performte – ein Höhepunkt des Festivals. Ähnlich wie eine Cindy Sherman stellt sie Fragen nach der Identität in der heutigen Zeit. Sie verkleidet sich, entäussert sich, ohne Rücksicht auf ein hübsches Selbst, und überschreitet so die Grenzen der Kunstformen.

Der schräge Witz gehörte also dazu, obwohl die Umstände diesmal alles andere als lustig waren: Das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg hofft immer noch auf die Nichtfusion mit den Stuttgarter Kollegen, und Festivalchef Armin Köhler fehlte wegen schwerer Krankheit. Pomàrico und François-Xavier Roth, die Dirigenten der Orchesterkonzerte, behandelten dies in kurzen Ansprachen.

Fast symbolisch wirkte in diesem Zusammenhang das neue Stück des Dänen Simon Steen-Andersen. Er liess einen Konzertflügel aus mehreren Metern Höhe abstürzen (nicht im Konzertsaal, sondern zuvor in einer Fabrikhalle!), filmte das Ereignis, liess das Instrument wieder so herrichten, dass Nicholas Hodges darauf spielen konnte und baute daraus ein *Piano Concerto*, wobei der Film passagenweise, per Zeitlupe oder Rückwärtsgang verfremdet, eingeblendet wurde. Und wer hier argwöhnte, es bliebe bei einer Roman-Signer-haften Momentaufnahme oder gar bei einem plumpen Zerstörungsakt, sah sich

getäuscht. Bei aller Verspieltheit gewann das Concerto eine tragische Eindringlichkeit – und stand so für vieles bei diesen Donaueschinger Musiktagen. Viele Fragezeichen und etwas Endzeitstimmung, zumindest was eine gewisse, hier vertretene irgendwie noch avantgardistische Kultur angeht, und das in aller Helligkeit.

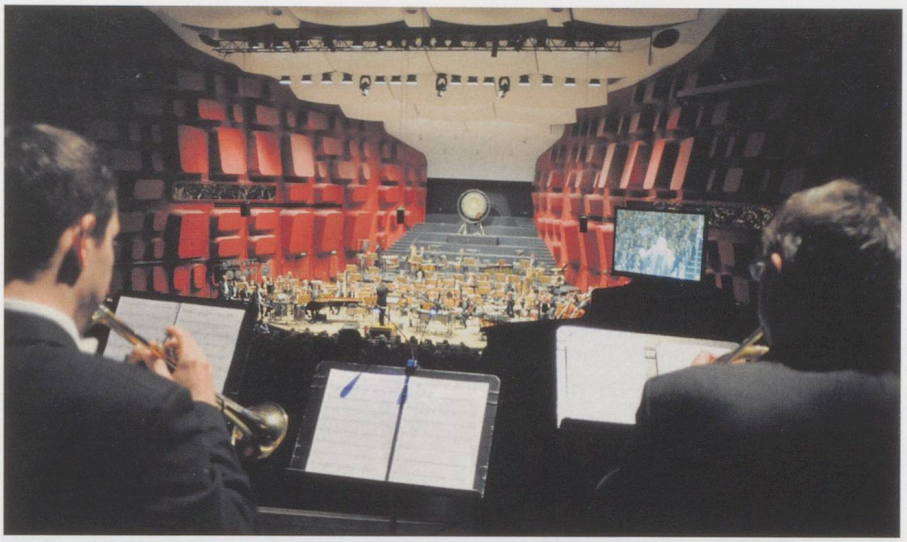
Thomas Meyer

Armin Köhler, Bernd Künzig (Hrsg.): *und+. Komponisten, ihre Musik und ihre anderen Künste*; Katalog mit zahlreichen Texten und Bildern; 184 S., Mainz: Schott Verlag, 2014

Eine Dokumentation der Donaueschinger Musiktage 2013 ist erschienen beim Label Neos: NEOS 11411-14 (4 SACD)

Intertextes et tellurismes

Festival Musica (Strasbourg, du 25 septembre au 10 octobre)



L'orchestre de la SWR Baden-Baden / Freiburg interprétant « Kraft » (1983—1985) de Magnus Lindberg.
Photo: Festival Musica Strasbourg

Il y a forcément du dionysiaque dans cet immense tam-tam flottant tel un disque solaire sur fond sombre au-dessus de l'orchestre de la SWR Baden-Baden / Freiburg. Avec *Kraft* (1983—1985), Magnus Lindberg peut se targuer d'avoir visuellement « réussi son coup » en convoquant un effectif pléthorique pour l'ouverture du festival Musica à Strasbourg. La démesure de la « grande forme » sert de fil rouge à cette soirée inaugurale, au cours de laquelle l'œuvre emblématique du compositeur finlandais sera suivie par la création française d'*In situ* (2013) de Philippe Manoury. La spatialisation, très présente dans ces deux œuvres, fait appel à des techniques différentes et complémentaires, parfaitement maîtrisées par le jeune chef Pablo Rus Broseta. Là où Lindberg démultiplie les déplacements des instrumentistes au sein d'un même espace (extraordinaires solistes de l'Ensemble Modern), Manoury morcelle la masse orchestrale et installe d'emblée les différents pupitres tout autour du public. Le résultat sonore est également très différent. *Kraft* renoue avec l'esprit « objet trouvé », façon Marcel Duchamp. Les cinq solistes bondissent d'un bout à l'autre de la salle, agissant à l'aide d'improbables percussions en véritables catalyseurs sonores, toujours à la limite du bruit blanc et de l'extinction du souffle. Expérience autant musicale que physique, la pièce de Lindberg n'a pas perdu une once d'originalité. Au coup de tam-tam initial répond une série de clusters faits de brisures et de solistes amplifiés. À cette séquence succède une partie centrale plus calme au cours de laquelle les solistes interviennent avant le retour en miroir de la première section et une conclusion en forme d'hommage à la musique spectrale. Dans *In situ*, Philippe Manoury choisit de placer sur scène un ensemble de solistes groupés en familles homogènes (bois, cuivres et cordes), puis, tout autour du public, de petits groupes individuels figurant dans certains cas une géométrie particulière (les percussions forment un carré, les cuivres un triangle…) à la manière des « Moment Form » chez Stockhausen. Cette géographie sonore explore des territoires étranges, faits de déflagrations et de combinaisons de densités mobiles à l'intérieur même des notes. On distingue de larges fragments à l'organisation presque classique, reliés entre eux par des transitions instables dont le principal écueil est la faculté de se conclure à

n'importe quel moment, comme si la grande forme jouait chez le compositeur français davantage sur un principe d'emboîtement que sur une réelle prolifération du matériau.

Dans la série des concerts-atelier dans la petite Salle de la Bourse, nous découvrons les élèves de la classe de composition de Philippe Manoury. Comme le précise le compositeur, le but de cette classe n'est pas de créer une ligne esthétique ou une « école » mais au contraire de permettre à chacun d'exprimer des choix esthétiques, parfois très opposés au style de leur mentor. On retient de cette confrontation le surprenant *Lithium* de Charles-David Wajnberg (né en 1980). Au-delà de la métaphore de la classification des éléments, cette pièce fait allusion aux propriétés énigmatiques d'un métal mou qui s'oxyde au contact de l'air et de l'eau. D'inspiration explicitement spectrale, l'œuvre fuit les poncifs qui l'enfermerait dans une écoute du déroulement. On est ici au contraire dans une approche similaire à l'étude d'un paysage ou d'un tableau, contraignant l'auditeur à façonner son parcours parmi des signes donnés à lire dans leur verticalité immobile. La corrosion des textures et des timbres fait évoluer la partition vers un délitement physique à l'imitation d'une matière quasi organique. On décroche rapidement de « *Vivian... connais pas* », anecdotique pièce-performance du jeune Etienne Haan (né en 1980) inspirée par le surprenant destin de Vivian Maier, gouvernante décédée dans l'anonymat en 2009 et dont on a découvert peu après sa disparition qu'elle avait été l'une des plus grandes photographes du XXe siècle. Le mystérieux *13M3m2 ou la Fille étoile* d'Aurélien Marion-Gallois (né en 1992) n'est guère plus intéressant, à moins de se passionner pour les élégies de Tibulle, poète contemporain d'Auguste, ici chantées par deux sopranos sur un fond instrumental anecdotique et une électronique timorée. Bien plus intéressant, le concert du quatuor Tana avec notamment, le *Quatuor n° 6* de Jacques Lenot. La mise en regard de références littéraires et picturales joue ici un rôle central, à travers l'univers de Rothko et celui d'Hiroshi Sugimoto. Aux formules incantatoires en pizzicato répondent les lignes vibratiles des archets, tour à tour affirmées et laissées à l'abandon comme pour retenir par l'écho un discours indicible. Entre radicalité et épure, le quatuor explore les marges d'un certain lyrisme sans cesse mis en doute par l'écoute elle-même. Le turbulent Ondrej Adámek signe avec *Lo que no' contamo* un hommage en forme de journal intime – relation d'un séjour en Espagne, à la Casa de Velázquez où il découvre les traditions du Flamenco. La théâtralité intense et haute en couleur anime de l'intérieur une interprétation aux gestes sonores redoutablement complexes. À l'extrême opposé de ce nuancier expressif, *Shakkei* (2012) d'Yves Chauris s'inspire des jardins de la Villa Kujoyama de Kyoto pour développer une réflexion autour du trait pictural qui saisit dans son aspect définitif un paysage fuyant. D'insolites gros plans apparaissent, faits de microgestes et de chocs entre la pulpe des doigts et les cordes ou bien le jeu désynchronisé qui fait de la main un archet et de l'archet un contact tactile. Plus conventionnel, certainement aussi par effet de contraste avec les pièces précédentes, le *Quatuor n° 4* de Pascal Dusapin (2007) renvoie à la syntaxe et au lexique de Samuel Beckett dans une écriture minimaliste qui ne nie pas à certains moments une ampleur lyrique très charnue.

Comme chaque année, le festival faisait la part belle aux « ciné-concerts » (musique de Peer Raben autour de *Loulou* de G. W. Pabst et les très minces *Scènes mignonnes entre Balthus et son chat Mitsou* de la compositrice suisse Claire-Mélanie Sinnhuber et du cinéaste Jean-Charles Fitoussi). On notera également les étonnants « concerts sous casques », moments d'écoute partagée où chaque auditeur est relié à la voix de David Jisse, sur fond de traitements électroniques et bruitages — sans oublier l'inclassable et génial *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels, véritable démonstration d'une poésie cybernétique autour de l'écriture de l'écrivain romantique autrichien. En marge des décevants *Te craindre en ton absence* d'Hèctor Parra et *Un Temps bis* de Georges Aperghis, l'événement de cette édition 2014 était la création mondiale de *Quai Ouest*, opéra de Régis Campo d'après un livret de Bernard-Marie Koltès. Inspiré par l'atmosphère glauque et décadente des docks de New-York, le titre renvoie à un lieu de rencontre et de perdition pour des personnages réduits à des relations sordides, sur le mode du donnant-donnant. Le sauvetage tragi-comique d'un homme d'affaire venu en finir avec la vie est le déclencheur d'une série de saynètes à la fois glauques et burlesques dont les trajectoires se briseront par la mort tragique des deux protagonistes initiaux. Malgré une réécriture du livret de Koltès, l'opéra peine à se dégager d'une langue dont la richesse constitue une véritable gageure pour le musicien. Le recours à une amplification discrète permet de moduler le volume dynamique de la fosse, avec en soulignant une pulsation rythmique implacable. La couleur particulière des synthétiseurs et des guitares électriques atténue un livret aussi cru et trivial dans la bouche de chanteurs plus accoutumés aux rôles de répertoire qu'à la musique contemporaine Campo a imaginé une architecture faite d'accélération ultra rapides, mélismes alanguis et chorals à plusieurs voix. L'exigence de l'écriture dicte la caractérisation de chaque personnage, depuis les aigus

très tendus de Mireille Delunsch (Monique Pons), les hybridations baryton-voix de tête de Fabrice di Falco (Fak) ou la cruauté délirante de la victime devenue criminel (Christophe Fel dans le rôle de Rodolphe). *Quai Ouest* reprend en les transformant des schémas musicaux relativement traditionnels, ce qui est sans doute la meilleure des façons d'affronter au corps à corps la densité théâtrale du livret de Koltès.

David Verdier

Der Zeppelin hütet die Schaf'

De Materie von Louis Andriessen (Ruhrtriennale, 15. August bis 28. September 2014)

Schafe weiden in der Duisburger Kraftzentrale. Foto: Wonge Bergmann

Auch im dritten und letzten Jahr seiner Ruhrtriennale-Intendanz blieb Heiner Goebbels seiner Linie treu, ein Musiktheater abseits ausgetretener Repertoire-Pfade zu präsentieren, das traditionellen Erzählformen und Identifikationsmustern von «Oper» erfreulich fern steht. Nach Cages verspielter Mega-Meta-Oper *Europeras* und Harry Partchs freakig-halluzinogener Instrumentenbauperformance *Delusion of the fury* war es nun Louis Andriessens theorielastige *De Materie* (1985–88), die Goebbels aus der Versenkung holte, zuvor nur ein einziges Mal inszeniert, 1989 in Amsterdam von Robert Wilson.

Das Besondere und zugleich Verlockende dieser Nicht-Oper: Sie enthält keine einzige Regieanweisung, sondern stellt nur den Stoff für ein szenisch nach allen Seiten hin offenes Bühnenwerk bereit, die Theater-Materie sozusagen. Die allerdings hat es in sich. Andriessens «musikalischer Essay» für Sopran, Tenor, zwei Sprecher, Chor und grosses Ensemble reflektiert in vier Teilen nichts weniger als das Verhältnis von Geist und Materie und rekrutiert dabei eine Vielzahl von (zuvorderst niederländischen) Textquellen aus mehreren Jahrhunderten: Auszüge aus dem «Plakkaat van Verlatinghe» (Erklärung, mit der 1581 die Republik Niederlande ausgerufen wurde), Anleitungen zum Schiffsbau, atomtheoretische Geistesblitze des Philosophen Gorlaeus (1610), eine religiöse «Vision» der Mystikerin Hadewijch aus dem 13. Jahrhundert, Theorien des Mathematikers M. H. J. Schoenmaekers über die «vollkommen gerade Linie», Erinnerungen an Piet Mondrian, Sonette des spätromantischen Dichters Willem Kloos sowie Tagebuchfragmente und Redeauszüge der Nobelpreisträgerin Marie Curie. So vielschichtig die Textmaterie, so disparat die Musik: Sie verbindet Elemente aus Minimal, Jazz, sakraler Musik, Renaissance und Barock in einer so durchkonstruierten wie kraftvollen, aber nie kraftmeiernden oder gar einfältigen Partitur. Sollte es die musikalische Postmoderne jemals gegeben haben, hätte *De Materie* zum musikalischen Prototyp getaugt.

Heiner Goebbels und Klaus Grünberg (Bühne, Licht) machten nicht den Fehler, dem Abstraktionsgrad der Vorlage mit verschärftem Aktionismus und visueller Reizüberflutung entgegenzuarbeiten.

Stattdessen setzte das eingespielte Regieteam auf relativ statische, phantastisch ausgeleuchtete Raumbilder, die zum Eindrucksvollsten gehörten, was seit langem auf deutschen Bühnen zu sehen war. Daran war natürlich der 170 Meter (!) lange Raum der Duisburger Kraftzentrale nicht unschuldig, dessen postindustrielles Charisma (ein Gütesiegel der Ruhrtriennale-Spielstätten) eine atemberaubende Tiefe bereithielt. Dass solche Räume ihre Wirkung besonders dann entfalten, wenn sie minimal bewegt werden, ging letztlich mit der Komponierweise Andriessens d'accord, deren Zeit- und Raumverhältnisse mit historischer Komplexität aufgeladen, aber von markant reduzierten Ausgangsmaterialien her konstruiert sind.

Erbarmungslos hämmern zu Beginn die immer gleichen Akkordschläge ins Publikum der Kraftzentrale, 144 Takte lang, zunächst durch aufreizend lange Pausen getrennt, dann sich mehr und mehr verdichtend zu synkopisch zerhackten Wiederholungsmustern, die so gar nichts zu tun haben mit der einlullenden Harmlosigkeit eines Philip Glass. Die lärmende Unmittelbarkeit dieser Toccata aus Hammerschlägen (deren Zeitproportionen auf Bachs Präludium in Es-Dur aus dem *WTK I* zurückgehen) passte wie die Faust aufs Auge in die monumentale Architektur vergangener Schwerindustrie und wurde von perkussivem «Schwermetall» konsequent laut befeuert. Während man also erfuhr, wie auf althergebrachte Art ein Schiff gebaut wird, ein regungsloser Chor (linke Balustrade) Auszüge der niederländischen Unabhängigkeitserklärung sang und ein Tenor (rechte Balustrade) den «Atomtheoretiker» Gorlaeus und seine *Idea Physicae* zum besten gab, erblickte man wunderlich illuminierte Lagerhallen – oder waren es Gewächshäuser? –, wo schemenhafte Arbeiten verrichtet wurden und undefinierbare Gestalten in Schutzanzügen sich umherbewegten. Eine spätindustrielle Nocturne von beklemmend schöner Kälte.

Die permanente Doppelbödigkeit von Geist und Materie, scheinbarer Konkretheit und letztlicher Ungreifbarkeit bildete (in weiten Teilen) das Energiezentrum der Duisburger *De Materie*-Inszenierung. Sie fand ihre dichteste Verkörperung im ohnehin mystischen zweiten Bild, dessen musikalische Strukturen dem Grundriss der Kathedrale von Reims nachempfunden sind. Dort sang die famose Evgeniya Sotnikova (Sopran) einen unglaublichen Text der mittelalterlichen Mystikerin Hadewijch, eingebettet in eine abstrakte Choreographie schwarzer Wesen, die in einer sakral vernebelten Wüstenei unentwegt ihre Form veränderten, als seien das – die pantomimischen Experimente Samuel Becketts lassen grüssen – Mischwesen aus toter und lebender Materie. Andriessens Musik zu dieser hocherotischen Vision einer geradezu körperlichen Vereinigung mit Gott war ein harmonisch fein gesponnenes Streichernetz, das einen kontemplativ fortrug, unterbrochen von düster-brummenden Holzbläser-Interventionen und metallischen Akkordsäulen.

Nach den himmlischen Freuden dann weltliche: Der dritte Teil, *De Stijl* betitelt, widmete sich der Malerei Piet Mondrians, und hier zelebrierten Andriessen und Goebbels (der bekanntlich eine Vergangenheit im experimentellen Jazz hat) Mondrians Affinität zum Boogie-Woogie. Zwei Tänzer durchmassen da mit slapstickhaft-selbstironischer Überdrehtheit den Raum, und eine konstruktivistische Apparatur (eher Malevich als Mondrian) liess die Geometrie der Malerei gleich selber tanzen – das «Geistige in der Kunst» im Überschwang. Natürlich ist das immer so eine Sache mit dem ehrenwert herbeikonstruierten «Jazz» in der «Kunstmusik», aber Andriessens Big-Band-Sounds waren ziemlich gut gemacht und beim Zappa-erprobten Ensemble Modern unter Peter Rundel in denkbar besten Händen.

Dann passierte etwas, was Goebbels in einigen Interviews als «noch nie Dagewesenes» angekündigt hatte: Zu den todestrunkenen Liebeserlösungsfantasien von Willem Kloos und feldmanesk angeschrägten Akkordvariationen betrat eine leibhaftige (und erstaunlich disziplinierte) Schafherde den Raum, der man verstörende 15 Minuten dabei zu sehen durfte, wie sie da so vor sich hin «weste» und ab und an mal Mäh oder ein Häuflein machte. Sie wurde behütet von einem Hirtenhund der besonderen Art: einem Zeppelin, der schon zuvor leitmotivisch die einzelnen Bildräume verknüpfte und dabei umtriebig über die Köpfe der Zuschauer hinwegschwebte. Nun beschien er dieses bukolisch-surreale Nachtbild wie ein Mond – Natur und Technik und Kunst in latent desorientierter Eintracht. Es wäre ein wunderbares Ende dieser Inszenierung gewesen, wenn *De Materie* mit dieser ironisch gebrochenen Pastorale hätte schliessen können. Die Schlussszene um die naturwissenschaftliche Tischgesellschaft Madame Curies jedoch wirkte seltsam uninspiriert, konventionell, wie hintendran genagelt. Vielleicht ein dramaturgisches Problem der Vorlage.

Trotzdem: Das Opus magnum der Ruhrtriennale 2014 ermöglichte mit starken Bildern und fulminant gespielter Musik eine aufregende Wiederbegegnung, die vollkommen unverständlich erscheinen liess, wieso Andriessens postmoderne und doch immens eigenwillige Musik-Theater-Materie so lange in Vergessenheit geraten konnte.

Dirk Wieschollek