

Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2016)**

Heft 135

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Mit Freud zu Stockhausen

DONNERSTAG aus dem Opernzyklus LICHT von Karlheinz Stockhausen
(Theater Basel, Schweizer Erstaufführung am 25. Juni 2016)



Schlüsselszene in der Basler Aufführung von Stockhausens DONNERSTAG aus LICHT. Foto: Sandra Then

Vorweg: Für die Theatergeschichte und die Stockhausen-Rezeption ist diese Basler Produktion ein ähnlicher Wendepunkt wie die Umsetzung von Richard Wagners *Rheingold* 1924 im alten Basler Stadttheater durch den Genfer Regisseur und Bühnenbildner Adolphe Appia: ein Graus für die Wagnerianer und doch die Vorwegnahme von dem, was Wieland Wagner eine Generation später mit dem Werk seine Grossvaters machen wird.

Auf dem Weg ins Theater Basel erinnerte ich mich an die umstrittene Uraufführung von MICHAELS REISE UM DIE WELT an den Donaueschinger Musiktagen 1978 mit Stockhausens Sohn, dem 21-jährigen Markus Stockhausen als Trompeter, – in Ultramarinblau gekleidet und mit einem Gurt um die Hüfte, in dem die zahlreichen Dämpfer steckten. Und ich fragte mich, wie dies wohl heute wirken würde, dieser an einen Sprengstoff-

gürtel erinnernde Riemen. Ich wurde überrascht, denn an Stelle des Dämpfergurt wurde in Basel eine berührende Szene entwickelt: Michael ist Insasse einer psychiatrischen Klinik im Stil der 1970er Jahre; dort ist das Musikmachen offensichtlich verboten. Trotzdem spielt er Trompete, und seine beiden Doubles, die Michael-Tänzerin und der Michael-Sänger, auch sie Insassen, schieben ihm heimlich die Dämpfer zu, die in den Anstaltskleidern mitgeschmuggelt wurden. Der Gegensatz ist eklatant: In Donaueschingen 1978 der heldenhafte Trompeter, der von einem erhöhten Rundpodium aus virtuos mit den Dämpfern jonglierte und vorführte, dass vor ihm noch niemand so überlegen und exquisit mit der Trompete umgegangen ist, was zwar stimmt, aber fürs Theater völlig uninteressant ist; in Basel 2016 ein gebrochener und kranker Mann, der

sich mit der Musik gegen die Begrenzungen und Regeln der Klinik auflehnt und der – unterstützt von seinen Mitinsassen – die musikalische Differenzierung gegen die «luziferische» Domestizierung der klinischen Gesellschaft durchsetzt.

Dieser Anfang des 2. Aktes ist eine der Schlüsselszenen, einerseits weil die Regisseurin Lydia Steier die Mittel des Théâtre musical gewandt einsetzt, andererseits weil sie hier gewissermassen das grosse «Problem» von DONNERSTAG löst. Stockhausen stellt dort eigentlich das Leben von Jesus dar, inspiriert vom *Urantia Buch*, das wahrscheinlich durch den amerikanischen Psychiater William S. Sadler von 1934 bis 1955 zusammengestellt wurde. In dieser amerikanischen Ersatzbibel sind die in den Evangelien nicht dokumentierten Jahre von Jesus nacherzählt. Jesus ist im *Urantia-Buch* eine Reinkarnation von Gottes Sohn

Michael, und er durchlebt eine durchaus glückliche Jugend in einer intakten Familie. Erstaunlicherweise hat Stockhausen nun nicht diese glückliche Jugend in der Oper DONNERSTAG dargestellt, sondern seine eigene auf die Bühne gebracht, und zwar in einer Offenheit, die ihm Ende der siebziger Jahre den Vorwurf einbrachte, er halte sich für Gott selber.

Lydia Steier zeigt den Schrecken von Stockhausens Jugend in drastischem Realismus. Sie inszeniert das Libretto fast wörtlich und deckt auch die von Stockhausen selber verklausulierten Details auf. In der Anfangsszene wird die Familie mit riesigen Puppenköpfen gezeigt; das Kind Michael möchte während seines Geburtstagfestes den Vater umarmen, wird von diesem aber zurückgewiesen, worauf Michael in die Arme der Mutter flüchtet. Diese Szene wiederholt sich während der ganzen Oper wie eine Zwangshandlung.

Die Regisseurin konnte sich bei ihrer Interpretation auch auf die Forschungen der ehemaligen Gymnasiastin Lisa Quernes aus Montabaur (Rheinland-Pfalz) von 2013 abstützen. Quernes hatte für ihre Geschichtsarbeit – mit Unterstützung der Familie Stockhausen – die Erlaubnis bekommen, die «Krankenakte» von Gertrud Stockhausen-Strupp, der Mutter von Karlheinz, zu studieren. Daraus wird klar, dass Gertrud Stockhausen in der Psychiatrie, wohin sie 1932 eingeliefert wurde, ihren Mann der Pädophilie mit seinen Schülern und seinen eigenen Kindern bezichtigte. Karlheinz Stockhausen hat seine Mutter mehrfach besucht, wobei die Begegnungen nach ersten Umarmungen jedes Mal in Schreikrämpfen geendet haben sollen. Diese Besuche wurden mit den Jahren seltener, weil es für den 1937 in die NSDAP eingetretenen und neu verheirateten Vater gefährlich wurde, Kontakte zu einer als «lebensunwert» geltenden Geisteskranken zu halten. 1941 wird Gertrud Stockhausen

mit 80 anderen Patienten in die Tötungsanstalt Hadamar transportiert und dort im Keller mit Kohlenmonoxid ermordet. Wahrscheinlich kannte Karlheinz Stockhausen diese Details gar nicht, weil er im Libretto schreibt, die Mutter sei mit einer Giftspritze getötet worden. In Basel wird erstmals die Vergasung gezeigt, und die Heldengeschichte Michaels wird definitiv zur Krankengeschichte. Durchaus heldenhaft aber stemmt sich Michael in der Basler Inszenierung gegen sein Jugendtrauma, und es gelingt ihm, dieses zu besiegen: die Musik ist ihm die Therapie dazu. Sie wird ihm zur Rettung. Damit trifft die Regisseurin nicht nur die biografische Situation des 1943 zum Vollwaisen gewordenen Stockhausen, sondern auch die Transzendenz, die Stockhausen mit seiner Musik immer anstrebte. Die musikalische Wirkung ist in Basel denn auch verblüffend: Sie berührt, tiefe Emotionen und Triebkräfte werden hörbar, und das Artistisch-Virtuose ist wie weggeblasen.

Die Musik wurde in Basel fast schon unter Bedingungen der historischen Aufführungspraxis aufgeführt. Stockhausens langjährige private und berufliche Partnerin Kathinka Pasveer verantwortete die Einstudierung und die musikalische Gesamtleitung, und sie mischte von der Mitte des Zuschauerraums aus die Zuspelungen und die komplexen Verstärkungen der zahlreichen Solistinnen und Solisten. Dass Kathinka Pasveer als Vertreterin der Stockhausen-Stiftung diese Inszenierung zuliess und aktiv mitwirkte, ist ihr hoch anzurechnen. Zwar waren schon die Uraufführungen von SONNTAG 2011 in Köln mit der innovativen spanischen Truppe La Fura dels Baus und MITTWOCH 2012 in Birmingham unter Regie von Graham Vick enorme theatralische Innovationen, aber soweit wie in Basel ist man bisher nicht gegangen: Stockhausen wird hier auf offener Szene mit Stockhausen psycho-

analysiert und sein Wille zur Musik und seine Überzeugung, mit Himmelsmusik die Welt zu retten, als sublim und fantastische Projektionen eines frühkindlichen Traumas dargestellt. Das Ganze in einer phänomenalen musikalischen und szenischen Gesamtleistung, an der neben dem Basler Sinfonieorchester unter der souveränen Leitung von Titus Engel auch Studierende der Musikhochschule Basel wesentlich beteiligt waren. Am liebsten würde ich die ganze Besetzung einzeln aufzählen. Stellvertretend seien hier drei genannt, nämlich der Schweizer Bass Michael Leibundgut, der einen vielschichtigen Luzifer (Michaels Vater) gab und auch ein grosser Schauspieler ist; dann den Trompeter Paul Hübner, der den verunsicherten, schüchternen und fast leidenden Michael herausragend spielte, und schliesslich die Michael-Tänzerin Emmanuelle Grach. Sie erweiterte als stumme Rolle den Interpretationsradius der Figur Michael enorm; ohne alle Tanzklischees machte sie – in einer Mischung von Buster Keaton, Liesl Karlstadt und Marcel Marceau – das Spiel der drei Michael-Figuren zu einer komplexen transdisziplinären Kammermusik. Auch im 3. Akt, der nach Michaels Auferstehung im Himmel spielt, gibt Emmanuelle Grach entscheidende szenische Impulse; so schafft sie es, in völlig natürlicher Weise die von Stockhausen verlangten Gebetsgesten aus seiner Komposition INORI in den szenischen Ablauf einzubauen. Gespannt war man, wie wohl die amerikanische Regisseurin mit ihrem Konzept diesen Himmelsakt bewältigen würde. Letztlich hat sie auch hier nur Stockhausens Libretto genau gelesen, denn der auferstandene Michael – er wird in Basel von einem zweiten Tenor gesungen und deutlich als Jesus-Figur inszeniert – singt im Himmel wiederum von seinem grossen Problem, nämlich seiner Kindheit auf Erden. So wird die

Stockhausen

Geburtstagszene auch im Himmel gezeigt, und aus einem riesigen Geburtstagskuchen taucht Luzifer als Posauenspieler auf und kämpft mit Michael den Drachenkampf.

Auch im 3. Akt wird vieles ironisch gebrochen, was – wie alle Ironie – die Räume erneut öffnet und die Interpretationsbreite erweitert. Auch mit der Farbe Blau, die eigentlich im DONNERSTAG alles dominieren müsste, wird ironisch, aber wirkungsstark umgegangen, nämlich mit kleinen blauen Pixelpunkten auf dem Screen und in Form blauer Gummischuhe des Himmelschores. Auch hier wird einem dank der präzisen und jeden Moment auf den Punkt inszenierten Arbeit von Lydia Steier bewusst, wie genau Stockhausen die Musik auf die Szene abgestimmt hat. Die Kehrseite der Medaille ist allerdings, dass musikalisch nicht sehr spannende Teile als solche auch erkennbar wurden, zum Beispiel die VISION am Schluss des letzten Aktes. Stockhausen leitet die Länge des gesamten LICHT-Zyklus aus seiner Superformel ab, wobei einzelne Takte der Formel dann das proportional um ein Vielfaches gespreizte Tonmaterial eines ganzen Aktes bilden. VISION ist dafür ein gutes Beispiel: Die Musik darf nicht dann enden, wenn das Material erschöpft, sondern erst, wenn die grossformale Proportion aufgelöst ist. So gab es zum Schluss der Basler Aufführung tatsächlich Längen, denen auch die dadaistisch-esoterischen Sprachwirbel von Stockhausens Libretto nicht zur Spannung verhalfen. Aber Lydia Steier fand auch für solches musikalisches Ausharren einen unglaublich poetischen Schluss: Alle Michaels der Oper treffen im Dämmerlicht zusammen, endlich darf auch der Knabe, der während des ganzen Abends Michaels Puppenkopf aus der Geburtstagszene getragen hat, die Maske mit Freud' ablegen.

Roman Brotbeck

Dada dekadent – Dada reduziert

Zürcher Festspiele: Daniel Mouthons «Roue, à rebours» – Eine absurde Kammeroper (Premiere am 6. Juni 2016 im Miller's Studio) und Mischa Käfers «Präludien III für sechs Stimmen» (Uraufführung am 15. Juni im Theater Rigiblick)



Radpanne als Dreh- und Angelpunkt in Daniel Mouthons Kammeroper «Roue, à rebours». Foto: Matthias Riesenhuber

Unterschiedlicher geht's nicht: hier ein dichtes, mit Anspielungen an die Kunstgeschichte gespicktes Bühnenbild. Dort sieben schwarz gekleidete Sängerinnen und Sänger auf einer schwarzen leeren Bühne. Hier wird getanzt, gesungen, gespielt, getrunken, musiziert, geblödet. Dort wird einzig auf die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme fokussiert. Doch beide Aufführungen passen zum diesjährigen Thema der Festspiele Zürich «Dada – Zwischen Wahnsinn und Unsinn», in dessen Rahmen sie stattfanden: die detailreiche Abundanz der «absurden Kammeroper» *Roue, à rebours* von Daniel Mouthon auf der einen Seite, die musikalisch-szenische Reduktion des Konzertes der Neuen Vocalsolisten Stuttgart mit der Uraufführung von Mischa Käser auf der anderen Seite.

Das renommierte Gesangs-Ensemble für Neue Musik stellte das Spiel mit der Stimme ins Zentrum seines Auftritts im Theater Rigiblick. Die sechs dafür ausgewählten Stücke zeigen denn auch die ganze Bandbreite an kompositorischen Wegen, die menschliche Stimme innovativ in Szene zu setzen. Während sich Friedrich Cerha in seinen *Zwei Szenen für sieben Stimmen* beispielsweise auf die klassisch geschulte, lyrisch singende

bis sprechende Stimme verlässt, zelebriert der Kanadier Gabriel Dharmoo in *Notre meute* für fünf Stimmen das urtümlich Animalische, das der menschlichen Stimme ebenso immanent ist: durch Keuchen und Klicken, Schnalzen und Grummeln. Beide Komponisten schaffen es durch ihre je eigene Art der Behandlung der Stimme, Ausdruck herzustellen. Ein kurzes Gespräch oder Lamento etwa bei Dharmoo, ein eigentliches, eindruckliches Minidrama bei Cerha. Einen wesentlichen Beitrag dazu leisteten die sieben Sängerinnen und Sänger, die in präziser und harmonischer Interaktion brillierten, gesanglich ebenso wie schauspielerisch.

Dieses Spiel mit der Semantik zog sich durch alle Stücke des Konzertabends. Denn die Wahrnehmung der Stimme bedeutet für den Menschen zuallererst Übermittlung. Bei allen Komponisten ist Bedeutung denn auch präsent, aber zumeist nicht durch die Sprache, die fast immer bis zur Unverständlichkeit zer setzt wird, sondern durch den klanglichen Ausdruck, der teilweise theatralisch durch subtile, doch wirkungsvolle Mimik und Gestik ergänzt wird.

Der Schweizer Komponist Mischa Käser bringt diese Thematik auf den Punkt, wenn er sagt, Sprache sei «Ausdruck

Magie der Selbstreferenz?

Original mit Untertitel: The Kammeroper
1993, Paris? (Anhang 1)

ihrer Laute und nicht ihrer Bedeutung, was nicht heissen soll, dass diese «unverständliche» Sprache keine Bedeutung hätte». Die Uraufführung seiner *Präludien III für 6 Stimmen* bildete den Mittelpunkt des Konzerts der Neuen Vocalsolisten. Den sehr verschiedenartigen acht Stücken liegt je ein musikalischer Gedanke mit vielen Variationen und unterschiedlichen Ensemble-Aufstellungen zugrunde. Mal werden die Stimmen in zwei Gruppen aufgeteilt, sodass sie sich spielerisch ergänzen und kontrapunktisch ineinander verflechten, mal sind es einzelne Mitglieder, die solistisch hervortreten. So wie im 7. Präludium, als Bariton und Bass eine kleine Geschichte zu erzählen scheinen. Immer wieder wird der Charakter eines Stückes aber auch gebrochen, so zum Beispiel in der Nr. 8, wo die Sopranistin mit Micky Mouse-Stimme die gebannte Stimmung frech ins Humoristische dreht. Nicht nur Käser, sondern alle Komponisten schaffen es auf unterschiedliche Weise, die Aufmerksamkeit der Zuhörerinnen auf das klangliche Geschehen hin und von der Bedeutungssuche weg zu lenken.

Gerade darin unterscheidet sich der Konzertabend der Neuen Vocalsolisten Stuttgart grundlegend von der Kammeroper *Roue, à rebours*, bei der man stets damit beschäftigt ist, Indizien nachzuspüren. Das vom Komponisten Daniel Mouchon und Librettisten Dieter Ulrich entworfene und im Miller's uraufgeführte Musiktheater erzählt eine Anekdote aus dem Jahre 1912: Wie die Maler Francis Picabia und Marcel Duchamp sowie der Dichter Guillaume Apollinaire auf dem Weg vom französischen Jura Richtung Paris eine Radpanne haben. Auf Grundlage dieses Handlungskerns nun, den man freilich ohne Hilfe des Programmzettels nicht erraten würde, treffen verschiedene historische Persönlichkeiten auf der Bühne aufeinander: Apollinaire

zitiert verwirrt Bruchstücke seiner Texte (Gesang: Dorothea Schürch), die Futuristen marschieren und salutieren in militärischer Strenge (Tanz: Niki Good, Renate Hug), Alfred Jarry dominiert als opernhafte Nervensäge (Bariton: Chasper-Churò Mani), Picasso spielt leicht debil auf seiner selbst gemalten Gitarre (Flo Stoffner), und René Magritte tanzt puppenhaft-stumm (Danny Seng'Kit). Unklar bleibt hierbei, welchen Standpunkt die Kammeroper eigentlich zur historischen und aktuellen Relevanz dieser auftretenden Künstler einnimmt.

Nicht nur die konzipierten Figuren, auch Theres Indermaurs Ausstattung und Stefan Noltes Inszenierung setzen grosses Wissen voraus. Die Bühne beispielsweise ist Duchamps Werk *Das Grosse Glas* nachempfunden und mit Referenzen an Magritte gespickt. Wie Ulrichs Libretto entbehrt auch Mouthons Musik jeglicher Sentimentalität, preist stattdessen einen trockenen, ebenfalls assoziationsreichen Eklektizismus. Strawinsky-eske Passagen wechseln sich ab mit Ausflügen ins Geräuschhafte, bis die Instrumentalisten des Ensembles für Neue Musik Zürich zum Schluss in ein improvisiertes Chaos ausbrechen.

Dieses Neben- und Durcheinander der Künste löst ein wahres Entschlüsslungs-Gewitter beim Zuschauenden aus. Das ist zwar anstrengend, dafür erfrischt dieser sehr freie Umgang mit den Regeln und Konventionen des Musiktheaters. Das Stück beginnt im Foyer und endet im Hof des Theaters, die Beteiligten nehmen keinen Schlussapplaus entgegen, es gibt weder eine richtige Handlung noch Identifikationsfläche. Stattdessen viele gedankliche Anregungen und die erstaunliche Erkenntnis, dass es auch 100 Jahre nach Dada immer noch irgendwie revolutionär wirkt, fest eingefahrene Rituale und Formen komplett zu sprengen.

Rebekka Meyer

Die CLEX ist da!

Die Basel Sinfonietta, Ernesto Molinari und die neue Kontrabassklarinetten im Stadtcasino Basel (5. Juni 2016)

Das aktuelle Konzertprogramm der Sinfonietta, das nach Basel auch in Wien und Darmstadt erklang, ist umrahmt von zwei Uraufführungen für Kontrabassklarinetten und Orchester. Anlass hierfür bildet die Entwicklung der optimierten CLEX (Contrabassclarinet extended) durch ein interdisziplinäres Berner Forscherteam. Seit 2012 arbeiten Wissenschaftler der Hochschule der Künste Bern mit den Departments Technik und Informatik der Berner Fachhochschule und dem Instrumentenbauer Jochen Seggelke zusammen, um die Kontrabassklarinetten klanglich und vor allem bezüglich der Intonation attraktiver zu machen. Wichtige Inputs waren die «utopischen» Wünsche des Solisten des Abends, der für seine «klassischen» Interpretationen ebenso wie für seine Jazzimprovisationen gefeierte Ernesto Molinari. Das Forscherteam verfolgte einen neuen Ansatz, indem der Konstruktion nach akustischen Gesichtspunkten höchste Priorität eingeräumt wurde. Daher werden die Tonlöcher an den bestmöglichen Stellen platziert, während bei herkömmlichen Kontrabassklarinetten die Löcher dort positioniert werden mussten, wo sie mit dem komplizierten mechanischen Klappensystem zu erreichen waren, was zu den bekannten Intonationsproblemen der Instrumente führte. CLEX geht einen anderen Weg und bildet quasi eine Symbiose von alter Handwerkskunst und modernem Hightech: Die Klappen werden hier nämlich über eine mechatronische Steuerung betätigt, die es einerseits ermöglicht, die Tonlöcher optimal über den Korpus zu verteilen, und andererseits auch die Ansteuerung aller Arten von e-music-Geräten vorsieht, womit sich zahlreiche neue multimediale Anwendungsfelder eröffnen.

Der Umgang mit diesen technischen Möglichkeiten wird in beiden Urauffüh-



Ernesto Molinari, *Clex*; Martin Siewert, Gitarre; Jorge Sánchez-Chiong, Turntabelle und die Basel Sinfonietta.
Foto: © :craft: bildwerk

rungen divers gehandhabt. Im dreisätzigen *Gravity's Rainbow* von Michael Pelzel (*1978) wird die Klangvielfalt des neuentwickelten Instrumentes vorgestellt, wenn Molinari in mehreren kadenzartigen Solopassagen alle Register und Timbres der Kontrabassklarinette präsentiert. Dabei sind es nicht in erster Linie die bisher tiefsten Töne des Instrumentes – weitere Tonlöcher sind bereits eingeplant! –, sondern eher die über 5 Oktaven höher liegenden, die in ihrer Sonorität und Intonationssicherheit überraschen. Das Spiel des Solisten ist überwiegend klangvoll, warm und unaufdringlich, doch kann er ebenso Klangfarben des Fagotts oder eines jazzigen Saxophons imitieren. Greift Jorge Sánchez-Chiong (*1969) in seinem neuen Werk *Zyt* hierauf ausgiebig zurück, fusst die Polyspektraltechnik Pelzels vor allem auf dem unteren Klarinettenregister. Durch das Setzen von polyspektralen Akkorden erklingen vielfältige Farbschattierungen aus dem Orchester, in die sich einzelne, vielfachüberblasene Töne und neuentdeckte Multiphonics der CLEX integrieren. Das Schillern des «Regenbogens» wird dabei durch die filigrane Einarbeitung von ostafrikanischen «Lock-in Patterns»

verstärkt, die asymmetrische Regelmässigkeiten hervorrufen: Es scheinen sich aus zwei gesetzten, sich verzahnen den Patterns immer neue Varianten heraushören zu lassen, das wirkt sogarartig und gliedert gleichzeitig die grossformalen Prozesse. Das variantenreiche Spiel von Wahrnehmung und real Erklingendem wird auch durch den Einsatz der sphärisch-tönenden Glasharmonika unterstützt, die mehrfach ins ganze Orchester potenziert wird, wenn die Musiker zu unterschiedlich gestimmten Gläsern oder Klangschalen greifen. Pelzel transformiert so die neugewonnene Farbvielfalt der CLEX inspirierend auf den Klangkörper der Sinfonietta.

Im mittleren Teil des Konzertes spielen Solisten des Orchesters Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9. Die spätromantisch-weiße Interpretation von Duncan Ward überzeugt und lässt in ihrer Frische den Gedanken an das 100 Jahre zurückliegende Skandalkonzert unglaublich erscheinen. Schwerer taten sich die Musiker mit den Klangstudien von Maderna und Nono; sind zwar in Luigi Nonos *Incontri* bewusst zwei Strukturen gesetzt, deren Annäherungen ohne

tatsächliche Verbindung präsentiert werden sollen, blieb die *Serenata Nr. 2* von Bruno Maderna eine zu punktuelle Musik, deren Zusammenhänge nicht überzeugend vermittelt werden konnten.

Dagegen bewusst abschnitthaft und mit mehreren Trial-and-Error-Schleifen ist Sánchez-Chiong's *Game* für CLEX, E-Gitarre, Turntables, verstärktes Orchester und Projektion komponiert. In diesem Werk agiert der Kontrabassklarinettist als Spieler einer Testversion eines interaktiven und intermedialen Videogames. Sein sensorisch-dynamisches Instrument wird hierbei zum Joystick, mit dem er sich, das Orchester und die Zuschauer durch einen vierdimensionalen Spielraum manövriert. Hierbei werden mehrere Level durchlaufen, wobei sowohl der erfolgreiche Missionsabschluss als auch das Scheitern bei einzelnen Durchgängen einkomponiert ist. Sánchez-Chiong, der selbst auf der Bühne die Turntables spielt, integriert in seinem Stück auch Daten, die durch die Mechatronik der CLEX generiert werden, leitet daraus beispielsweise die Lichtsteuerung ab. Allerdings scheint der Solist nur vordergründig aktiv in das Geschehen eingreifen, oder durch bewusst fehlerhaftes Agieren das Spiel beeinflussen zu können; die Möglichkeit des spontanen «Umprogrammierens» des Games durch den Solisten bleibt unrealistisch.

Daher vermag dieses Spiel mit Raum und Zeit nicht wirklich in den Bann zu ziehen, sondern lässt einem eher von den multimedialen Eindrücken überfordert zurück. Dennoch gibt es langanhaltenden und ehrlichen Applaus für die hervorragenden Solisten, den sehr souverän dirigierenden jungen Duncan Ward und das Orchester, das sich stets lustvoll neuen Herausforderungen stellt und diese mit Geschick und Spielfreude meistert.

Florian Henri Besthorn

Magie der Selbstreferenz?

«Original mit Untertitel» – Die Münchener Biennale für Neues Musiktheater
 (28. Mai bis 9. Juni 2016)



Simon Steen-Andersens «if this then that and now what». Foto: Franz Kimmel

Bei jeder sich bietenden Gelegenheit hatten die beiden neu berufenen Intendanten der Münchener Biennale für Neues Musiktheater, Daniel Ott und Manos Tsangaris, im Vorfeld einen Paradigmenwechsel bei der Programmgestaltung in Aussicht gestellt. Man durfte daher gespannt sein auf den Neustart der weltweit bedeutendsten Uraufführungs-Plattform für zeitgenössisches Musiktheater.

Der Auftakt der diesjährigen Ausgabe suggerierte zunächst aber weniger Wandel als vielmehr Kontinuität. Mit *Sweat of the Sun* und *if this then that and now what* wurden zwei Stücke aus der Taufe gehoben, die auch unter der Intendanz von Peter Ruzicka den Weg ins Hauptprogramm hätten finden können. Einander komplementär ergänzend zeigten sie zu Festivalbeginn noch einmal die Band-

breite an Möglichkeiten wie auch die Grenzen eines herkömmlichen «Komponistentheaters» exemplarisch auf.

Die Produktion *Sweat of the Sun* entsprach weitgehend den Erwartungen, die man an eine «Neue Oper» heranträgt. Der Komposition von David Fennessy liegt ein von Regisseur Marco Štorman und dem Komponisten verfasstes Libretto zugrunde, das Material aus Werner Herzogs Tagebuch *Die Eroberung des Nutzlosen* verarbeitet, in dem der Filmemacher den abenteuerlichen Dreh seines Kultfilms *Fitzcarraldo* in Südamerika kommentiert. Bekanntlich spielte Klaus Kinski in dem Film einen reichen Exzentriker, der im peruanischen Dschungel ein Opernhaus erbauen möchte. Das Tagebuch beschreibt demnach einen Film, der von den bizarren Blüten handelt, die Opernbegeisterung hervorbringen kann.

Potentiell ist das ein idealer Stoff für gegenwärtiges Musiktheater. Zu vermuten war ausserdem, dass die Mischung aus nostalgischer Rückschau und verschrobener Zukunftsvision dem Neustart des Festivals gut zu Gesicht stehen würde. Und in der Tat, der Abend fing suggestiv an: Aus Lautsprechern erklang schon zum Einlass die Stimme von Enrico Caruso in einem kleingliedrigen Endlosloop. In das verrauschte Klangband mischte sich alsbald das Orchester und baute statische Akkordflächen auf. An die Wände wurden Ausschnitte aus der Filmdokumentation *Burden of Dreams*, die während der Dreharbeiten von *Fitzcarraldo* entstand, projiziert. Diese Bilder gingen unmerklich in Nahaufnahmen diverser live gespielter *table guitars* über. Saiten und Stege der Instrumente wurden so mit den Schiffstauen

Magie der Selbstreferenz?

Kürzlich mit Literatur – Die Hörsaal-Formeln für einen Musiktheater
 12. Mai 2014

und Segelmasten aus dem Dokumentarfilm in Beziehung gesetzt – ein schönes visuelles Detail inmitten eines atmosphärisch überzeugenden Beginns. Leider driftete das Stück aber schnell in die Konventionen einer nicht-narrativen Neue-Musik-Oper ab. Plötzlich mischten sich gesungene und gesprochene Repliken der Sängerinnen und Sänger in die zunehmend aufgeregte Musik, ohne dass sich eine nacherzählbare Handlung entwickelte oder Figuren sich konkretisierten. Da wurde opernhafte Kostümiert herumgestanden bzw. durch den Raum gewandert, da wurde zweifellos fleissig zitiert aus dem Buch, aus der Filmdokumentation, aus dem Film selbst, aber ohne dass sich der Sinn des ganzen musikszenischen Arrangements jenseits loser Assoziationen unmittelbar erschlossen hätte.

An diesen, auf seine Art doch recht opernhafte pathetischen Auftakt schloss sich sogleich die zweite Premiere an. Mit der Produktion *if this then that and now what*, bei der Simon Steen-Andersen für Komposition, Regie, Bühne und Text verantwortlich zeichnete, wurde man in den Bereich des «Composed Theatre» geführt, das Matthias Rebstock und David Roesner als aktuelles Modell des Musiktheatermachens theoretisch umrissen haben. Steen-Andersens Partitur vertont nicht einfach einen präfabrizierten literarischen Text und beschränkt sich dabei auf die Organisation klanglicher Abläufe, sondern sie unterwirft buchstäblich jeden Lichtwechsel, jeden Schritt, jede Geste der Bühnenakteure, die gesamte Szenographie, natürlich auch den Einsatz von Sprache kompositorischem Denken. Alles ist streng durchrhythmisiert, die kleinteiligen Abläufe werden mit Hilfe eines *click tracks* im Ohr aller Beteiligten minutiös synchronisiert.

Zu Beginn, in der wahrscheinlich besten halben Stunde des gesamten Festi-

vals, erzeugte dieser dezidiert autoritäre Ansatz dank konzentrierter Umsetzung ein reizvolles Oszillieren zwischen Slapstick und kafkaesker Beklemmung. Selbstverständlich illustrierte die gesamte audiovisuelle Inszenierung keineswegs eine wie auch immer geartete Stückfabel, sondern kreiste beständig um sich selbst, d.h. um die Bedingungen ihrer Erzeugung aus Sicht des Komponisten. Schriftprojektionen im Dunkel führten die verzweifelte Suche des Schriftstellers nach dem ersten Satz seines neuen Buches als tragikomischen Vorgang zwischen Tippen und Lösch-taste vor. Ein Alter Ego des Komponisten hastete von links nach rechts über die Bühne, durch diverse Türen, vorbei an einem verspiegelten Kubus, in dem ein in die Lektüre (s)eines Buchs vertiefter Doppelgänger sass. Blitzartig erleuchtet wurde immer wieder das vorne platzierte Streicherensemble, der Dirigent gab mit grosser Geste den Einsatz zu einem einzigen *pizzicato*-Ton: In harter, schneller Schnittfolge wechselten derartige kurze Sequenzen einander ab, in immer neuen Variationen, Kombinationen, Überlagerungen. In ungueter Entsprechung zu *Sweat of the Sun* verlor dieses virtuose Vexierspiel nach einer Weile aber seine Konzentration. Schuld daran war die konzeptuelle Entscheidung, eine von vier «Komponisten-Klonen» abwechselnd, teilweise auch simultan rezitierte theoretische Abhandlung über das Thema «Selbstreferenzialität» zum strukturellen Nexus des Stückes aufzuwerten. Dadurch ging (zu) viel an Geheimnis, Vieldeutigkeit und spielerischer Leichtigkeit verloren. Stattdessen hielt ein zunehmend angestrenzter didaktischer Tonfall Einzug: Man fühlte sich unwillkürlich zurückversetzt in die Aufbruchzeit des Neuen Musiktheaters, als Kagel und Schnebel in ihren szenischen Schlüsselwerken *Sur scène* (1959–60) und *Glossolalie 61* (1961) ebenfalls

musiktheoretische Sprechvorträge als szenische Grundsituation nutzten.

Nach der Rückversicherung bei der jüngeren Geschichte des avancierten komponierten Musiktheaters wurden ab Tag zwei zunehmend Blicke über den Tellerrand der geschlossenen Form und eines emphatischen Werkbegriffs gewagt. In einem Fall ergab sich ein interessanter programmatischer Querbezug: *Wie if this then that and now what* tauchte auch die Produktion *The Navidson Records* von Till Wyler von Ballmoos (Regie) und Tassilo Tesche (Szenographie) tief in die «Magie der Selbstreferenz» (O-Ton Steen-Andersen) ab. Während aber Steen-Andersen obsessiv um (Un-)Möglichkeiten auktorialer Kontrolle und Werkfixierung kreiste, befasste sich *The Navidson Records* komplementär mit dem Aspekt des Ephemeren, d.h. Flüchtigen, Nicht-Plan- und Fixierbaren theatraler und musikalischer Performance. In der Art einer begehbaren Installation hatte Tesche eine provisorische Labyrinth-Architektur in den Ausstellungsraum Lothringer 13, eine ehemalige Fabrik, implantiert. Der in seinen Möglichkeiten faszinierend offene, gleichsam skizzierte Raum wurde vom Ensemble (Studierende der Hochschule der Künste Bern und Ensemblemitglieder von Konzert Theater Bern) sowie Rosalba Quindici und Ole Hübner (Komponist/in) und dem Produktionsteam selbst genutzt als freie Spielwiese für eine Vielzahl kleiner, teils vorbereiteter, teils ad hoc konzipierter oder gar spontan improvisierter Aktionen. Flexibel einsetzbare Kammermusikminiaturen von Quindici, Hübner und von Benedikt Schiefer bildeten dabei so etwas wie das «kompositorische Rückgrat» der Performance.

Das Publikum wurde in kleinen Gruppen eingelassen und durfte sich fortan frei in der Installation bewegen. In Abwesenheit eines vordefinierten Ablaufplans

Dans l'écho du Brunegghorn

Le Forum, Paris • 1. août
 1992 - 1993

entstanden laufend, auch unter Einbezug von Video und Elektroakustik, neue kleine Einheiten aus Bild, Klang und Aktion, die sich im nächsten Moment wieder verflüchtigten. Wie von selbst ergaben sich dabei gleichsam natürliche Gezeiten von Ebbe und Flut, collagenhafter Überlagerung und meditativem Stillstand, räumlicher Konzentration und Zerstreuung.

Aus Sicht der Festival dramaturgie war der Kontrast zu den fest gefügten Stücken des Eröffnungsabends gut gesetzt; obwohl formal durchaus nicht revolutionär, erschien *The Navidson Records* in diesem Kontext doch wie ein utopischer, chimärenhafter Gegenentwurf zum Etablierten, Selbstgewissen. Was die Versuchsanordnung von Wyler von Ballmoos und Tesche aber letztlich nicht hergab, waren Momente existentieller Zuspitzung, die etwa bei Steen-Andersen zwischendurch aufschienen. Dass Labyrinth auch Orte des Schreckens sein können, machte die Installation nicht erfahrbar, hingegen wurde die Affinität zum zentrumslosen, ornamentalen Rokoko-Irrgarten mit seiner lustvoll ausgespielten Desorientierung deutlich.

Sein Gravitationszentrum hatte das Festival bereits in den ersten beiden Tagen gefunden, im weiteren Verlauf dominierten auseinanderstrebende Fliehkräfte. Man begegnete weiterhin installativem, glaubte sich ins *cabaret artistique* der vorletzten Jahrhundertwende versetzt beim Doppelabend in der Blackbox, wo ein Rezital von Donatienne Michel-Dansac mit einem neuen Zyklus an Solovokalstücken von Georges Aperghis (*Pub - Reklamen*) zum Besten gegeben wurde und Arno Camenisch zweisprachig (rätoromanisch/deutsch) aus seinem Kultbuch *Sez Ner* vorlas. Es gab einen lauschigen musiktheatralen Nachspaziergang an die Ufer der Isar zu erleben (Cathy van Eck), aber auch angestrengte Bemühungen um Schnitt-

mengen mit gegenwärtiger Jugendkultur zum Beispiel bei *Für immer ganz oben*, einem effektiv im Volksbad inszenierten *coming-of-age*-Melodram mit jeder Menge Knabenchören und gesoftetem Rock-Sound (Brigitta Muntendorf). Als nicht Angehöriger langweilte sich der Verfasser entsetzlich bei der Präsentation des fantasielos arrangierten Partizipationsprojekt *GAACH*, einer «Volksoper von jedem für jeden», bei dem zahllose örtliche Laienformationen mitmachen durften (Catherine Milliken). Beste Unterhaltung bot hingegen *Underline*, eine Art Maschinenballett mit knallbunten kinetischen Skulpturen (Hugo Morales Murguía). Kurzum: Für Zerstreuung und Amusement war gesorgt.

Ein Unbehagen bleibt gleichwohl: Die nach dem Eröffnungswochenende offensiv betriebene ästhetische Auffächerung hatte einen Verlust an Profilschärfe gegenüber der bisherigen Festivalkonzeption zur Folge. In ihrer momentanen Form unterscheidet sich die Münchener Biennale für Neues Musiktheater nur unwesentlich von vielen anderen weitgespannten Performance-Festivals. Sicher: Kaum jemand dürfte in Abrede stellen, dass die in die Jahre gekommene Biennale dringend eines *updates* inklusive modischem *lifting* bedurfte. Einige Aspekte der Festival dramaturgie geben gleichwohl Anlass zu grundsätzlicher Kritik.

Zunächst: Nicht jede transdisziplinäre, genreübergreifende Zusammenarbeit im Rahmen der Biennale erreichte den aktuellen professionellen *state of the art* der jeweiligen Künste. Mehr als einmal wähte man sich eher an aufwandsreichen Abschlusspräsentationen einer akademischen *performance masterclass* als an einem international ausgerichteten Festival. Eifrig wurden aktuelle (oder auch bereits überholte) ästhetische Trends aus verschiedenen Sparten aufgegriffen, durchprobiert und

zusammengemixt. Die Unbedenklichkeit gegenüber dem jeweiligen gegenwärtigen Materialstand hatte dabei oft etwas Unbedarftes, gleichsam Studentisches.

Ferner: Bereits im Gespräch mit Roman Brotbeck (*dissonance* 133, März 2016) war aufgefallen, wie ausweichend die beiden Intendanten auf Fragen nach gesellschaftspolitischer Relevanz und lebensweltlichen Bezügen des Musiktheaters reagierten, wie halbherzig andererseits die «Elfenbeinqualitäten der Kunst» verteidigt wurden. Zu wünschen wären denn auch im Einzelnen und im Gesamten klarere Positionsbezüge gewesen hinsichtlich der gesellschaftlichen Rolle von Musik und Theater. Überspitzt formuliert verbargen sich hinter einem vordergründig dialogbereiten, kontaktfreudigen Projektdesign allzu oft selbstgenügsame, dabei aber unterkomplexe Nabelschau, quasi Schwundstufen einer künstlerischen Autonomie-Ästhetik.

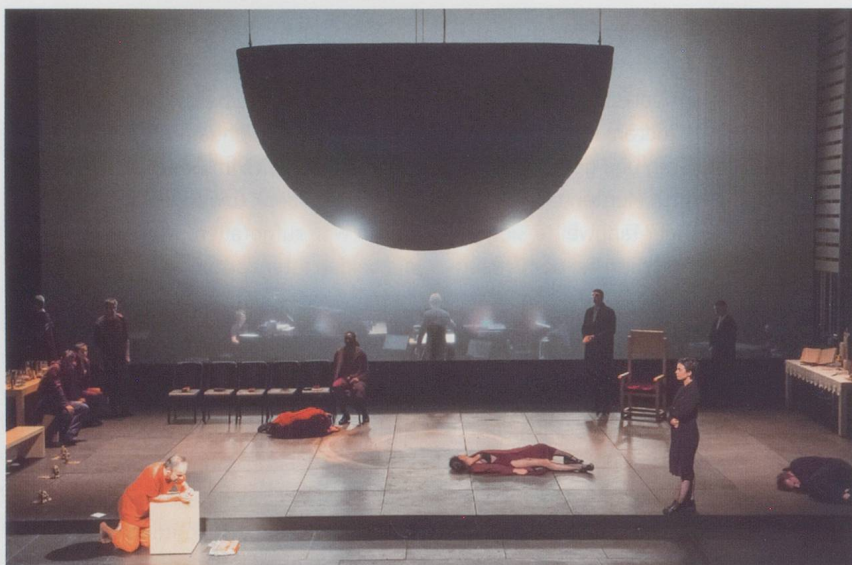
Ein weiterer Einwand wiegt womöglich am schwersten: Mit der begrüßenswerten Abkehr von engem Spartendenken, von dogmatischem Stilhöhen- und Komplexitätsgebot wichen die Biennale-Macher letztlich der Frage nach konstruktiven Visionen für eine Weiterentwicklung des avancierten Musiktheaters aus und flüchteten stattdessen in bequeme *crossover*-Bereiche, in denen Musik tendenziell nur noch als Beiwerk fungiert. Worin liegt aber die Legitimation einer Biennale für Neues Musiktheater, wenn der «Treibstoff und Glutkern» (O-Ton Manos Tsangaris) ihrer Hervorbringungen nicht länger die Musik ist?

Fazit: Für den ersten Versuch, die Münchener Biennale neu zu konfigurieren, war das sehr respektabel. Gleichwohl muss die folgende Ausgabe mehr bringen: nicht an Masse oder Bandbreite, wohl aber an Substanz und Verdichtung.

Leo Dick

Pénibles images

L'opéra « Giordano Bruno » de Francesco Filidei au Théâtre de Gennevilliers (Paris, 18 avril 2016)



« Giordano Bruno » de Francesco Filidei à Paris. Photo : Philippe Stirnweiss

Pour son second opéra, Francesco Filidei a choisi de mettre en scène le personnage de Giordano Bruno, supplicié sur le Campo de' Fiori à Rome par l'intolérance et le fanatisme religieux du pouvoir politique. Les cinq représentations au Théâtre de Gennevilliers font suite à la création française de l'ouvrage au festival Musica de Strasbourg, quelques mois après la création. Réduite au strict minimum, la mise en scène d'Antoine Gindt joue sur une lecture à la fois symbolique et littérale des derniers moments de Giordano Bruno. La mise en image du bûcher hésite entre l'impossibilité d'un réalisme brut et la distance de l'abstraction ; il en résulte une pénible image conclusive où Giordano Bruno apparaît recouvert d'un vrai-faux bitume visqueux, comme à l'occasion d'une blague potache qui aurait mal tourné. Fermons les yeux sur le reste de cette liturgie papale avec odeur d'encens et bougie... Les projections de Daniel Levy atténuent la pauvreté du jeu d'acteur, en illustrant l'évolution de la pensée philosophique de Giordano Bruno.

Musicalement, la tension se recentre sur ce qui s'apparente à un chemin de

croix en six stations durant le procès du philosophe. Le livret de Stefano Busellato est taillé sur mesure pour travailler ces six « fenêtres » en tableaux musicaux qui mèneront le personnage au bûcher de Rome. L'écriture de Filidei utilise les ressorts de la musique médiévale en combinant une série chromatique de douze sons à des situations tant narratives que méditatives. Le registre aigu sert de couleur générale aux scènes philosophiques tandis que le drame progresse vers des intervalles plus larges au fur et à mesure que s'avance le bûcher final. Les déplacements et les fluctuations rythmiques libèrent une belle palette d'effets et de couleurs. On sera davantage touché par les scènes où affleurent à travers un fiévreux et délirant monologue les failles du personnage quant à sa théorie jugée blasphématoire. La présence de l'ensemble des personnages sur scène lui donne un aspect statique et en évoluant dans cet espace limité, le chœur de douze voix mixtes impressionne de présence et d'impact dans la scène du Carnaval, malgré la difficulté de mise en place.

Francesco Filidei laisse transparaître des références au répertoire lyrique italien, depuis le contrepoint de Palestrina jusqu'aux allusions à l'écriture de Sciarrino et les envolées veristes de Puccini dans *Tosca*. La virtuosité des situations vocales renouvelle le discours et maintient l'attention depuis la scène malgré un accompagnement orchestral moins imaginaire et par ailleurs relégué à l'arrière-plan derrière un rideau de gaze.

Idéal de projection et de contrastes, le *Giordano Bruno* de Lionel Peintre soutient avec véhémence le dialogue avec les deux inquisiteurs (Jeff Martin et Ivan Ludlow). Le crépitement des percussions et du chant syllabique accompagne les cahots de l'argumentation tandis que la scène du bûcher fait la part belle aux bruits bruts et erratiques, imitations des flammes dévorantes. À la tête de l'Ensemble intercontemporain, Peter Rundel soutient brillamment l'édifice vocal et dramatique, donnant la part belle aux percussionnistes en tant que personnages-doublures des protagonistes en scène.

David Verdier

Dans l'écho du Brunegghorn

Le Forum Valais à Loèche
(12-16 mai 2016)



Richard Jean & David Scrufari: «uN jOUR sUR tERRE» à Loèche. Photo: Forum Valais

C'est à Loèche, dans la majestueuse vallée du Rhône, que s'est déroulé le Forum Valais 2016, l'un des plus importants événements de Suisse dans son domaine. On ne s'attendait guère à trouver l'avant-garde internationale de la musique dans ce paisible village valaisan où les rues, les maisons, les vieilles pierres respirent les siècles, et pourtant rencontrent l'art de l'avenir. Le Forum Valais, c'est une cinquantaine de compositeurs issus de plus de trente pays qui se réunissent dans ce cadre singulier.

Ainsi la splendide installation de Richard Jean et David Scrufari, jeu espiègle fondé sur le rapport entre son et vision. L'installation consistait à diffuser une musique expérimentale jalonnée de séries de mots dans des casques audio sans fil. On pouvait ainsi déambuler dans le château et le long des chemins alentours dans une marche sans destination, variante de cette écoute sans auditeur. Au sommet de la tour du château, sous le dôme, vue de la vallée à 360 degrés. On se rappelle les phrases d'un Maupassant en état de sublimation face au massif du Brunegghorn, et on se laisse emporter dans un naturalisme ambiant démultiplié par le croisement de diverses percep-

tions sensorielles désormais indépendantes les unes des autres.

Le Forum Valais est un lieu de rencontres, entre musiciens bien sûr, mais aussi avec le public. Compositeurs éminents et acteurs majeurs de l'avant-garde musicale se mêlent aux spectateurs et aux bénévoles, avec une simplicité déconcertante. C'est par là que le festival invite non seulement à la découverte mais aussi à la réflexion, à la discussion. Philosophie de la musique, technique pure, mais aussi histoire de la musique par la musique; ainsi Daniela Müller (piano) et Anna D'Errico (violin), qui revisitèrent Schönberg, Cage ou Pierre Mariétan, d'ailleurs présent.

L'édition 2016 aura également produit Christophe Fellay, de retour au Forum afin de présenter ses derniers travaux directement inspirés et imprégnés de son séjour en Afrique du Sud. Il accompagnait le piano de Jill Richards dans une exploration de rythmes et de textures aux teintes de jazz libre. C'est à la découverte de l'essence de la batterie que nous a invité Fellay, démontrant la richesse parfois cachée de cet instrument et de l'art des percussions en général.

La série des Ars Electronica fut quant à elle répartie en deux soirées, et proposa un tour d'horizon éclectique de la

musique électronique. C'est sans doute le succès de l'appel lancé pour l'occasion (289 travaux issus de 45 pays proposés au comité de sélection) qui a permis une présentation de grande qualité. Textures et rythmes, bruitisme noise, jeux de sons ambiants et poèmes binaires, l'aperçu offert par ces deux concerts posa entre autre la question insondable du rapport entre l'organique et l'électronique dans la musique, question qui n'est pas sans rappeler le problème dialectique du statut de l'image sonore elle-même.

Moment phare de cette édition 2016, le Pendulum Choir, «une œuvre chorale originale pour 9 voix a capella et 18 vérins hydrauliques. Le chœur, placé sur des plateformes inclinables, forme un ensemble mouvant, un corps sonore vivant dont les chanteurs sont les particules organiques». C'est à l'église de Loèche que fut donné le concert, ce qui renforça la dimension spirituelle à laquelle renvoie le déploiement des corps mouvants des chanteurs au contact de la musique. Mais, s'il s'agit d'une rencontre entre l'esprit et la matière, c'est sans doute moins au sens de la matérialisation d'une idée abstraite que de la spiritualisation du corps, ce qui explique peut-être le succès international de ce chœur neuchâtelois.

Loin de chercher à résoudre définitivement les thèmes divers abordés dans cette édition, à limiter les choses et à élever des barrières, le Forum Valais 2016 aura contribué, avec intelligence et passion, à ouvrir encore le champ des possibles musicaux sur cette infinité dont il parle à la première personne. Si la musique est bien l'art d'un temps sans commencement ni fin, toujours saisi par le milieu, alors c'est Héraclite que nous entendons raisonner à travers les siècles. Le temps, en effet, est un enfant qui joue.

Marc Haas

Spectacles de l'indigence

Le festival ManiFeste de l'Ircam
(Paris, 2 juin – 2 juillet 2016)



Festival ManiFeste : «*Simplexity*»
de Thierry de Mey. Photo: Thierry de Mey

Parallèlement à l'exposition *Un art pauvre* au Centre Pompidou, le festival ManiFeste de l'Ircam interrogeait la question musicale de l'économie des moyens et du croisement entre arts visuels et sonores. Un mois de concerts associant instruments et électronique afin d'établir des liens entre l'Arte Povera des années 60 et la création musicale actuelle ? Rien n'est moins sûr.

L'ouverture avec la création française de *Simplexity* de Thierry de Mey accouchait d'une première déception. Ecrite pour cinq danseurs, cinq musiciens et électronique, l'œuvre sous-titrée «*La beauté du geste*» se voulait généreusement transdisciplinaire avec son travail

collaboratif entre danse et musique grâce à des capteurs de mouvements réalisés à l'Ircam. Après la réussite de *Light Music*, le compositeur belge cherchait également une hybridation entre improvisation et partition écrite, le tout dans une optique volontairement énumérative du geste dans sa dimension physique et musicale. Le début du spectacle est rien moins qu'époustouflant. Sur une scénographie millimétrée, les danseurs (Peter Juhász, Victor Pérez Armero, Louise Tanoto, Ildiko Toth, Sara Tan Siyin) deviennent musiciens et les musiciens (impressionnants solistes de l'Ensemble intercontemporain) deviennent danseurs. On touche du doigt ce concept de *Simplexité* (néologisme entre simplicité et complexité) prôné par De Mey dans lesquels les gestes les plus élémentaires créent une musique proliférante, et réciproquement. Très vite toutefois, des parties purement instrumentales se glissent dans le flux dramaturgique, jusqu'à alors d'une grande fluidité, pour alterner avec des passages chorégraphiques platement illustratifs. Bientôt la musique et la danse n'auront de cesse de s'éloigner, jusqu'à former deux entités distinctes : la chorégraphie n'aligne dès lors plus que des gestes superfétatoires, tandis que la musique tente maladroitement un finale tellurique sur des danseurs laissés à leurs sorts.

Le lendemain, la thématique de l'art pauvre se retrouvait dans la création mondiale de *Répliques* de Yan Maresz. En lieu et place d'une partie électronique diffusée par haut-parleurs, l'œuvre offrait vingt minutes pour harpe augmentée, c'est à dire renforcée par un système de capteurs collés sur la caisse de l'instrument, générant donc son propre système de transformation. Bien défendues par le harpiste Nicolas Tulliez, ces *Répliques* relativement peu spectaculaires séduisent cependant par leur délicatesse timbrique très française et

leur insaisissable parcours formel. Basé sur de courts patterns répétés, *Corrente II* (1992) de Magnus Lindberg déployait a contrario une formidable énergie orchestrale, mais souffrait de la direction trop précipitée du chef Julien Leroy à la tête du Philharmonique de Radio France.

Quelques jours plus tard, le Centre Pompidou accueillait un concert de deux maîtres européens. En première partie, la musique de Beat Furrer répondait à la thématique du festival par son attention concrète au matériau sonore. Oublions la décevante création de *Kaleidoscopic memories* pour contrebasse et électronique (malgré l'engagement du contrebassiste Uli Fussenegger) pour évoquer *Spur*, magnifique étude sur les superpositions de couches sonores, dans laquelle le compositeur suisse use d'un traitement raffiné de la matière instrumentale, à partir d'un nombre d'éléments harmoniques et formels limités. On retiendra également l'épure de *Iotafagos I*, interprété par Fussenegger et la soprano Johanna Zimmer, qui laisse également place, comme souvent chez Furrer, à un théâtre musical d'une subtile efficacité. Toutefois, dès les premières notes de *Immagine Fenicia* (2000), la musique de Salvatore Sciarrino nous propulse dans un univers musical d'une singularité inouïe. Indéniablement, s'il y a un compositeur qui répond musicalement aux expérimentations des tenants de l'Arte Povera comme Burri, Boetti ou Kounellis, c'est bien le compositeur sicilien avec sa musique aussi poétique que «*matérialiste*». Dans *Como vengono prodotti gli incantesimi?* et *Morte Tamburo*, Sciarrino explore aussi bien les potentialités de l'instrument que du corps de l'interprète (ici la flûte jouée par le génial Matteo Cesari) avec un art de la différence et de la répétition qui n'appartient qu'à son auteur. Avec le récent *Carnaval* (2015) pour cinq voix et ensemble, on aimerait bien sûr que Sciarrino procède à un bou-

Über die Grausamkeit

Manch' aus Leipzig, über Stockhaus' Sa
Fest' Dore' Home im 1. von Heineburg

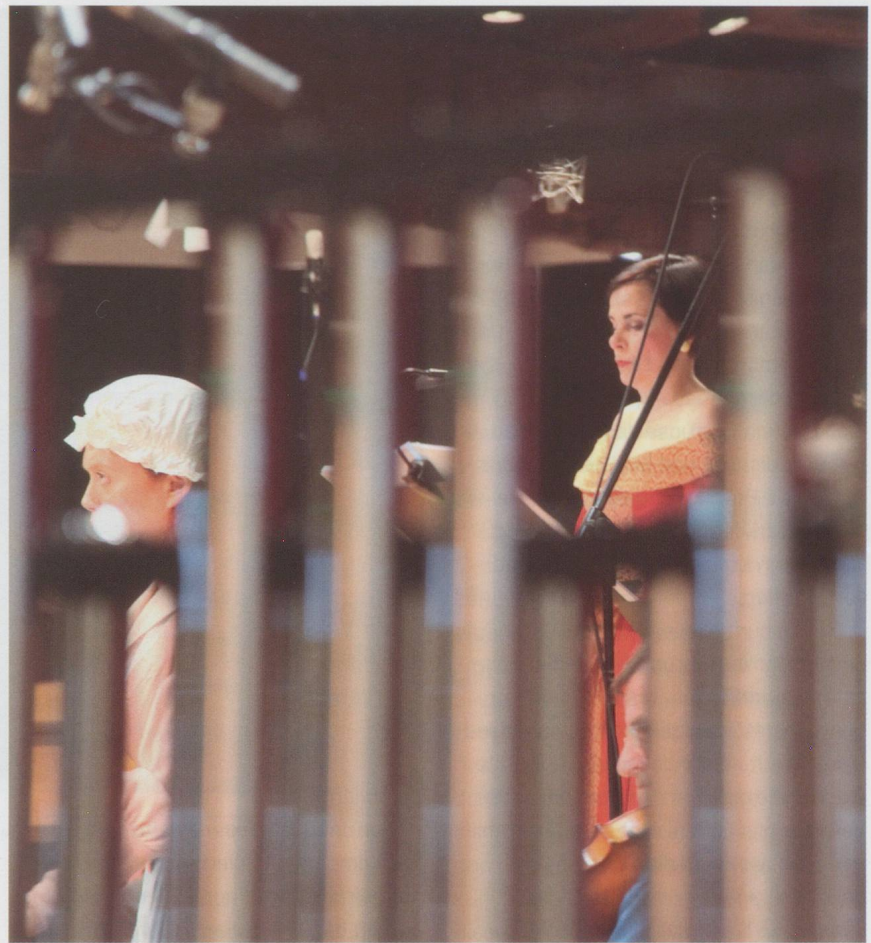
leversement plus radical de son langage musical, car celui-ci n'a en réalité guère évolué depuis ses premières œuvres des années 70, mais, qu'importe, trente-cinq minutes durant, on se laisse encore séduire par cette écriture qui réussit à faire beaucoup à partir de très peu, envouté par ces sonorités à la fois bruisantes et physiologiques, dans lesquelles passent des échos du répertoire de la Renaissance et du premier baroque. Rompus à l'exercice, le Klangforum Wien et les Neue Vocalsolisten Stuttgart dirigés par Beat Furrer seront chaleureusement salués par le compositeur à la fin de concert.

Grand événement de ManiFeste, la création française de *Delusion of the Fury* de Harry Partch constituait l'authentique apogée de cette première moitié de festival. Donné dans une Halle de la Villette surchauffée, le spectacle, puisque c'est de spectacle dont il s'agit, brille autant par son instrumentarium délirant (reconstitué par Thomas Meixner) que par la mise en scène d'Heiner Goebbels (sublimes lumières de Klaus Grünberg). Créé en 1966, *Delusion of the Fury* est une forme de théâtre musical, « un rituel de rêve et d'illusion » selon son auteur, qui laisse entendre l'empreinte rythmique du gamelan balinaï sur des instruments inventés hors du système tempéré. Sur un argument tiré de contes japonais et africain, l'œuvre fascine par sa profusion rythmique et sa mythologie personnelle qui n'exclut pas l'humour ni la féerie. Dans l'interprétation exceptionnelle de l'ensemble MusikFabrik (bel exemple de musiciens qui transcendent leur pratique), *Delusion of the Fury* réalisait l'œuvre d'art total que tentait probablement Stockhausen dans *Samstag aus Licht* (joué la veille au Festival de Saint-Denis) et couronnait en majesté un festival jusque-là décevant.

Laurent Vilarem

«Tatort» mit Edelkurtisane

Ulrich Gassers «Imperiamarie I und II» (Uraufführungen am 15. Juli 2016 im Konzil Konstanz und am 16. Juli 2016 im Münster Konstanz)



Die Sängerin Mechthild Bach als Imperia in Rot. Foto: © Gabriele Heidecker

Wo immer man auf der Konstanzer Seepromenade spaziert: Alles wird überragt von einer sich drehenden, überhohen Frauenfigur auf der Mole. Stellt sie vielleicht die Freiheit dar oder, dem Namen der Stadt entsprechend, die Standhaftigkeit? – Weit gefehlt: Es ist Imperia, eine teils historisch verbürgte, teils von Honoré de Balzac dem Konstanzer Konzil hinzugedichtete Edelkurtisane. Der historische Hintergrund: Zum Konzil fanden sich nicht nur Kaiser und Papst, Bischöfe, Fürsten und Kardinäle samt Gefolge ein, sondern auch 700 offizielle Prostituierte. Die Frauenfigur im Konstanzer Hafen zeigt sich denn auch provozierend mit vorne offenem Kleid, in ihren

Händen zwei groteske, nackte Männlein mit Kaiser- und Papstkronen ...

Die 1993 von Peter Lenk geschaffene Plastik ist weder die erste noch letzte künstlerische Darstellung der Kurtisane; als jüngste beschäftigten sich mit ihr der Schweizer Komponist Ulrich Gasser und seine Textdichterin Eva Tobler. Zum Jubiläum des Konzils (1414–18) schufen sie das zweiteilige Werk *Imperiamarie*, das am 15. und 16. Juli in Konstanz nun seine Uraufführung fand, also sozusagen am historischen «Tatort» des politisch-kirchlich-erotischen Geschehens ...

Eva Tobler schuf mit Text-Collagen ein weites Panorama als Grundlage für ein modernes Oratorium. Es treten auf: die

allegorische Imperia und ein «armes Pfäfflein», das in ihren Armen das Glück auf Erden findet; die drei damals gleichzeitig amtierenden, vom Konzil dann abgesetzten Päpste des kirchlichen Schismas sowie der neugewählte vierte Papst; der tschechische Ketzler-Prediger namens Jan Hus, der trotz Zusicherung freien Geleits in Konstanz verbrannt wird; weiter seine schlichte Hauswirtin und die ambitionierte Gemahlin des Kaisers, der Minnesänger Oswald von Wolkenstein (Virtuose des erotischen Liebesgedichts), und schliesslich *Constanza*, die Bevölkerung der Stadt, die das Treiben der hohen weltlichen und kirchlichen Kreise klagend-anklagend kommentiert.

Schön bunt, dieses Panoptikum – und bei der Aufführung waren die Vokalistinnen und Vokalistinnen alle auch in bunten Kostümen gekleidet –, aber das Libretto mit seiner Länge und Überfülle (ver)führte den Komponisten bei seiner Vertonung zu einem fast permanenten *Parlando*, wohl um die Textmenge in gebotener «Kürze» bewältigen zu können. So bleibt der Eindruck eines gewissen einförmigen Duktus im Verlauf des rund zweistündigen Werks nicht ganz aus, und man ist dankbar, wenn Ulrich Gasser sich dann doch die Freiheit nimmt, mit Volksliedanklängen des Chors oder einer melancholischen Arie Wolkensteins einige «Gesangsmomente» zu gestalten. Ähnlich hätte man sich gern auch die instrumentalen Tanz-Interludien etwas profilierter ausgestaltet gewünscht.

Allerdings: Der intendierten Wirkung der Musik stellte sich der Aufführungs-ort entgegen, das sogenannte *Konzil*, in dem damals die Arbeitssitzungen der Teilnehmer stattfanden: Die allzu trockene Raumakustik liess die Musik nie aufblühen, sondern produzierte ein dynamisch gleichförmiges und klanglich sprödes Liniengeflecht. Die Ausführen-

den – Solistenensemble, Vokalensemble Cantus und Bach-Chor Konstanz mit einem Kammerensemble der Südwestdeutschen Philharmonie unter der Leitung von Claus Gunter Biegert – kämpften beherzt und auch etwas bemüht mit diesen ungünstigen Gegebenheiten, während draussen auf der Hafensperrmauer sich unbeirrt Imperia drehte.

Dreht man seinerseits der Imperia den Rücken zu, erblickt man über der Konstanzer Altstadt – sie ist in diesen Tagen von Touristen so überfüllt wie seinerzeit von den Konzilsteilnehmern – den Turm des Münsters *Unserer lieben Frau*. Hier wurde am Tag darauf der zweite Teil von Ulrich Gassers Werk aufgeführt – dem ausdrücklichen Wunsch des Komponisten entsprechend also in einer Marienkirche. Imperia, die Protagonistin des ersten Teils, wird im zweiten von der Jungfrau Maria abgelöst, die allerdings meist volkssprachlich als *Marie* angesprochen wird.

Ganz neu ist dieser zweite Teil nicht: Der Komponist basierte ihn vielmehr auf seine Komposition *Ex voto – Ein Magnifikat*, das er für die Wiedereröffnung der renovierten Kirche Rheinau 2015 komponierte. Textlich strukturiert wird das Werk von Abschnitten des Vaterunser- und des Rosenkranz-Gebets, von Danksagungen aus Votivtafeln und der Doxologie *Gloria patri et filio ...*; im Zentrum steht jedoch ein fragmentarisches und durch Anspielung auf Atomabfall, Hunger und Flüchtlingselend aktualisiertes Magnifikat, der Lobgesang Mariens. In der Konstanzer Neufassung lässt Ulrich Gasser nun aber die Protagonisten des ersten Teils nochmals auftreten – Kaiser und Papst, Königin und Hauswirtin, Jan Hus und Oswald von Wolkenstein, und sie alle erkennen (wen wundert's?) die Fragwürdigkeit und Vergeblichkeit des irdischen Treibens; nur das «arme Pfäfflein» insistiert auf seiner Erfahrung mit Imperia: *Die Lieb ...*

Mit den beiden Teilen ist ein Gesamtwerk von rund dreieinhalb Stunden Dauer und einem hohen Anspruch des Komponisten entstanden, geht es ihm doch deutlich um ein musikalisches *Opus magnum* und ebenso deutlich (trotz diesem und jenem Wenn und Aber im Text) um ein emphatisches Bekenntniswerk – dafür müsste der zweite Teil nicht einmal mit einer vollständigen und ungebrochenen Vertonung des Glaubensbekenntnisses beginnen. (Persönlich mag man das goutieren oder auch nicht, vielleicht auch finden, «die Lieb» täte es auch ...).

Alles ist am zweiten Abend anders als am ersten: Der *Genius loci* des Münsters ist stimmig, die Raumakustik warm und rund, Stimmen und Instrumente blühen auf, und der satirisch-pessimistische Ton des ersten Teils weicht einer positiven Gestimmtheit. Wenn etwa trotz des immer fragmentarischeren Textes des *Gloria patri* die Blechbläser auf ihrem hymnischen Gesang beharren, so singt die Musik auch ohne Worte unbeirrt das Gotteslob. Das Publikum, das den ersten Abend mit einem kurzen Anstandsapplaus verdankte, reagiert am zweiten mit grosser Begeisterung.

Als man das Münster nach dem Konzert wieder verlässt, flattern zwischen den Häusern vis-à-vis in leichtem Wind zwei schwarze Fahnen für die beim Konzil verbrannten Ketzler Jan Hus und Hieronymus von Prag, und eine Aktionsgruppe *Konstanz solidarisch* projiziert an die Kirchenwand den Hinweis, dass für Asylanten Zimmer gesucht werden.

Roland Wächter

Über die Grausamkeit

Bericht aus London: zwei Stücke von Sarah Kane, die Regiearbeit von Katie Mitchell und eine neue Oper von Philip Venables (Royal Opera House im Lyric Hammersmith, Uraufführung am 24. Mai 2016).



Philip Venables Oper «4.48 Psychosis», mit Lucy Schaufer und Gweneth-Ann Rand. Foto: © ROH. Stephen Cumiskey

Die Braut sticht auf den Bräutigam ein. Dann versucht sie, ihn mit einem Kissen zu ersticken, und als er sich immer noch wehrt, springt ihr die Zofe bei und erdrosselt den noch zappelnden mit einer Schnur. Das Abmurxen gelingt den darin ungeübten Frauen nur mit Mühe. Solch unbeholfener und ausführlich dargestellter Grausamkeit begegnet man meist nicht in Donizettis Oper (man erfährt nur aus den Berichten dritter, dass Lucia di Lammermoor ihren frisch Angetrauten umbringt) und erst recht nicht bekommt man vorgeführt, wie sie im letzten Bild ein Bad einlaufen lässt, hineinsteigt und sich die Pulsadern aufschneidet. So aber ist es in der jüngsten Inszenierung von Katie Mitchell am Opernhaus von Covent Garden zu sehen – immerhin mit Diana Damrau in der Titelrolle. Der Mord wird zwar kaum drastischer gezeigt als in einem *Tatort* oder

einem Hitchcock, er lenkt allenfalls vom Belcanto ab, weil man auf zwei Bühnhälften Unterschiedliches sieht und hört, aber mancher Operngänger wird sich doch gefragt haben: Will/muss ich mir das ansehen? Das Stück, so gezeigt aus feministischer Sicht, wird zu einem intensiven Erlebnis. Ich schaue es mir an. Nicht weil ich dafür bezahlt habe, sondern weil es (ein schwaches Wort): gefangen nimmt, einkerkert in einer seelisch-körperlichen Enge, die sich auf/in mich überträgt. Vielleicht sage ich danach sogar: Ich habe es gesehen und ich muss es nicht noch einmal sehen, ich käme mir beim zweiten Mal voyeuristisch vor.

Gewisse Kunstwerke haben diesen fast totalen Erfahrungswert, der ein Leben lang nachwirkt: Ustwolskajas *5. Sinfonie*. Holligers *1. Streichquartett*, Pasolinis *Salò o le 120 giornate di*

Sodoma und jetzt am National Theatre London auch Sarah Kanes Theaterstück *Cleansed* von 1998, inszeniert wiederum von Katie Mitchell. Die englische Regisseurin mutet einem dabei Drastischstes zu, Folterungen, Sex, psychische Gewalt. Die Lucia-Inszenierung wirkt daneben wie eine sanfte Andeutung. *Cleansed* ist ein Extrembeispiel wohl auch in Mitchells Darstellungsweise, die von unerbittlicher Präzision und Hartnäckigkeit ist. Diesem Merkmal begegnet man gelegentlich im englischen Theater, etwa auch in den Stücken von Martin Crimp, der zurzeit mit George Benjamin an einer dritten Oper arbeitet. Deren *Written on Skin*, kürzlich wieder in London unter der Leitung des Komponisten gespielt, erzählt eine Liebesgeschichte aus der Troubadour-Zeit. Der Ehemann gibt dort seiner Frau das Herz ihres Liebhabers zum Essen, aber es ist nicht eigentlich das, was einen so schmerzhaft berührt, sondern der kalte Blick der drei Engel, die diese Geschichte inszeniert haben und die zum Schluss stumm ins Publikum blicken. Das ist der Angelpunkt dieser Grausamkeit: Der Blick (unser Blick) wird zum Teil der Inszenierung, wir wissen nicht mehr, wohin blicken, unsere Blickaufmerksamkeit wird geteilt, wir müssen hinblicken, obwohl wir wegucken wollen, und: die Bühne blickt zurück, blickt uns an. Wir sind wehrlos.

Vor dem Hintergrund dieser Theatererfahrungen fuhr ich auch zur Uraufführung einer neuen Oper in Hammersmith. Philip Venables ist ein äusserst talentierter junger Komponist, dem man einiges zutraut: Jahrgang 1979, in Berlin und London stationiert, erster Composer-in-Residence des Royal Opera House, der hier nun seine Abschlussarbeit präsentiert. «I'm a composer concerned with sexuality, violence, politics in music, theatre and opera.» schreibt er auf seiner Homepage (<http://philipvenables.com>). Er kann durchaus

David Padrós

1942–2016

mit wenigem Material auf eindringliche Weise umgehen, hatte sich freilich Sarah Kanes letztes Theaterstück *4.48 Psychosis* vorgenommen, in dem die jung-verstorbene Autorin über ihre Depression, ihre Klinikaufenthalte und die Hilflosigkeit spricht und ihren Selbstmord ankündigt. Sie stellt sich in ihrer blossen Einsamkeit den Blicken. Wie diesen Text, der zwar dialogisch gegliedert, aber keinen Personen zugeordnet ist, wie diese Nicht-Handlung vertonen? Mit Musik, die doch letztlich immer zum Trost neigt.

Einerseits lässt Venables Textfragmente hart über Lautsprecher skandieren und unterstreicht das, indem er sie gleichzeitig projizieren lässt; er nimmt den Text also teilweise von den Personen weg, transferiert ihn ins Räumliche. Andererseits verteilt er ihn auf insgesamt sechs Sängerinnen, die meist alle auf der Bühne anwesend sind. Das ist keine schlechte Idee – die Polin Hanna Kulenty etwa hatte in ihrer Oper *The Mother of Black-Winged Dreams* die Protagonistin ebenfalls aufgespalten, um deren multiple Persönlichkeit darzustellen. Bei Venables weicht das den Text allerdings auf, zerstreut die Konzentration, stumpft die Schärfe ab. Bohrende Langeweile ist die Folge, Abgelenkt sein. Man blickt nicht mehr hin. Die wenig konzise Personenführung durch Regisseur Ted Huffman nimmt die Spannkraft; das Vibrato der Sängerinnen trübt die Diktion, und schliesslich schwächen einige «gute» kompositorische Einfälle (bis hin, man ahnt es förmlich, zum Bach-Zitat) die Stringenz ab. Das ist angesichts der vielversprechenden Grundanlage schade; vielleicht wäre mit einer konsequenteren Durchgestaltung des Stoffs noch etwas zu retten gewesen, aber wahrscheinlich könnte Philip Venables Musik auch dann der abgründigen Tragik und Grausamkeit nicht gerecht werden.

Thomas Meyer



Foto: Wikipedia

Ein begnadeter musikalischer Reisender, als Pianist, Komponist und musikalischer Denker, dessen Wege eine Zeitlang in die Schweiz führten: David Padrós, 1942 in Igualada (Katalonien) geboren, studierte in Barcelona, Trossingen und ab den späten 1960er Jahren in Zürich und Basel bei Hans Ulrich Lehmann, Klaus Huber und Paul Baumgartner. Sein Freundeskreis hiezulande, zu dem auch Christoph Deltz gehörte, war gross wie seine Ausstrahlung. Sein Werk war ab 1971 präsent in Schweizer Konzertsälen: *Khorva* für Orchester, von tibetanischer Mystik inspiriert, eine vibrierende und pulsierende Musik in unwiderstehlich steter Entwicklung. Oder *Batalla* für Cembalo, Klavier und Streicher, 1977 in Luzern uraufgeführt, virtuos mit der Ungleichheit der Soloinstrumente spielend, womöglich noch überzeugender als in Elliott Carters Werk in gleicher Besetzung. David Padrós hat seine feingliedrige und agile, die Spannung zwischen Aufruhr und Stille auslotende Musik immer als eine Art Heilungsprozess verstanden. Als sein wichtigstes Werk erachte ich *Confluències* für Blechbläser, Schlagzeug und Elektronik, das den Grundriss einer Kathedrale mitsamt ihren Vibrationen in musikalische Struktur übersetzt, in oft schmerzhaftem, bohrendem Frageton den sakralen Bezug überwindet und zu unerhörter Weite des

Atems und der Gedanken findet. In der Kammermusik stellte sich Padrós nicht minder komplexen Aufgaben, sei es in *Styx* für Flöte und Ensemble auf Gedichte von Else Lasker-Schüler, oder in *Arachne* für Kammerensemble, einem Auftrag der Basler Musikkreditkommission. Im Ensemble *vol ad libitum* in Barcelona übernahm Padrós den Part des Pianisten, der sich stets konzis und überlegen ins Gesamtgeschehen integrierte. Einige CD-Aufnahmen erlauben, die wichtigsten Werke in Erinnerung zu rufen; sein Nachlass ist in der Biblioteca de Catalunya aufbewahrt.

Jean-Jacques Düнки