

**Zeitschrift:** Dissonanz  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1999)  
**Heft:** 62  
  
**Rubrik:** Berichte

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

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

## WEGE IN DIE UND AUS DER DISCO

Ars Electronica in Linz, Langes Wochenende Elektronischer Musik in Luzern, Yehoshua Lakner in Zürich



xxxxxxxxxxxxxx

«Warum haben Hunde heutzutage eigentlich noch immer kein blaues Fell mit roten Flecken», fragte sich vor einigen Jahren Vilém Flusser. Er klagte, dass die Viehzucht seit dem Neolithikum mit wirtschaftlichen, statt mit künstlerischen Absichten gepflegt würde, und stellte fest, dass es dieser deshalb an künstlerischer Lebendigkeit mangle. Der blaue Hund stand denn auch dieses Jahr bei Europas grösster Computerkunstveranstaltung, dem Festival für Technologie und Gesellschaft Ars Electronica, und dem dazugehörigen Prix Ars Electronica, dem derzeit weltweit höchst dotierten Wettbewerb der Computerkünste, buchstäblich im Zentrum des Interesses. Da bisher, so die aktuellen Direktoren, digitale Techniken Basis des Gezeigten gewesen seien, ohne dass sich daraus eine «neugeordnete Gesellschaft ergeben» hätte, feierten die Linzer den 20. Geburtstag ihrer Mammutveranstaltung mit der Ankündigung der biologischen Revolution, einem Geburtstagsständchen der «Michael Nyman Band», vielen Parties mit sogenannten Insidern und der gleichzeitigen Aufkündigung der Sparte Computermusik beim Prix.

Plattform für die Propagierung der Gentechnologie war ein durch Novartis gesponsertes, mit hochkarätigen Wissenschaftlern besetztes Symposium, das den «Life Sciences» gewidmet war. Thematisiert wurde neben einem Zuchtprojekt von farbigen Hunden beispielsweise auch das «Human Genom Project», von dem man sich die Entschlüsselung des Genoms als einem menschlichen Betriebssystem erhofft, bis hin zur Bioinformatik mit neuartigen bakteriologischen Datenträgern, den mittels Plastination-Technik inszenierten Leichen Gunther von Hagens, den DNA-Chips der US-Firma Affymetrix und dem codierten Biotext, der den Menschen auf ein lesbares Set von Codes reduziert.

Keine Reduktion, sondern «Öffnung gegenüber sämtlichen

durch Computer ermöglichten Musikarten» wurde nun durch die seit Jahren angestrebte Umbenennung der Kategorie «Computermusik» des Prix Ars Electronica in «Digitale Musik» realisiert. Was als reine sprachliche Kosmetik erscheint, entpuppt sich aber in realer als klare Absage an ein avanciertes Musikschaffen mit Hilfe der Computertechnik. Der Wechsel der Richtung weist klar in diejenige der Populärkultur. Wurden in der Gründerphase des Wettbewerbs technologisch geglückte Beispiele von Entwicklungen und Musikpräsentationen prämiert – etwa vom allerersten Preisträger, Bruno Spoerri, und einige Jahre danach auch vom Berner Instrumentenbauer und Saxophonisten Martin Hurni –, honorierte man später eher kompositionstechnisch anspruchsvolle Projekte, die sowohl klanglich als auch strukturell sehr komplex waren. Sie stammen von Komponisten wie Bernard Parmegiani, Kaija Saariaho, Jean-Claude Risset, François Bayle, James Dashow, Trevor Wishart und Jonathan Harvey. Zu den bisher ausgezeichneten Partizipanten des Wettbewerbs gehörte 1990 auch Karheinz Stockhausen für seine Einsendung von *Kathinkas Gesang*.

Wo aber wie heute Computeranimationen für «Walt Disney»-Filme und Spezialeffekte für Hollywood-Aktionsstreifen ebenso wie digitale Video-Erlebnis-Landschaftsinstallationen honoriert werden, ist der Schritt nur klein, einer vernunftfreieren Musik Platz einzuräumen. Rigidität und Stringenz des musikalischen Denkens einer Saariaho oder eines Dashow sind deshalb in Linz bedauerlicherweise kaum mehr gefragt. Prämienwürdig sind nun allen Ernstes Stücke und Projekte, die laut dem amerikanischen Produzenten und Musiker Nat Humon in einem «neucodierten musikalischen Dialekt gefertigt» sind. Seine Aufforderung adressiert er explizit an die Popkultur. Als Feindbild hat er die «akademische Musik» ausgemacht, so dass er ultimativ die Abwendung von institutionellen Computermusikzentren fordert.

Zu seiner Entlastung sei erwähnt, dass die technischen Fortschritte einschneidende Veränderungen bewirkt haben, die Stücke, die in «alter Manier» realisiert worden sind, in der Tat alt aussehen lassen. Denn dank der fortschreitenden Miniaturisierung der Rechnerkomponenten bei gleichzeitigem Preiserfall scheint erstens die alte Forderung des Synthesizer-Erfinders Bob Moog und des Musikcomputer-Pioniers Guiseppe di Giunio nun erstmals realisierbar zu werden, dass nämlich das digitale Heim-Studio für den heutigen «Knowledge-Worker» dasselbe bedeuten wird wie das Klavier dem Bildungsbürger. Wo zweitens der Umweg über Bänder zur Reproduktion der digitalen Klangwelten erhalten musste, gestatten jetzt ausgefeilte Hard- und Softwaretechniken lebendigere Wiedergaben in sogenannter Echtzeit. Heute ist ein spontanes Musizieren mit dem Computer beinahe ebenso möglich geworden wie mit einem akustischen Instrument. Zur weiteren Popularität trägt drittens auch die steigende Mobilität der Rechner bei, so dass bereits der Begriff des Notebook-Komponisten die Runde macht, die vor, bei und nach den verschiedensten Tanzveranstaltungen problemlos in der Lage sind, improvisatorisch aufzuspielen.

Zur intellektuellen Begründung des Richtungswechsels bei der Vergabe des Prix Ars Electronica wird schliesslich der Begriff des Chaosmos von Felix Guattari bemüht. Damit wird die Art von industrieller Unterhaltungsmusik eingefordert, die der neu konstituierten Jury am Herzen liegt: So fordert der Journalist, Clubbetreiber und diesjährige Jurypräsident der Sparte «Digital Music», Kodwo Eshun aus England, allen Ernstes, dass es beim Prix nur noch Platz für eine Ästhetik geben sollte, «die das Artifiizielle in uns anspricht, während sie von mikrotechnisch konstruierten Rhythmen in eine brutalisierende psychotische Musik mit einer Virtuosität aus dem Bauch heraus» übergehe.

Wie am erstmals durchgeführten «Langen Wochenende Elektronischer Musik» im Provisorium des Luzerner Kunstmuseums zu überprüfen war, stimmt die Mache des diesjährigen Preisträgers Christian Fennesz aus Wien zumindest mit dem ersten Teil von Eshuns Forderung voll überein. Im sogenannten Ambient-Stil hämmern pegelmässig abgeschwächte, x-fach zerhackte Klangfetzen kontinuierlich aus den Lautsprechern, so dass ein dezent nervöses (psychotisches?) Gesäusel auf den Zuhörer trifft. Da fiel es dem sonst so agilen Improvisationsspezialisten Walter Fähndrich schwer, mit seinem Bratschenspiel dem Monotonen und Statischen des digitalen Companion Paroli bieten, geschweige denn überwinden zu können.

Zu verdanken haben aber die Luzerner Fähndrich ein ausserordentlich gewagtes dreitägiges Festival im Provisorium des Kunsthauses Luzern, das wohl den meisten Besuchern erstmals Möglichkeiten bot, in einer Konzertsituation mit ausgezeichneten Lautsprechern Klassikern der elektronischen Musik zuzuhören. Fähndrichs sehr persönliche Auswahl von rund zwanzig Stücken, die zwischen 1953 und 1987 entstanden sind, erwies sich als sehr stimmig. Der Tour d'Horizon führte von den *Klangfiguren I* von Gottfried Michael Koenig, den Kompositionen Nr. 5 und Nr. 7 von Karel Goeyvaerts sowie György Ligetis *Artikulation*, Mauricio Kagels *Transicion I* und Bernd Alois Zimmermanns *Tratto II* aus dem elektronischen Studio des WDR über den im Milanese RAI-Studio gefertigten *Momenti* von Luciano Berio, *Notturmo* von Bruno Maderna, *Omaggio a Vedova* von Luigi Nono und *Incontri di fasce sonore* von Franco Evangelisti zu Entdeckungen wie *Sosu no hi keiretsi ni yoru henchoha no ongaku* des in Europa noch immer sehr unterschätzten Toshihiro Mayuzumis. Daneben gab es Werke von den beiden Accousmatikern Bernard Parmegani und Daniel Teruggi sowie von Joji Yuasa, Zoltán Pongrász, Barry Truax, Jonathan Berger und Alvin Lucier. Nebst der verunglückten Darbietung von Fähndrich/Fennesz bewiesen jedoch Peter K. Frey und Ernst Thoma, dass sich auch in der Kombination Elektronik und Kontrabass intelligent und subtil improvisieren lässt. Auf die Höhe der Zeit in Sachen Computermusik – trotz aller Linzer Unkenrufe lebt und gedeiht sie ja weiterhin prächtig – führte schliesslich die Uraufführung des rein elektronischen Stücks *Eikasia* des Dresdners Komponisten Hans Tutschku. Das Werk entstand mit Hilfe des am Pariser IRCAM entwickelten Syntheseprogramms «Modalys», mit dem sich auf Grund von physikalischen Modellen akustische Instrumente simulieren und darüber hinaus völlig neue Spielweisen erfinden lassen. Mit diesem Werkzeug wird der Komponist in die Lage versetzt, virtuelle Instrumente zu modellieren. So kann damit beispielsweise ein Durchmesser eines Schlagzeugfells während des Spiels laufend vergrössert werden oder metallene Gongs lassen sich kontinuierlich verholzern. Ausgangsmaterial von *Eikasia* sind Metallplatten, die als Saiten behandelt werden und schliesslich in sechs Formteilen verschiedene musikalische Prozesse bis zu Unkenntlichkeit durchlaufen.

Die Klangregie für das Stück realisierte der Komponist ebenso dynamisch wie etwa jene für *Le Voyage* von Pierre Henry. Demgegenüber waren die Leistungen der aus dem Elektronischem Studio der Musik-Akademie Basel angereisten, für die Klangregie der übrigen Stücke zuständigen «Audio Designer» enttäuschend. Da sie die Werke wenig kannten, waren sie nicht in der Lage, das Vorhandensein der acht Lautsprecher zugunsten der aufgeführten Stücke auszunutzen.

Wertvoll ist hingegen die in Form und Erscheinung an die «Darmstädter Beiträge» erinnernde, von Walter Fähndrich und dem Direktor des Kunstmuseums Luzern, Ulrich Look, betreute

Publikation *Zur Geschichte und Gegenwart der Elektronischen Musik* (Kunstmuseum Luzern, Luzern 1999, 60 S.). Sie nimmt zwar keinen Bezug auf den aktuellen Stand der avancierten Computermusik, die vier Texte von Rudolf Frisius, Pascal Decroupet, Hermann Sabbe und Roland Schöny bieten aber einen soliden historischen Einstieg in das Gebiet. Zu empfehlen wäre es den wagemutigen Begründern dieses fünf Konzerte umfassenden Wochenendes, das nächste Mal auch andere Formen und Ausdrucksarten der elektronischen Musik einzubinden. Gerade das Luzerner Museum, das bald das neue Haus von Nouvel beziehen wird, wäre doch dazu bestens prädestiniert, interaktive Klanginstallationen und multimediale Projekte auszustellen.

Letzteres übernahm kürzlich die ETH Zürich. Im Kuppelraum, in dem derzeit eine Spezialleinwand zur Visualisierung von «Virtual Reality»-Produktionen aufgestellt ist, gelangte mit dem *Segante-Projekt* des 75jährigen Yehoshua Lakner ein dreiteiliges audiovisuelles Werk zur Aufführung, das pädagogisch auf geradezu exemplarische Weise auf den Einsatz avancierter Techniken verzichtet. In seiner Hommage an Giovanni Segantini gelingt es dem Komponisten, einfachste Ton- und Klangfolgen sowie zufallsgenerierten Ton- und Klangflächen mit auf die Wand projizierten Strichen und Bildern in sechzehn Farben im Zusammenspiel mit vorgelesenen Einsprengseln teils kunstgeschichtlicher, teils lyrischer (Gedichte von Tuvia Rübner), teils autobiografischer Art so miteinander zu verschweissen, dass das Resultat die Intentionen des Malers evozieren kann. Dafür begnügt sich Lakner mit dem Einsatz von zwei alten Rechnern, deren Soundchips als Klanggeneratoren und deren 8-Bit-Videokarten als Grafikmaschinen fungieren, sowie von zwei Projektoren für die Visualisierungen. Gäbe es blaue Hunde auf den Bildern von Segantini, sie wären hier bestimmt auf intelligente Art und Weise hörbar gemacht worden. PETER RÉVAI

## DIE WEGE DES GEISTES

*Luigi Nono am Pariser Festival d'Automne*

Die letzten Werke Luigi Nonos – jene, die auf die stilistische Wende des Streichquartetts folgen – üben durch ihre Konzentration auf kleinste Klangphänomene und durch ihre zugleich geheimnisvolle wie leidenschaftliche Verinnerlichung eine unerhörte Faszination aus. Die Musik hat sich hier nicht nur jeglicher traditioneller Rhetorik entledigt – sie scheint vom reinen Ton, von der Idee her erfunden zu sein –, sondern auch von jeder überkommener Ausdrucksform, sei sie nun psychologischer oder narrativer Natur. Den Weg, den Nono einzuschlagen verlangt, ist, ganz gemäss den Werktiteln, derjenige einer Erkundungsreise. Sein Umherschweifen ist kein Vagabundieren, keine Überantwortung an den Zufall, sondern, ganz im Gegenteil, die Sehnsucht nach dem Sinn in einer Welt, die jeglicher Orientierungspunkte verlustig gegangen ist. Der oberflächliche Vergleich, den man mit der Musik Scelsis oder, interessanter vielleicht, mit derjenigen Feldmans angestellt hat, berührt bloss die äussere Erscheinungsweise der Phänomene und des musikalischen Sinns: die Fähigkeit nämlich, die Musik im Raum und ausserhalb jedes Pulses, jeder Gerichtetheit entstehen zu lassen, und dies bisweilen an den Grenzen zur Stille.

Doch diese Suche ist bei Nono an Gesten extremer Gewaltamkeit gebunden, die weder vorbereitet noch in die Struktur eingebettet sind: Sie zerreißen den Raum im Namen ungezügelter Subjektivität, als eine Form unvermittelter Hoffnung und Ver-

zweiflung. Die Musik Nonos drückt den unheilbaren Mangel an Versöhnung, drückt Zerrissenheit aus, und sie bedeutet weniger einen Sprung ins Unbekannte als vielmehr die hartnäckige Bemühung, Konturen der Utopie zu zeichnen. Man begegnet in den Schreien wie auch in der Zerbrechlichkeit gehaltener Töne jener «Unruhe des Seins» wieder, jener revolutionären Kraft des «engagierten» Komponisten, der, fern jeden Widerrufs, noch einmal auf das von den Lügen der Ideologien eingeschlaferte Bewusstsein zuzugreifen versucht. Die äusserste Reinheit des Stils, der auf alles Unwesentliche verzichtet, auf alles, was nicht dem unmittelbaren und echten Ausdruck eines jeden Augenblicks dient, wird in den wilden Wechsellagen zwischen den Extremen nur noch stärker deutlich. Diese sind nicht komponiert, es entsteht kein Diskurs, sondern sie werden heraufbeschworen, um den Atem stocken zu lassen oder ihn auf immer anzuhalten. Die Gewalt des Ausdrucks zerbricht die Musik.

Nonos Partituren leben weniger auf dem Papier, wo sie zahlreiche Probleme stellen, als vielmehr im konkreten Raum der Realisierung: Sie fordern demnach eine erfinderische Beteiligung der Ausführenden. Es handelt sich dabei weniger um in sich selbst geschlossene Strukturen als vielmehr um Vorschläge, die den Interpreten anheimgestellt werden. Diese werden zu Priestern, das Werk wird zum Ritual (auch mit dem Risiko unkritischer Unterwerfung). Der feinsinnige und charismatische Dirigent Emilio Pomarico begegnet diesen Werken gemäss jenen spirituellen und menschlichen Ansprüchen, die sich nicht erlernen lassen, die vielmehr aus dem Erleben stammen; er pflegt Nonos fragmentarische Architekturen mit der gleichen Rücksicht auf das Detail, auf die Klangqualitäten sowie auf die grosse Form, den gewissermassen kosmischen Atem der Werke. Seine Interpretation von *Camminantes... Ayacucho* ist somit auf der Höhe eines Werkes, das sämtliche Ambitionen des späten Nono in einer dichten und dramatischen Form zusammenfasst. Doch alle Interpreten können in ähnlicher Weise gelobt werden. David Albermann und Clio Gould haben im heiklen Geigenduo «*Hay que caminar*», *so gnando* eine bewundernswürdige Arbeit geleistet, und zwar sowohl was die Klanglichkeit, die Expressivität der Gesten wie auch die Koordination über grosse Distanzen betrifft (die zwei Instrumentalisten sind an den beiden äusseren Seiten des Saales positioniert); das Vokalensemble Les Jeunes Solistes und der Solistenchor Freiburg, Susanne Otto (Stimme) und Dietmar Wiesner (Flöte), schliesslich das Elektronische Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung (unter der Leitung André Richards) – eigentliche Hüter des nonoschen Tempels – verschaffen der Musik die nötige Tiefe und Präzision.

Das Hauptinteresse an dieser Produktion des Pariser Festival d'Automne lag darin, den Gedanken des Tryptichons, der den drei letzten Werken Nonos zugrundeliegt, erstmals umgesetzt zu haben. Diese wurden dabei nicht in der chronologischen Reihenfolge präsentiert, sondern im Sinne einer – durchaus naheliegenden – dramaturgischen Abfolge. Nach *Hay que caminar... Andrej Tarkovskij* für sechs um das Publikum herum aufgestellte Instrumentalgruppen, einer langen Klage, welche die den Filmen des russischen Regisseurs eigene Melancholie zu Tage fördert, jene Tiefe und jener Ausdruck des Augenblicks, nach dem Duo für Violine schliesslich, das mit den Grenzen des Hörbaren und mit extremen Zeitausdehnungen spielt, nimmt die Gewalt von *Camminantes... Ayacucho*, diese ausserordentliche dramaturgische Konstruktion, die sich ausserhalb jeden Schemas, jeden Gesetzes, jeder fassbaren Struktur befindet, unerhörte Dimensionen an. Der Weg, der bis dahin führt, konditioniert das Hören und den Sinn der Werke: Die äusserste Spannung des Geigenduos, seine Verletzlich-

keit gleichsam, hat den Sinn einer Initiation und eines physiologischen Vorgangs: Sie öffnet unser Hören gegenüber dem, was bisher unhörbar war, verändert das Spektrum unserer Hörweise. Die zugleich rauhe wie zärtliche Klanglichkeit der Streichinstrumente in *Camminantes* (mit den mikrotonalen Intervallen verstimmt Nono die Instrumente vollständig) erreicht dadurch überwältigenden Ausdruck. Unzweifelbar müssen die drei letzten Werke Nonos in dieser Weise, als Zyklus also, zur Aufführung gelangen. Zu den rein musikalischen Gründen kommen solche der eigentlichen Sinnschicht der Werke: Die Hommage an Tarkowski steht in Zusammenhang mit der Inschrift, der Nono auf einer Mauer in Toledo begegnete – «Wanderer, es gibt keinen Weg, Weg entsteht im gehen» –, das Geigenduo verlangt die Bewegung der Interpreten im Raum, «als suchten Sie ihren Weg», und der dritte, dramatischste und am stärksten ausgearbeitete Teil verbindet den Gedanken des Wanderns (*Camminantes*) mit demjenigen des Kampfes («*Ayacucho* ist eine sich in permanenter Rebellion befindliche Region im Süden Perus», sagte Nono). Das nonosche Umherirren deckt sich teilweise mit dem romantischen Wanderer, doch, streicht man die Mythifizierung weg, ist sie in erster Linie dasjenige eines Menschen seiner Zeit: Nicht eine Flucht vor der Realität, sondern die Suche nach einem Weg, der erreicht und verändert werden soll. Der oft ekstatische Charakter der Musik bedeutet dabei nicht Entsagung, sondern ist eine Form des Widerstandes, worin die Subjektivität – im Sinne von Benjamins «schwacher messianischer Kraft» – noch seine eigene Machtlosigkeit beschwört und worin nicht nur der einzelne Mensch, sondern alle Menschen in das Abenteuer einbezogen werden sollen.

PHILIPPE ALBÈRA (aus dem Französischen von Patrick Müller)

## BUNTES, HOCHKREATIVES DURCHEINANDER

Neue Musik Rümelingen 1999

Drei Tubaspieler sitzen auf Plastikstühlen und blasen einen lang anhaltenden Ton. Sie atmen abwechselungsweise, so dass kein Unterbruch entsteht. Die drei jungen Spieler sitzen nicht in einem Konzertsaal, sondern mitten auf dem Dorfplatz von Gelterkinden. Links fährt ein Laster vorbei, neugierige Passanten stellen ihre Velos ab, um zuzuhören. Aus einem Haus gegenüber kommen zwei Reihen Instrumentalisten angewandert. Sie beginnen zu spielen, kurze Fetzen von Tangos, Sambas, etwas Walzer und immer wieder Giuseppe Verdis *La donna è mobile*. Dazu bewegen sie sich nach einer ausgeklügelten Choreographie auf dem Dorfplatz, im Zentrum immer die drei Tubisten. Der Klang wandert an einem vorbei, einmal ist es eine Trompete, die einem ins Ohr schreit, dann eine Oboistin, die um einen herum wandern will. Das Publikum weicht zurück und bildet einen grossen Kreis. Der ganze Dorfplatz wird zur Bühne. Einen Dirigenten gibt es nicht, dafür einen Schlagzeuger, der mit Sirenen und Autohupen Zeichen setzt. Sie mischen sich mit den Umweltgeräuschen auf dem Platz. Plötzlich ein Regenschauer, und das Dreiländerensemble verzieht sich wie ein Spuk ins Probelokal zurück, wo sie *La tromba è mobile* von Vinko Globokar zu Ende spielen.

So begann «Neue Musik Rümelingen» im Nachbardorf, fast vermisste man ein wenig die Eisenbahnbrücke und den so charmanten Charakter des kleinen Rümelingen, wo alle sich zu kennen scheinen und niemand ungesehen in die Kirche eintreten kann. Grund für die teilweise Auslagerung nach Gelterkinden ist der Theatersaal,

ein altes Kino, das die Vorstellungen des «Teatro de los Andes» beherbergte. Festivalleiter Daniel Ott hat diese Künstlertruppe rund um den bolivianischen Theatermacher César Brie 1991 kennengelernt. Nun sind sie erstmals in Europa. In Bolivien treten sie an öffentlichen Plätzen auf, gehen in die Quartiere, zu den Arbeitsplätzen. In ihrem Stück *Abarcas del Tiempo* («Die Zeit-Sandalen») gibt es erstaunlich lebendige Tote und genauso tote Lebendige. Die Toten überwiegen allerdings. Die Lebenden fragen die Toten um Rat, einer gar geht in das Land der Toten, das in Bolivien nicht die Hölle ist, sondern einfach die andere Seite des Lebens. Er begegnet dort einigen Gestalten, die die leidvolle Geschichte Boliviens erzählen: ermordete Soldaten, verhungerte Intellektuelle, Sektenprediger – das Land ist voll davon, sagt César Brie –, ein Pfarrer und zwei Schönheitsköniginnen – auch davon ist Bolivien voll –, die nicht glauben wollen, dass sie schon gestorben sind. Symbolhafte Bilder, die mit einfachsten Mitteln realisiert werden, kennzeichnen dieses Theater: vom Militärranz, der mit Kerzen gefüllt ist, bis zum Kostüm aus Gips, der in grossen Brocken vom Schauspieler herunterfällt, sobald er sich heftig bewegt. Wunderschön das blinkende Kreuz aus Neonlämpchen mit der Aufschrift «Coca Cola»: Gott muss ein Amerikaner sein, scheint der Sektenprediger zu sagen, während er das braune Gebräu in Plastikbecher füllt. Alle fünf Schauspielerinnen sind fast dauernd in Bewegung, ohne Unterbruch wird eine innere Spannung aufrechterhalten, der Tonfall ist prall, intensiv. Die Schauspielerinnen und Schauspieler sprechen nicht eigentlich, sondern «sprechscreien» fast ausschliesslich in der ganzen Skala von abgründiger Hoffnungslosigkeit bis zu träumerischer Glückseligkeit. Und immer wieder wird gesungen, begleiten Instrumente das Geschehen auf der Bühne. Ein Theater, das für uns zweifelsohne gewöhnungsbedürftig ist; am Ende erwacht man wie aus einem Traumbild, auf das man zwei Stunden gebannt gestarrt hat. Wir kennen zwar inzwischen Gamelanmusik und japanischen Nô-Gesang, doch was wissen wir von Südamerikas experimenteller Theaterlandschaft? Ein Verdienst von Rümlingen ist es, dass die Leitung es immer wieder schafft, solche Künstlerinnen und Künstler in die Schweiz zu bringen. Eigentlich sollten sich die Macher von Rümlingen fragen, ob sie das Festival nicht konsequenter auf andere Künste ausdehnen wollen, um solche Spartenvielfalt gleich zum Programm zu machen. Teilweise wirkt die Auswahl ein wenig wahllos – was immerhin ein buntes Gemisch ergibt; spannend wären in solch engem zeitlichen Rahmen aber gerade auch Querbezüge.

Neben dem Theater gab es auch einen eigentlichen «author in residence», den Schweizer Urs Richle, der mit veröffentlichten und unveröffentlichten Geschichten präsent war. Seine Texte wurden in den Konzerten teilweise auch zwischen den einzelnen Werken vorgetragen – eine Kombination, die etwas gar konstruiert wirkte. Am ehesten glichen die genau beobachtenden Geschichten mit ihren unspektakulären Themen – «ein Augenblick», «eine Zugfahrt», etc. – noch den Wahrnehmungsstudien eines Mathias Spahlinger. Dessen Stücke hinterliessen einen starken Eindruck, gerade auch wegen der gekonnten Interpretationen – so beispielsweise *Adieu m'amour*, gespielt von Marianne Aeschbacher, Violine, und Tobias Moster, Violoncello. Die beiden Interpreten verwenden die «extended techniques» mit grösster Selbstverständlichkeit, lassen so das Exotische am Flageolettklang vergessen und geben den Blick frei auf die Schönheit dieser Klangwelt: Wie durch einen Schleier dringen die Zitate aus einem Rondeau Guillaume Dufays ins Gehör.

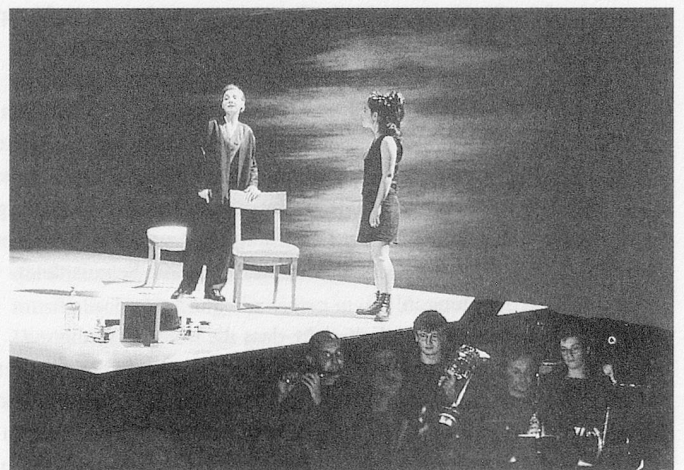
Nebst diesen eigentlichen Klassikern der zeitgenössischen Musik – Lachenmann war mit *Salut für Caudwell* vertreten – kamen aber

auch nie zuvor gehörte Stücke zur Aufführung. Chico Mello hat im Auftrag des Festivals die Komposition *das árvores* («über Bäume») geschrieben. Mit leisem brasilianischen Humor schafft er eine präzise konstruierte Musik, in der sich Versatzstücke aus brasilianischer Tanzmusik mit statischen leisen Klängen abwechseln. Die Bäume scheinen unmerklich zu schrumpfen oder zu wachsen, je nachdem ob die statischen Klänge länger oder kürzer sind. Und die Musikerinnen haben nicht nur ihre Instrumente zu spielen, sondern beteiligen sich mit dem Heben und Senken der Schultern, mit hörbarem Ein- und Ausatmen auch auf einer theatralischen Ebene am Stück – ein simples, doch sehr wirkungsvolles Konzept.

Die exotische Ausstrahlung des diesjährigen Rümlinger Festivals bündelte sich am späten Samstagabend im selten aufgeführten Werk *TKRDG* (1968) von Giacinto Scelsi. Scelsis Stück für drei Tenöre, drei Bässe, Gitarre und drei Schlagzeuger hat einen ganz eigenartigen Swing, der nach vorne drängt, dann wieder erlahmt; es erinnert dabei an ritusartige Gesänge aus Zentralsien, dann wieder an überhaupt nichts Bekanntes, schwer lässt sich das Geschehen einordnen. Die unter der kundigen Leitung Jürg Wytenbachs stehende Aufführung besorgten Mitglieder der Basler Madrigalisten, Stephan Schmidt, Gitarre, sowie Sylwia Zytynska, Jan Pilch und Wolfgang Heiniger am Schlagzeug. **CHRISTINA OMLIN**

## FEINER SINN FÜR DAS VOKALE

Uraufführung von Marin, Oper von Xavier Dayer



Szenenfoto aus «Le Marin» (Foto: Marc Vanappelghem)

Die Uraufführung der ersten Oper Xavier Dayers (vgl. *Dissonanz* Nr. 61, S. 32–37) im Rahmen des Genfer Festivals «Amadeus» krönt ein Projekt, das ohne eine gute Prise Wagemut nicht hätte zum Abschluss kommen können. *Le Marin*, nach einem Text Fernando Pessoa's, ist denn auch eine Herausforderung auf mehreren Ebenen, die, so verschieden sie auch sein mögen, nur die verschiedenen Gesichter einer hohen künstlerischen Ambition sind.

Die grösste Herausforderung geht vom Autoren aus. Von manchen als «statisches Drama» angesehen, richtet sich Pessoa's Werk an die Imagination, gerade auch, was dessen assoziativen Charakter betrifft. Vergeblich sucht man nach einer Stütze etwa durch eine strukturierte szenische Handlung oder durch ein Libretto im traditionellen Sinne des Wortes. Gleichwohl gelingt es Xavier Dayer, seiner Oper eine eigentliche theatralische Dynamik zu verschaffen. Die Anordnung in acht Bilder – von denen jedes klanglich deutlich identifizierbare Eigenheiten besitzt – trägt viel dazu bei, so auch die gewählte instrumentale Zusammensetzung. Am

Faden der Bilder entspinnt sich ein Gesangsstil, der von grossem Erfindungsreichtum und hoher Sensibilität zeugt, verbunden zudem mit einem sehr soliden Handwerk. Kulminationspunkt solcher Gewandtheit ist das A-cappella-Trio des achten Bildes, worin sich die drei Wächterinnen in portugiesischer Sprache ausdrücken haben. «Alles in uns verlangt nach Stille...», erklären die drei Frauen in diesem ausgezeichneten Beispiel polyphonen Stils.

Den drei Frauenstimmen – die meisterlichen Tomoko Takeuchi, Elisabeth Baudry und Christine Labadens – entsprechen drei instrumentale Doubles; von diesen Instrumentalsolisten wird eine besonders intensive szenische Präsenz und Virtuosität verlangt. Daniel Haefliger, Violoncello, René Meyer, Bassklarinette, und Serge Bertocchi, Altsaxophon, schicken sich mit Leichtigkeit in diese doppelte Rolle. «Das Violoncello ist Fernando Pessoa, es ist der Dichter», präzisiert der Komponist. «Die Zerbrechlichkeit seiner extremen Höhe schenkt dem Traum Leben. Nur durch diesen kann alles beginnen, allein dieser wird alles vollenden.» Da zeigt sich, was bei den Instrumentalteilen auf dem Spiel steht.

Das Orchester des Festival Amadeus unter der kundigen Leitung von Laurent Gay bleibt all dem nichts schuldig. Wenn auch diese Partie, trotz einer beeindruckenden Demonstration in Sachen Orchestrierungskünsten, das konventionellste Element darstellt, beweisen die Musikerinnen und Musiker Engagement und ausserordentliche Präzision. Rhythmische Schwierigkeiten und agogische Angaben werden mit Raffinement ausgeführt und zeugen davon, dass die Interpreten sowohl dem Buchstaben als auch dem Geist der Partitur verpflichtet sind. Dort, wo der Komponist dem Orchester wirkliche Freiheit zugesteht – so im Vorspiel oder im bewegten Abschnitt des siebten Bildes –, wirken diese Qualitäten noch intensiver.

Ein solches Abenteuer wird zur Herausforderung schliesslich für den Regisseur. Michel Kullmann hat der Versuchung widerstanden, die Dialoge mit visuellen Anekdoten zu möblieren. Man hätte sich bei den Requisiten die gleiche Sparsamkeit gewünscht: Was trägt beispielsweise eine an einem Fernsehapparat zu sehende Sequenz zum Geschehen bei? Nicht viel. Immerhin ist die Schauspielerführung sehr gelungen!

Vergessen wir schliesslich nicht, dass die tiefe Befriedigung darüber, an einer solchen Uraufführung teilgenommen haben zu können, dem Wagemut des Festivals viel verdankt. Eher klassisch in seiner Programmierung hat es ein Risiko auf sich genommen und ist damit gut gefahren. Das Publikum folgte mit herzlichem Beifall. Hoffen wir also, dass diese Genfer Episode von zahlreichen Wiederaufführungen gefolgt werden wird, in der Schweiz und anderswo. ISABELLE MILI (aus dem Französischen von Patrick Müller)

## KLAVIERMUSIK WIRD IMMER NOCH GESCHRIEBEN

«... antasten...», 4. Internationales Pianoforum Heilbronn (23.–26. September)

Das Klavier, Heiminstrument des 19. Jahrhunderts und romantisches Virtuoseninstrument bis ins 21. Jahrhundert, fristet in Konzerten mit zeitgenössischer Musik ein Schattendasein. Nach Messiaen waren es Stockhausen und Boulez und natürlich der frühe John Cage, die für das Klavier schrieben und seine Möglichkeiten dabei auch entscheidend erweiterten. Dabei entwickelte sich genau wie auf anderen Instrumenten ein Spezialistentum der Interpretation neuer Klaviermusik, doch zumindest im deutsch-

sprachigen Bereich kommen diese Pianisten an Festivals für Neue Musik und in den einschlägigen Konzerten kaum zum Zug. Darum ist eine Ergänzung der Festivalorte Donaueschingen und Witten durch ein umfassendes Festival der neuesten Klaviermusik eine sinnvolle, ja notwendige Sache. Der Komponist und Musikwissenschaftler Dr. Ernst Helmuth Flammer hat in seiner Geburtsstadt Heilbronn 1993 erstmals ein «Pianoforum», einen pianistischen Marathon der Präsentation neuer und neuester Produktion gestartet, was von etlichem Erfolg gekrönt war; und so liess er alle zwei Jahre ein weiteres Forum folgen.

Das diesjährige Festival, das wie die Vorgänger in den Räumlichkeiten der Städtischen Museen Heilbronn stattfand, bot mit Abend- und Nachtkonzerten sowie einem vollgepackten Wochenende an vier Tagen 16 ausgewachsene, nämlich 1 1/2-stündige Klavierrezitals mit insgesamt 91 Werken an, woran 15 Pianisten internationaler Herkunft und zwei Klavierensembles beteiligt waren, dazu ausserdem vier sachbezogene Vorträge. Der Eintritt zu allen Veranstaltungen ist frei, der Besuch rege, sodass die Räumlichkeiten bald zu eng sind; gleichwohl sind die von offizieller Seite zur Verfügung stehenden Mittel dieses Jahr schmaler ausgefallen. Trotz einigen notwendig gewordenen Kürzungen hat das Festival, das in seiner Bedeutung und fachlichen Breitenwirkung leider von offizieller Seite noch nicht genügend wahrgenommen wird, wieder die grossen Verschiedenheiten heutigen Schaffens aufgezeigt. Schwerpunkte lagen dabei diesmal auf den bei uns wenig bekannten Klavierkompositionen aus Israel und aus der St. Petersburger Schule, ferner bei den phänomenalen Pianistinnen und Pianisten aus Paris und vor allem aus England. James Clapperton und Ian Pace sind absolute Weltmeister; ihre Geschwindigkeit, über die Tasten des vollen Klavierumfangs zu huschen und dabei so viele Töne wie möglich zu produzieren, ist wirklich rekordverdächtig. Das ist natürlich noch kein Qualitätsargument, aber solche Treffsicherheit ist für den in England und teils auch in Deutschland gepflegten Kompositionsstil, der aus der Boulez-Schule über Brian Ferneyhoughs Weiterentwicklung entstanden ist, oft einfach vonnöten.

Doch manchmal bringt dieser Stil nicht nur eine Überforderung des Hörers mit sich, er führt darüber hinaus nicht selten tatsächlich ins Leere, zu einem Selbstzweck der gehäuften Figuren und Passagen mit oft möglichst gleichmässiger Streuung über alle Oktaven. Das ist an sich eine logische Entwicklung, die historisch genau so zu erwarten war. Und auch in ihren exzessivsten Ausprägungen ist sie musikalisch legitim wie etwa in Walter Zimmermanns *Wüstenwanderung* (von 1986), wo sie, bewusst provozierend, ins Manisch-Verrückte und damit fast nicht mehr Spielbare führt und aus dem Gegensatz zu den minimalsten Bewegungen und Mikroveränderungen im gleichen Stück ihren musikalischen Sinn holt. Sinn hat dieser Stil auch bei Salvatore Sciarrino und den absichtlich eingestreuten klanglichen Brutalitäten der Dritten Sonate oder, konventioneller angewendet, in der *Klaviermusik VI* von Paul-Heinz Dittrich oder im Stil der statistischen Wolken von Xenakis: *Mists* von 1980, hervorragend gespielt von Martine Joste aus Paris.

Doch auch die Tendenz zum Einfachen und Schlichten ist international vorhanden: Vom gleichen Walter Zimmermann aus Frankfurt gibt es eine siebzig Minuten dauernde, dem Zen-Buddhismus verpflichtete, *Beginner's Mind* genannte Klavierkomposition, die mit kleinsten Veränderungen arbeitet, und von Klaus Hinrich Stahmer waren sieben Rituale unter dem Titel *Geheiligte Stätte* zu hören, die in musikalisch-meditative Urgründe loten und auch für Liebhaber spielbar sind. Oder dann gar die *Jugendblätter* (1997) von Ernst Helmuth Flammer, mit denen er verdienstvollerweise

und mit gutem Erfolg begonnen hat, für interessierte Jugendliche zu komponieren. Bei Horatiu Radulescu *The Origin* begegnete schliesslich noch eine andere Facette des Urtümlich-Einfachen, verbunden hier mit Raffinement: Die oberen zwei Drittel der Klaviatur werden mit belasteten Holzplatten niedergedrückt, und auf einem einzigen tiefen Ton, der verschieden nuanciert wird, findet nun das fast elf Minuten dauernde Stück statt.

Auch viele der seit 1987 auf weit über hundert angewachsenen, meist kaum viel mehr als eine Minute dauernden Klavierskizzen aus dem *Tagebuch* von Georg Kröll – es war eine Auswahl zu hören – setzen keine Virtuosität voraus, ebenso könnte man die ausdrucksvolle Studie *Ein Jegliches hat seine Zeit* von Thomas Lauck wie auch die sieben *Piano Valentines* von dem in Stuttgart lebenden Amerikaner Sidney Corbett, Klavierarien über komplexem Grund, jedem Klavierspielenden als innige Kammermusik empfehlen. Auch die *Figures de résonances* für zwei Klaviere von Henri Dutilleux schliesslich verbinden aufs schönste Klangexperiment mit Ausdrucksstärke.

Informativ und teils sehr genussreich waren die beiden Konzerte mit israelischer Klaviermusik aus verschiedensten stilistischen Lagern, von Elzbieta Sternlicht (Berlin) relativ steif präsentiert. Hat in Israel die moderne Musiktradition des Westens in ihrer ganzen Breite schon immer ungehemmt Einfluss nehmen können, so zeigen die Werke des eine ganze Schule der Komponisten wie Pianisten prägenden Leningrader Komponisten und Pianisten Sergej Slonimsky, wie die nicht uninteressanten neobarocken und klassizistischen Ursprünge erst nach der Tauwetterzeit von der oben genannten Avantgarde verdrängt wurden. Die Pianisten von dort, Alexander und Olga Radwilowitsch und vor allem die 26-jährige Irina Emeliantsewa, präsentierten auch die virtuose Moderne perfekt, unter den deutschen waren vor allem Sven-Thomas Kiebler aus Freiburg und die koreanische, in Karlsruhe lebende Kaya Han hervorragende Interpreten. **FRITZ MUGGLER**

### 3 JAHRE – 156 MUSIKALISCHE EREIGNISSE – EINE SKULPTUR

*Dreijährige Kunstaktion in der Berliner Zionskirche*

Als der Komponist Carlo Inderhees und der Bildende Künstler Christoph Nicolaus im Januar 1997 die Aktion *3 Jahre – 156 Musikalische Ereignisse – eine Skulptur* begannen, schien es sich zunächst um eine, wenn auch ungewöhnliche und konzeptionell ambitionierte, aber eben doch um eine Konzertreihe zu handeln, die sie auf der Querempore der Zionskirche in Berlin-Mitte etablierten. In der Zeit vom 1. Januar 1997 bis zum 31. Dezember 1999, so die Ankündigung, sollte an jedem Dienstag um 19.30 Uhr ein zehminütiges Solo-Werk uraufgeführt werden. Etwa dreissig internationale Komponisten würden speziell für dieses Unternehmen Partituren anfertigen, die professionelle Musiker, die in der Berliner Neuen-Musik-Szene tätig sind, dann zur Aufführung brächten. Ausserdem sollte die ebenfalls auf der Querempore eingerichtete Bodenskulptur von Christoph Nicolaus von Woche zu Woche eine kleine Veränderung erfahren. Inzwischen, da sich die Folge von Kurzperformances nach über zweieinhalb Jahren dem Ende zuneigt, ist evident, dass sie weit mehr ist als eine Veranstaltungsreihe. Carlo Inderhees etabliert hier ein Stück konzeptioneller Kunst, in dem der für künstlerische Aktionen gewaltige Zeitraum von drei Jahren artikuliert wird, und zwar durch Einzelereignisse mit dem Einsatzabstand von 168 Stunden, also einer Woche.

Die Komponisten, denen Inderhees die einzelnen Performances anvertraut, sind zumeist dem Umfeld des reduktiven Minimalismus zuzurechnen. Viele gehören, wie er selbst, der Gruppe Wandelweiser an: in Deutschland Antoine Beuger, Kunsu Shim, Klaus Lang und Burkhardt Schlothauer, in Chicago Michael Pisaro, die Schweizer Jürg Frey, Manfred Werder, Alfred Zimmerlin und István Zelenka. Insgesamt haben 31 Komponisten Werke für *3 Jahre – 156 Musikalische Ereignisse – eine Skulptur* geschaffen, in denen sie auf die Konzertsituation wie auf das Gesamtkonzept reagieren. Denn die Aufführungen finden nicht in einem neutralen Konzertsaal statt, sondern in einer neugotischen Kirche, die in der DDR dem Verfall preisgegeben war und heute längst noch nicht wiederhergestellt ist. Durch die zerbrochenen Fenster dringt die Klanglandschaft des städtischen Zionskirchplatzes herein, zu der, je nach Jahreszeit, auch Blätterrauschen und Vogelstimmen gehören. Die Zuhörer stehen mit dem Rücken zum im Winter dunklen Kirchenraum, den sie nur vage hinter sich ahnen, während sie dem Solisten zugewandt sind, der auf dem grossen Podium leicht verloren wirkt. Hier eine konzentrierte Aufführungssituation zu schaffen, gehört zu den Herausforderungen der Musiker, die Präsenz der Aussenklänge und die Weite des Raumes in ihr Werk zu integrieren, zu denen der Komponisten.

Häufig erreichen lange Pausen oder kaum merklich veränderte Klänge die Sensibilisierung des Hörers für seine akustische wie räumliche Umgebung. Das Cello-Solo *raum – zeit* von Radu Malfatti etwa besteht aus elf Abschnitten von zwei bis 23 Sekunden Dauer, die von Pausen getrennt werden, die bis zu eine Minute und 41 Sekunden währen. In jedem Abschnitt erklingen ein bis acht Töne, die jeweils nur wenige Sechszehnteltöne auseinander liegen. Durchgehend herrscht eine Dynamik zwischen *mezzopiano* und *mezzoforte*. Eine grössere Regelmässigkeit erzielt Kunsu Shim in seinem Zyklus *perkussion / hören I-VI*. Hier dauert jeder Abschnitt 15 Sekunden, bestehend aus der jeweils verschieden häufigen und verschieden raschen Wiederholung eines Ereignisses, gefolgt von einer entsprechend unterschiedlich langen Pause. Auch hier liegen die Klänge im leisen Bereich. Shim beschreibt in seiner Partitur die musikalische Haltung, die vielen in der Zionskirche uraufgeführten Werken eigen ist: «Das ganze Spiel soll mit klanglicher Wärme, in Ruhe und Leichtigkeit verlaufen. Der Spieler soll eher die Haltung eines Hörenden als eines Spielenden einnehmen.» Denn diese Musik stellt nichts dar, sie sucht nicht Mitteilung oder Expression. Manchmal scheint sogar die Individualität der Werke zu verschwinden. Man meint dann, eine ästhetische Erfahrung gemacht zu haben, vermag aber nicht, den Gesamteindruck von Konzentration und Sensibilität von dem spezifisch Musikalischen der Performance zu trennen.

Dazu tragen natürlich all jene Aspekte von *3 Jahre – 156 Musikalische Ereignisse – eine Skulptur* bei, die die Grenzen der traditionellen Kunstgattungen überwinden. Auf dem Holzboden der Querempore der Zionskirche liegen 96 parallel angeordnete, 30 bis 120 Zentimeter lange Bohrkerne aus blau, weiss und grau gemasertem Quarzphyllit, und zwar in zwei Gruppen: oben 42 Steine mit 120 Millimeter Durchmesser, etwa 80 Zentimeter darunter 54 Steine mit 70 Millimeter Durchmesser. Die Steine einer Gruppe berühren einander und bilden eine vielfältige, von der Farbe wie vom Relief her strukturierte Fläche. Diese Skulptur von Christoph Nicolaus stellt einen visuellen Ruhepol in dem drei Jahre dauernden und sich ständig änderndem Geschehen dar. Nicht nur wechseln von Woche zu Woche Musiker und Werke, über längere Zeiträume auch die Stadtklänge und jahreszeitbedingt Temperatur und Helligkeit im Kirchenraum. Was hier Verlässlichkeit bietet ist ein-

zig die Skulptur sowie Ort und Zeit der Aufführungen. So meint man zunächst. Doch die Skulptur erfährt von Dienstag zu Dienstag eine kleine Veränderung. Auf einer Postkarte teilt der in München lebende Nicolaus Carlo Inderhees die Positionen zweier Steine des gleichen Durchmessers mit, die zu vertauschen sind. Die Vielzahl und Ähnlichkeit der Steine macht es unmöglich, die Änderung zu bemerken. Aber wie so oft bei konzeptioneller Kunst bestimmt die intellektuelle Reflexion, nicht nur die sinnliche Rezeption das ästhetische Erlebnis.

Diese Beobachtung führt zum Kern dessen, was die dreijährige Kunstaktion in der Zionskirche ausmacht: Das Wissen um die gleichzeitige und gleichberechtigte Präsenz von Konstanz und Veränderung. Für regelmässige Besucher der Kurz-Performances dringt die Zionskirche als Ort künstlerischer Erfahrung in den Alltag, zugleich die Folge «Musikalischer Ereignisse» als Gliederung von Lebenszeit ins Bewusstsein. Diese Aktion ist weit mehr als die Summe ihrer konstitutiven Einzelaspekte. Ihr gelingt nicht nur die Entgrenzung der Einzelkünste, sondern die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Welt überhaupt, und zwar auf verschiedenen Ebenen. Während einer Aufführung verbinden sich Stadtgeräusche mit Instrumentalklänge, so wie die Zionskirche als Veranstaltungsraum verschmilzt mit der architektonischen Setzung im Stadtraum, die über den historisch rituellen Ort hinaus einen ästhetischen und sozialen markiert. Über die Zeit erscheint die Folge von Performances im Wochenabstand nicht mehr als im Nacheinander geordnete Ab-Folge, sondern als Ganzes, als Idee einer Folge. Ebenso die Skulptur: aus der Anordnung von Steinzylindern wird eine sich in steter Veränderung befindliche Anordnung und schliesslich die Vorstellung von der Veränderung. Dass ein Kunstwerk sein physisches Material transzendiert, ist nicht ungewöhnlich. Besonders an *3 Jahre – 156 Musikalische Ereignisse – eine Skulptur* ist jedoch, dass dieses Verschwinden der sinnlichen Realität sich in der Zeit beobachten lässt. Im Konzept zu dieser Kunstaktion formulieren Inderhees und Nicolaus: «Ein Zeitraum wird konstituiert durch regelmässige Veränderungen. Ein Ort wird konstituiert durch regelmässige Veränderungen.» Damit fallen Form und Inhalt aufs Schönste zusammen. **VOLKER STRAEBEL**

## SPANIEN VON A BIS Z

*Das Strassburger Festival Musica 1999*

Nach den letztjährigen Ausgaben des Strassburger Festivals «Musica», die Finnland bzw. Frankreich gewidmet waren, kam in diesem September und Oktober Spanien an die Reihe. Diese Orientierung, die sich bewusst auf die Suche nach den entlegensten Winkeln des spanischen Musiklebens machte, war nicht ohne Risiko, das Publikum war bisweilen mit Programmen konfrontiert, bei denen Normalsterbliche (und sogar Musiker) nicht einen einzigen Namen kannten... Das Festival bot aber parallel dazu einige bekanntere Bezugspunkte, so die Musik Luis de Pablos, der am «Conservatoire National des Région de Strasbourg» lehrt und von dem mehrere Stücke zu hören waren, sowie Werke von Cristobal Halffter und Roberto Gerhard.

Einige interessante Momente, die übrigens thematisch nicht immer an Spanien gebunden waren, hoben sich aus den zwei Festivalwochen sowie aus den Konzerten, die ich besuchen konnte, heraus. In erster Linie denke ich an das Orgelkonzert von Raffi Ourgandjian, das von berührender Intensität war, zumal in Elsa Barraines *Musique rituelle*, die er gemeinsam mit den Schlag-

zeugern Emmanuel Séjourné und Guy Frisch interpretierte. Das gut disponierte Ensemble Accroche Note präsentierte zudem ein sehr gelungenes Werk von Luis de Pablo (*Puntos de Amor* für Klarinette und Sopran) sowie eine bemerkenswerte Komposition von David del Puerto (*Veladura* für Klarinette, Vibraphon und Klavier), griff in *Pueblo Mulato* der Kubanerin Tania León jedoch auch zu leichteren und lebhafteren Tönen.

Bei den Orchesterkonzerten war das Niveau unterschiedlich: Das von Pascal Rophé dirigierte Orchestre National de France versöhnte den Orchesterliebhaber nach einem eher enttäuschenden Eröffnungskonzert (Spanisches Nationalorchester), und dies obwohl das Programm nur von durchschnittlichem Interesse war (*Versus* von Halffter, komponiert 1983, klingt sehr gut, doch stellt seine Sprache die Frage, was denn «gut klingen» – abgesehen von der dabei entstehenden Leichtigkeit – eigentlich bedeuten mag). Am erwähnten Eröffnungsabend konnte man gleichwohl ein recht gelungenes, eine schöne Spannung haltendes Violinkonzert von José Manuel López López hören (mit Saschko Gawriloff als Solisten und Luca Pfaff am Dirigentenpult). Im Falle des von Jan Latham Koenig geleiteten Orchestre Philharmonique de Strasbourg war das Problem weniger die Qualität der Interpretation, als vielmehr das uninteressante Programm, worin einzig das Stück *Fons vitae* von Jesús Rueda hervorstach.

Ohne den Orchesterbereich eigentlich zu verlassen, doch gleichwohl kleinere Mittel anwendend, gehörte das Konzert des von David Robertson geleiteten Ensemble InterContemporain zu den Leckerbissen dieses Festivals. Die unangreifbare Qualität, die typische Energie und Inspiration wurden zumal in den *Quatre Chants pour franchir le Seuil* (1996–98) von Gérard Grisey deutlich; das erstaunliche Werk wurde als französische Erstaufführung gegeben. Das Stück besitzt eine Tiefe und einen Reichtum, der bei Grisey eher selten ist; die ausgezeichnete Sängerin Valdine Anderson verhalf dem Werk zudem zu besonders überzeugendem Ausdruck. Philippe Manourys *Fragments pour un portrait* (1998) sind dem EIC gleichsam auf den Leib geschrieben und wurden an diesem lange applaudierten Abend von den zweiunddreissig Musikerinnen und Musikern mit geheimem Einverständnis gespielt.

Unter den erstmals ans Festival Geladenen konnte das Publikum dem interessantesten, vom Klarinettenisten Jean-Marc Foltz gegründeten Ensemble «Le Mouvement Insoliste» begegnen, und dies in einem gewagten Programm mit lauter Uraufführungen (mit zwei Schülern von Younghi Pagh-Paan – Jin-Ah Ahn und Johannes Otto C. Brinkmann – sowie mit Werken von Aperghis und Lara Morciano). In diesem Bereich der Kammermusik und der verschieden besetzten Ensembles waren zudem Konzerte der Studierenden am Strassburger Konservatorium zu erleben, die sich vor allem um die Geschichte der spanischen Musik drehten (um die Zupfinstrumente beispielsweise, ein Programm, das mehrere Jahrhunderte abdeckte); Ramón Lazkano, der Assistent Luis de Pablos und selbst Komponist – von ihm waren auch einige durchaus interessante Werke zu hören –, dirigierte zudem die Chöre und Orchester des Konservatoriums; eine schöne Version von Mauricio Kagels *Vox Humana?* war Resultat dieser Bemühungen.

Von einer Entdeckung zur nächsten, von einem grossen Moment zur Erwartung eines anderen besass diese Ausgabe dennoch nicht den Reichtum und die Qualität der anderen Festivaljahre, und die Zuhörer werden am Ende zweifelsohne begriffen haben, dass Spanien, was seine musikalische Produktion während der letzten dreissig oder vierzig Jahren anbelangt, noch nicht mit den anderen europäischen Ländern konkurrenzieren kann. **PIERRE MICHEL** (aus dem Französischen von Patrick Müller)