

Zeitschrift: Dissonanz
Band: - (2001)
Heft: 70

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: 08.11.2024

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

HEBAMMENHILFE FÜR DIE OPER

Ergebnisse des Wettbewerbs «Teatro minimo» in Zürich



Szenenfoto zu Arnaldo de Felices «Akumu», mit Irène Friedli und Sabina von Walther (© Suzanne Schwiertz)

Sechs uraufgeführte Opern innerhalb weniger Tage, und dies ausgerechnet unter der Federführung des Opernhauses – das hat es in Zürich wohl noch nie gegeben. Angefangen hat diese ungewohnte musikdramatische Initiative vor zwei Jahren bei den Zürcher Festspielen. Zermüht von den anhaltenden Journalisten-Vorwürfen, das Zürcher Opernhaus bringe zu wenig Zeitgenössisches auf die Bühne, gleichzeitig aber noch mit dem Schrecken über den Flop in den Knochen, den 1996 Herbert Willis *Schlafes Bruder* ausgelöst hatte und den auch der Erfolg von Holligers *Schneewittchen* offenbar nur bedingt hatte heilen können, hatte sich Intendant Alexander Pereira damals an einem Roundtable-Gespräch mit Komponisten, Journalistinnen und sonstigen Interessierten bereit erklärt, den Musikschaffenden ihre Chance zu geben. Allerdings mit Einschränkungen natürlich: Das Risiko eines weiteren Flops musste zum Vornherein ausgeschlossen werden, das gesuchte

Produkt durfte der flott funktionierenden Premierenmaschinerie nicht allzu sehr ins Gehege kommen, und überhaupt sollte das Ganze sich möglichst im Rahmen der guten alten Operntradition bewegen. Also entschied man sich, einen Wettbewerb auszuschreiben. Nicht für ein abendfüllendes Werk selbstverständlich, sondern erst mal nur im Sinne eines Tests, bei dem die Komponierenden beweisen sollten, dass sie überhaupt in der Lage sind, eine «operngerechte» Szene zu schreiben. Zusammen mit der Bayerischen Staatsoper München schritt man also zur Tat. Einzuzureichen hatten die Kandidaten einen Szenenentwurf zum Thema «Odyssee» sowie aussagekräftige Partituren ihres bisherigen Wirkens. Den Preisträgern winkte eine professionelle Aufführung und das Angebot, den Opernbetrieb von innen kennenzulernen, sowie allenfalls im Anschluss ein Auftrag für ein abendfüllendes Werk. Über achtzig Entwürfe wurden eingereicht, sechs von ihnen wählte die Jury schliesslich aus, Zürich und München teilten sich die Inszenierungen schwesterlich, Christoph König und Andreas Ruppert leiteten das Ensemble «Opera Nova» und Mitglieder des Bayerischen Staatsorchesters. Im Rahmen der Zürcher Festspiele und der Münchner Opern-Festspiele erblickten die erwählten, je etwa 20minütigen Kurzoperen nun also die Lichter der Bühnenwelt; nicht jene des exklusiven Opernhauses selber zwar, doch immerhin die des Theaters an der Sihl.

Der PR-Erfolg dieses von patriarchalem Anstrich nicht ganz freien Unternehmens war – zumindest was Zürich angeht – offensichtlich. Auf der schwierigen Suche nach profilierten Programmpunkten im musikalischen Festspiel-Angebot blieben Presse und ein erfreulich grosses Publikumssegment bei dieser «Teatro minimo» betitelten Produktion hängen, man interviewte, kritisierte, diskutierte, verglich – und alles in allem brachten die zwei Uraufführungsabende etliches Leben in den sonst ganz den Courant normal der Saison weiterziehenden Festspielbetrieb, zumal sie auch eine erfreuliche Vielfalt an musikdramatischen Ansätzen boten (was vielleicht auch eine Folge der mit den Intendanten Peter Jonas und Alexander Pereira, mit Zubin Mehta, Franz Welser-Möst, Regisseur David Pountney, Manfred Trojahn, Ralph-Günther Mohnau, Elisabeth Bronfen und den Publizisten Bálint András Varga und Max Nyffeler offensichtlichen Heterogenität in der Jurybesetzung war). Alle sechs Produktionen haben das vorgegebene Thema «Odyssee» jedenfalls auf originelle Weise behandelt, teilweise auch ziemlich unverfroren umschiffen. Und alle sechs haben die implizite Forderung des Wettbewerbs erfüllt, dass hier theaterdienliche Musik gefragt war, dass dem Publikum in seiner Erwartungshaltung entgegenzukommen sei. Ja, zweimal waren gar Konzepte zu erleben, die formal experimentierten: Thomas Meadowcroft kombinierte in *All Fine* seine Musik mit einem Video und antike Texte mit zeitgenössischen Wettervorhersagen. Die Freude über den Einfall, dass mit der TV-Wettershow eine der bizarrsten neuzeitlichen Medienerfindungen Opernwürde erlangte, legte sich freilich bald bei der Einsicht, dass das alles furchtbar ernst gemeint war. Eine komplex aus altgriechischen Intervallen und phonetischer Textgestalt errechnete, oft geräuschhafte und ziemlich dürre Musik mit wenig Mitteilungskraft entfaltete sich da neben dem Dauergerede des Wetterberichts, während die Gesangsstimmen weitere Betrachtungen über Meteorologie und Mythologie in einem Montagetext äusserten. Das Resultat war ein ziemlich zeitgeistig wirkender Mix mit wenig Ausstrahlungskraft.

Dies ganz im Gegensatz zu Arnaldo de Felices Beitrag *Akumu*, der ebenfalls neue Formen ausprobierte, sich dem Erzählen von Geschichten – und jenen des homerischen Themenkomplexes

schon gar – verweigerte und stattdessen Textbrocken einer Erzählung von Juni'chiro Tanizaki verarbeitete. Dafür war de Felice Werk jenes unter den sechs, das einer wirklichen künstlerischen Vision und deren Umsetzung mit sparsamen und dem ideellen Gehalt adäquaten Mitteln entsprungen zu sein schien, das einzige, das nicht «vertonte», sondern neu «erfand». Das um einen No-Schauspieler erweiterte Duett zweier Frauenstimmen (Sabina von Walther und Irène Friedli) und ein so transparent wie konzentriert eingesetztes Instrumental-Ensemble (in dem die von Conrad Steinmann gespielte Blockflöten-Partie eine weitere Protagonistenfunktion einnahm) entfalteten nichts weniger als eine magische Wirkung von grosser Intensität. Schönheit, die inhaltlich mit Dämonie verknüpft wurde, fand hier eine unerwartete und alles andere als billig gewonnene Ausprägung. Arnaldo de Felice war denn auch einer der beiden Kandidaten, die im Anschluss an die Uraufführung von der Jury für weitere Kompositionsaufträge – ein einstündiges Bühnenstück und ein sinfonisches Werk (von der ursprünglich versprochenen abendfüllenden Oper war die Jury wieder abgerückt) – ausgewählt wurden. Der andere Schlussieger war der Engländer Edward Rushton, der mit seinem *Leinen aus Smyrna* sozusagen das ästhetisch diametrale Gegenstück zu de Felice geliefert hatte. Suchte de Felice nach Einheit und Geschlossenheit, so genoss Rushton enthemmten Eklektizismus; suchte de Felice nach Stille, Tiefe und Magie, so pflegte Rushton einen schnellen Konversationsstil, der in ferner Richard-Strauss-Anleihe seinem komischen Sujet gemäss schien: Vier Frauen streiten sich vor dem Sarg des toten Odysseus darüber, welche dieser denn am meisten geliebt habe. Das geht mit viel Tempo vor sich, mit einem anspielungsreichen (bisweilen wohl auch zu) dichten Orchestersatz und mit lustvollem Parodieren auf herkömmliche Operngestik, von denen das Stück gleichzeitig natürlich auch wieder profitierte und zum eindeutigen Publikumsfavoriten wurde. Profitiert haben beide Stücke auch vom Aufwand, den sich das Opernhaus punkto Regie und Ausstattung geleistet hatte. Mit Claudia Blerch, Aglaja Nicolet und Paul Suter wurden drei Nachwuchstalente mit den Inszenierungen der Stücke von de Felice, Rushton und auch von Peter Aderholds nun etwas gar solide und flüssig, doch auch ziemlich konventionell gearbeitetem, für kleine Orchesterbesetzung auch problematisch instrumentiertes und insgesamt etwas unentschlossenes Drama *Odysseus und der Fremde* beauftragt, was in allen drei Fällen zu glücklichen szenischen Resultaten führte. Die Bayerische Staatsoper hatte dagegen ihre drei Beiträge Bettina Göschls Regietheater-Ideen anvertraut, die mit unangebrachtem Klamauk den präsentierten Partituren vermutlich etliches an Wirkung raubten. Ob wohl Jörg Arneckes mit Wolfgang Borchert und Reiner Kunze einschlägig betextetes bedeutungsschwangeres Heimkehrer-Drama *Wieder sehen* in einer weniger pathetischen Umsetzung mehr Wirkung durch seine klangliche Vielfalt, seine dramaturgisch durchaus stringente Formen hätte entfalten können? Und ob wohl in Markus Schmitts *Aiaia* ohne die knallige Verdoppelung durch schreiende Kostüme und surreale Gestik mehr Sinn von den musikalischen Assoziationen und Halluzinationen des fiebrig-kranken Odysseus ausgegangen wäre...? Die Frage muss offen bleiben ebenso wie vorläufig jene nach dem nachhaltigen Nutzen solcher Wettbewerbe. Die freien Musiktheaterszenen rufen nach einer Öffnung der traditionellen Opernhäuser für ihre Aspekte, die Opernhäuser nach einem ästhetischen Entgegenkommen auf ihr Stammpublikum durch die Komponisten – gewonnen hat einstweilen die an Prestige und Finanzen stärkere Seite. Der Wettbewerb wird fortgeführt, 2003 können die nächsten Resultate begutachtet werden. **MICHAEL EIDENBENZ**

VOM STEUERN DER KLANGSTRÖME

Das GNOM-Festival «Schwerpunkt STROM» in Baden

Im Bereich der Elektronischen und Computermusik hat in den letzten Jahren ein wahrer Paradigmenwechsel dazu geführt, dass experimentelle, innovative oder einfach die Ohren öffnende Werke heute mindestens so sehr aus dem Post-Techno-Kontinuum («Digital Music», «Electronica») heraus entstehen wie aus dem akademischen Umfeld. Das dreitägige GNOM-Festival für elektronische, für live-elektronische und für Computermusik versuchte deshalb, den veränderten Gegebenheiten Rechnung zu tragen und präsentierte ein erstaunlich breitgefächertes Programm, das sowohl komponierte als auch improvisierte Musik umfasste (die Aufweichung dieses «Gegensatzes» scheint ebenfalls ein Resultat des erwähnten Paradigmenwechsels zu sein).

Eröffnet wurde das Festival durch ein Konzert mit «klassischer» Neuer Musik, in dem Werke von Josh Levine, Martin Neukom, Wolfgang Heiniger, Gary Berger und Thomas Kessler zu hören waren. Bei *Scannings* für drei Spieler und Live-Elektronik von Wolfgang Heiniger handelt es sich einerseits um ein sehr spektakuläres Stück, das neben Perkussion und Stimme auch eine Videokamera und mittels Sensoren die Körper der Musiker zur Klangerzeugung nutzt, andererseits ist es auch ein gutes Beispiel dafür, wie selbst das auf den ersten Blick technikvernarrteste und künstlichste Setup vollkommen selbstverständlich wirken kann, wenn es zu überzeugenden Klangresultaten führt. So erzeugte etwa die Kamera/Software sehr komplexe, geräuschhafte, obertonreiche Klanggemische voller Schwebungen, die der sie bedienende Komponist äusserst subtil modulierte, indem er nicht wahllos in der Gegend herumfuchtelte, sondern sehr konzentriert den jeweils gewählten, auf einer Projektionsfläche auch für die Zuschauer sichtbaren Ausschnitt (beispielsweise Nahaufnahmen der Hand oder des Armes) variierte. Überhaupt war das intensive Ineinandergreifen von Elektronik und Körpereinsatz auffallend, beispielsweise steuerte Matthias Würsch an der Perkussion Klänge und Klangverläufe auch mit dem Herumwirbeln eines Armes, während Silvia Nopper mit einer Hand eher zarte Klangveränderungen erzeugte. Ihre Stimme schien mir daneben überdurchschnittlich gut in die elektronischen Klänge integriert und für einmal wurde auch nicht der klischierte Gegensatz warme, lebendige Stimme – kalte, technische Elektronik inszeniert. Erzeugt wurde mit all diesen Mitteln eine teilweise sehr laute, ebenso geräusch- wie assoziationsreiche Klangwelt, die durch die selbstverständliche Präsenz der Musiker zu einem wirklichen Ereignis wurde.

X-ation für Oboe und Live-Elektronik von Gary Berger bot einen intensiven, vorwärtsdrängenden Instrumentalteil (Matthias Arter), von dem bestimmte Stellen digital aufgegriffen und weiterverarbeitet wurden, sodass eine interessante zeitliche Struktur entstand: Die vom Computer generierten Veränderungen verliefen parallel zur Instrumentalschicht, bezogen sich aber nur auf einen Punkt derselben, verliefen also in gewisser Hinsicht vertikal dazu. So entstand der Eindruck, als ob im Sinne von Probebohrungen bewusst das Andere, nicht Erklingende, Ausgeblendete des horizontalen Instrumentalteils ausgelotet würde. Das Stück erhob so auch nicht einen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern schärfte viel eher den Sinn für Möglichkeiten und Alternativen, für die Tatsache, dass jede Entscheidung für Homogenität auch das Ausblenden aller anderen Möglichkeiten bedeutet.

Im Abendkonzert bot der fantastische französische Turntables-, MiniDisc- und Samplerspieler Eric M. ein eher ruhiges, organisch

improvisiertes Set, das Intensität nicht durch Addition von Klängen und Schichten, sondern durch Subtraktion alles Unnötigen erzeugte. Auffallend war sein sehr physischer Umgang mit den «Geräten», der vergessen liess, dass hier jemand mit Tonträgern spielte und nicht mit einem akustischen Instrument.

Genau diese Schnittstelle Körper/elektronische Instrumente zum Thema gemacht hat das niederländische *Studio for Electro-Instrumental Music (STEIM)*, das mit speziellen Hard- und Softwarelösungen versucht, diese Verbindung zu intensivieren. Das erste, ziemlich spektakuläre Konzert des zweiten Abends bot dem Gründer Michel Waisvisz und dem Entwickler Frank Baldé die Gelegenheit, einige Entwicklungen zu demonstrieren – und den Zuhörern und Zuschauern diejenige, sich über dieses Thema einige Gedanken zu machen. Während nämlich Frank Baldé ruhig das, seinem Partner zuhörte und mit einer simplen Faderbox die Weiterverarbeitung von dessen Klängen steuerte, düste Michel Waisvisz wie in einem Flugsimulator mit unbeweglich den Bildschirm fixierendem Blick durch die virtuellen Klanglandschaften seiner Software, unter Zuhilfenahme von «The Hands», zwei extrem komplexen, mit allerlei Sensoren versehenen Vorrichtungen, die praktisch alle Bewegungen der in sie eingespannten Hände registrierten. Da tauchte denn doch die Frage auf, ob eine allzu komplexe Schnittstelle nicht eher vom Körper entfremdet, als ihm mehr Möglichkeiten zu verschaffen.

Eine interessante Lösung dieses Problems bot Matthew Ostrowski im zweiten Konzert des Abends. Mit PowerBook, Faderboxen und einem selbstentwickelten Gerät mit fünf Sensoren, das mit den Fingerspitzen (!) gesteuert wird, verwob er dichte, meist zerstückelte, fragmentierte Klangbänder zu einer sehr eigenen, physisch wirkenden, aber abstrakt strukturierten und sich ständig verändernden Klang- und Geräuschkulisse, deren Komplexität allerdings nicht zufällig zweimal zum Absturz der Software führte.

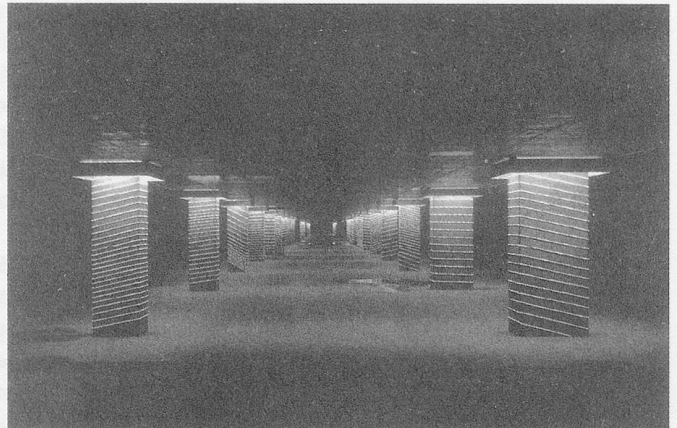
Der Sonntagabend begann mit Werken von Philippe Kocher, Annette Schmucki, Jonathan Harvey, Alfred Zimmerlin und Curtis Roads, die allesamt mit Tonband und teilweise (Schmucki, Zimmerlin) auch mit Instrumenten arbeiteten. Besonders erwähnen möchte ich *mortuos plango, vivos voco* für achtkanaliges Tonband von Jonathan Harvey. Das Stück arbeitet ausschliesslich mit den Klängen einer Glocke und einer Knabenstimme – und einer Software, die die Verschmelzung dieser beiden Ausgangsmaterialien ermöglicht. Entstanden ist ein Stück, das ebenso durch klangliche Schönheit wie durch formale Stringenz in den Einzelheiten fasziniert, das natürliche Ähnlichkeiten offenbart (Vibrato der Stimme – Schwebungen des Glockenklangs) und unfassbare Transformationen der Klangcharaktere schafft und das – selten genug – einen ebenso überzeugenden Umgang mit Räumlichkeit wie mit Klanglichkeit bietet (die glockigeren Klänge sind stabil im Raum verteilt, die stimmigeren bewegen sich, und bei jedem Klang wirkt seine räumliche Erscheinungsweise notwendig). Daneben stellt es in seiner puren Schönheit und Perfektion auch einen Aufruf zur geduldigen Arbeit dar (als Kompositionszeitraum ist 1980 bis 1999 angegeben).

Nochmal einen erfrischenden Beitrag zum Thema Interface bot das letzte Konzert des Festivals. Tomek Kolczynski alias KOLD, ein Musiker aus dem Grenzbereich zwischen Dancefloor und Experiment, begann seinen Auftritt mit einem wunderbaren Intro auf dem Synthi, wobei er sehr subtil nur einen einzigen, arpeggierten Klang aus kaum hörbarem Dröhnen heraus anschwellen liess, um ihn dann sehr vielfältig zu modulieren. Der eigentliche Auftritt bestand aus «Intelligent Dance Music», wobei die Klänge mit verschiedenen Eigenentwicklungen gesteuert wurden. Ein schmales

Gestell mit riesigen roten Knöpfen, Lichtsensoren an den Schuhen und ein spezielles Mikrophonsystem erlaubten es, die Steuerung der Klänge vollständig in einen sehr eigenwilligen Tanzstil zu integrieren. Manch ein Zuhörer hätte wahrscheinlich ebenfalls gerne getanzt, doch war die Aula einer Kantonsschule wohl doch nicht der perfekte Ort für diese Performance... Trotzdem machte sie im Rahmen dieses Festivals Sinn, das sich auf sehr mutige Weise um Gattungsgrenzen weniger kümmerte als um eigenständige Klangwelten und die faszinierende Thematisierung des Interfaces zwischen Musiker und Software. **PETER BAUMGARTNER**

ÜBERRASCHENDE GEMEINSAMKEITEN

Das Format5-Festival in Berlin



Christina Kubisch: «Klang Fluss Licht Quelle» (Berlin 1999)

Seit sechs Jahren präsentieren Carsten Seiffarth und Susanne Binas von der Berliner Klangkunstgalerie «singuhr – hörgalerie in parochial» aktuelle Klangkunst. Für kurze Zeit war Berlin ein wahrer Brennpunkt dieser neuen Kunst, es gab insgesamt drei Klangkunstgalerien, doch die Galerie im Sender Freies Berlin sowie das Klangkunstforum am Potsdamer Platz haben aus internen Gründen ihren Betrieb eingestellt. Dagegen versuchen Seiffarth und Binas seit längerem, ihre Aktivitäten über den Bereich der blossen Klanginstallationen hinaus auszudehnen. Insbesondere möchten sie den derzeit wohl spannendsten Bereich der Musikszene, das Niemandsland zwischen traditioneller Neuer Musik für den Konzertsaal, Elektronik und der experimentellen Clubszene, genauer erkunden. Bisher geschah dies nur in der Form, dass andere Festivals den Kirchenraum der Parochialkirche mit seiner beeindruckenden Atmosphäre als Konzertsaal nutzten. In diesem Jahr hat die singuhr-Galerie zum ersten Mal selbst ein Festival ausgerichtet.

Unter dem Titel «Format5» präsentierte man Klangkunst zusammen mit aktuellen Positionen der Neuen Musik und der avancierten Elektronik. Der Titel bezog sich zunächst einfach auf die 5-Kanal-Anlage zur Beschallung der fünf «Dimensionen» des Kirchenraums mit seinem hohen Dachgestühl, zugleich wurden damit aber auch fünf Aspekte benannt, die neue Entwicklungen in der Musik ansprechen: chill-out/pattern, tools, spheres, crystals, electronics. Jedem dieser beim ersten Lesen recht dunklen Stichworte waren einzelne Punkte des Festivalprogramms zugeordnet. Über Tragfähigkeit und Reichweite dieser Kategorien mag man sich streiten – so verwies «crystals» auf die minimalistischen Strukturen der Pop-Elektroniker –, sie benennen in jedem Fall

drei für die aktuelle Situation relevante Bereiche: die Technik, die Tendenzen zu statistischer und minimalistischer Strukturbildung sowie – der vielleicht entscheidende, weil wirklich neue Aspekt – die veränderten Formen der Aufführung und des Hörens.

Genau dieser Aspekt stand auch im Zentrum des spektakulärsten der insgesamt sechs Konzertabende des Format5-Festivals, den Carsten Nicolai gestaltete. Für seinen Auftritt waren alle Bänke aus dem Kirchenschiff entfernt und statt dessen 50 Tonnen Eis im Raum verteilt worden, so dass es den Boden gleichmässig bedeckte. Die in der Stadt herrschende Hitze verwandelte das Eis allerdings bald in festen unter den Füßen knirschenden Schnee. Die von dem Schnee abstrahlende Kühle war an dem Abend eine wahre Wohltat, doch seine Farbe, die veränderten akustischen Bedingungen, die verlangsamten, knirschenden Schritte veränderten auch das ganze Raumerleben. Während der zweiten, späteren Performance, als von aussen keinerlei Resttageslicht mehr in das Kirchenschiff drang, schien die schimmernde Weisse des Schnees die einzige Lichtquelle zu sein, der Raum wirkte sehr intim und geheimnisvoll, die mit ihren unverputzten Mauern sehr spröde wirkende Kirche fügte sich gut in die winterlich karge Stimmung. Zugleich entstand eine merkwürdige Desorientierung – der Schnee, die Kühle und die meist schweigend umherlaufenden oder leise flüsternd zusammenstehenden Zuhörer verliehen der Situation einen unrealen Charakter. Zu dieser atmosphärischen Irritation trugen Musik und Video mit sparsam gesetzten Akzenten und digital erzeugten minimalistischen Strukturen bei, die über lange Zeit nur wenig variierten.

Auch der österreichische Komponist Wolfgang Mitterer gestaltete einen Abend nach eigenem Konzept, aber bei ihm ist noch immer die Musik die Hauptsache: Ein vorproduziertes Zuspieldband gab Mitterer sowie einem Schlagzeuger, einem Klarinettenisten, einem E-Gitarristen und drei Live-Elektronikern die Gelegenheit zu ständigen Interventionen, bei denen sie sich an einen genau fixierten Zeitplan hielten. Mitterer bezieht sich auf unterschiedlichste musikalische Sprachen und Traditionen, es ist faszinierend, wie er typische Klänge aus ihrem ursprünglichen Kontext herauslöst und ein ganz neues Universum zu schaffen scheint, in dem Neue Musik, Free Jazz, Improvisation, Elektronik und Rockmusik miteinander in Dialog treten. Besonders am Anfang übte das extrem genau ausgetüftelte und bisweilen geradezu dramatische Geschehen einen starken Sog aus.

Waren diese beiden Konzerte einzelnen Musikern vorbehalten, so konnte man an anderen Abenden geradezu gegensätzliche Positionen kennenlernen und überraschende Gemeinsamkeiten oder Parallelen entdecken. Erwähnenswert war besonders Christina Kubischs neue Komposition *monochrom* für vier Instrumente und Trautonium, in der auf unterschiedliche Weise instrumental und mit dem Trautonium, dem legendären Gerät aus den Anfangszeiten der elektronischen Musik, monochrome Strukturen erzeugt werden, die sich fast bis zur Ununterscheidbarkeit übereinanderzulegen scheinen und auf diese Art die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die Klangfarbe lenkten. Neben den Auftritten von Laptop-Virtuosen wie monolake, golden ton, Berliner Theorie gab es auch einige fast schon historische Entdeckungen, wie etwa die Tonbandkomposition *Die Astronauten* von dem in die USA emigrierten Österreicher Max Brand, eine von Mark Trayle erarbeitete Fassung für sechs Spieler von David Behrman Konzeptstück *Runthrough* aus den sechziger Jahren oder auch Steve Reichs *Different Trains* für Streichquartett und Tonband aus den achtziger Jahren.

Mit insgesamt drei Installationen bildete die Klangkunst auch bei diesem ersten Festival der singuhr-Galerie einen eigenen

Schwerpunkt. Die Galeristen präsentierten drei ganz unterschiedliche Herangehensweisen an diese Domäne des Audiovisuellen. Sind Phil Niblocks minimalistischen Patterns Paradebeispiele einer direkten Interaktion von Auge und Ohr, so hatte die autodestruktive Installation von Geert-Jan Hobijn und Pedro Bericat eine an Fluxuskonzerte oder aber an ausgelassene Kindergeburtstage erinnernde Verspieltheit: Am Rande einer den ganzen Raum durchquerenden Spielzeugeisenbahn stehen zahllose Kofferradios und übertragen die Verzerrungen vom Fernsehturm am Alexanderplatz, in der Mitte alte Plattenspieler und ein Gaskocher, auf dem Low-Tech verbraten wird.

Streng musikalisch dagegen die Konzeption der auf dem Alexanderplatz installierten *Box 30/70* von Sam Auinger und Bruce Odland: Über aussen an der Box angebrachte Resonanzrohre werden die Geräusche auf dem Platz von Passanten, der nahegelegenen S-Bahn und dem vorbeibrausenden Verkehr gefiltert und per Mikrophon ins Innere übertragen. Die Box selbst ist wie ein Chill-Out-Raum eingerichtet, völlige Dunkelheit zwingt zur Konzentration auf das musikalische Geschehen, in dem sich das lärmende Getriebe auf dem Platz äusserst harmonisch abbildet. Während man in der Box abstrakte elektronische Klangbänder zu hören meint, die sich nur im Einzelfall auf einzelne Ereignisse in der Umgebung zurückprojizieren lassen, ist der Effekt draussen, wo ein kleiner Cubus die gefilterten Klänge direkt auf den Platz mitten ins Getriebe hinein abstrahlt, geradezu spektakulär: Mitten drin in all der Hektik kann einem die Harmonie kaum zu viel werden, zugleich verleiht die Musik dem Geschehen manchmal etwas von einem Film, den man anschaut, sie erzeugt eine Distanz, die nur im eigenen Kopf ist. **SABINE SANIO**

«WENN DER MOND SÄUGT MEINE TOTEN...»

Uraufführung der dreiaktigen Neufassung von Rolf Liebermanns Oper «Medea» am Stadttheater Bern

Hat sie jetzt gelacht oder geweint? «Ich war das Opfer seines Betrugs, jetzt wächst die Erde wieder unter mir. Nicht verloren sing' ich jede Nacht, wenn der Mond säugt meine Toten... Das goldene Lamm, es lebt!» Von ihrem Ehegatten Jason mit dem Apollonpriester Kreon betrogen und völlig im Stich gelassen, ist Medea zur Kindsmörderin geworden und jetzt dies: Sie spürt wieder Boden unter den Füßen. Wenige Monate vor seinem Tod am 2. Januar 1999 hatte der Schweizer Komponist und Theaterintendant Rolf Liebermann das Particell der dreiaktigen Neufassung seiner Oper «Medea» fertiggestellt. Die deutsche Musikwissenschaftlerin Victoria Erber, die schon andere Spätwerke von Liebermann edierte, transkribierte die zum Teil unleserlichen Skizzen des neu komponierten dritten Akts und bearbeitete die Partitur im Sinne von Liebermanns Änderungswünschen, die er schon anlässlich der Uraufführung der zweiaktigen Fassung, *Freispruch für Medea*, am 24. September 1995 in der Hamburgischen Staatsoper geäussert hatte.

Bevor die Oper in der nächsten Saison auch an der Opéra de la Bastille in Paris zu sehen sein wird, brachte nun das Stadttheater Bern (Regie: Philippe Godefroid und Françoise Terrone) die anderthalbstündige, gründlich überarbeitete Fassung zur Uraufführung. Einerseits wurde das Libretto von Ursula Haas psychologisch viel direkter auf den gebrochenen, höchst ambivalenten Schluss hin gearbeitet, andererseits erscheint die Partitur kompak-

ter und gibt einzelnen Personen mehr Raum. Das in der Auffassung autonom besetzte Gamelan-Orchester wurde gestrichen, respektive ad libitum gesetzt, der Schlagzeugapparat reduziert, damit die Oper auch in einem kleineren Haus wie Bern aufgeführt werden kann. Andererseits wertete Liebermann die Partie des Kreon musikalisch auf. Die Figur kann sich so Jason gegenüber besser profilieren – und wenn man ohnehin schon einen gut bezahlten Countertenor hat... Im Gespräch mit dem Dramaturgen Benedikt Holtbernd räumt die Musikologin Victoria Erber denn auch ein, dass auch ganz pragmatische theatertechnische Überlegungen den erfahrenen Opernintendanten Liebermann zu diesen Änderungen bewegen haben.

Eine geglückte Verquickung von perfekt beherrschtem, aber keineswegs innovativ gehandhabtem musikdramaturgischem Metier und einer akzentuierten Neuinterpretation des Euripides-Stoffes, der nicht bloss musikalisch nachempfunden, sondern in leicht fasslichen Tableaux dargestellt werden sollte, bekam das Publikum im Berner Stadttheater zu sehen. Diese Szenebilder verbreiteten zwar keine zauberhafte Aura, übersetzten dafür aber bei aller Stilisierung die archaischen Inhalte ganz unmittelbar und lebensnah, auch mit all ihren Banalitäten: Röcheln, Stöhnen, Lachen, Weinen; kein weihevoller, mit vielen Querverweisen aufgeladener Umgang mit dem tradierten Bildungsgut, sondern eine packend erzählte Story mit historischem Hintergrund, deren Deutungsspielraum mit Blick auf die Gegenwart voll ausgereizt wurde. Jason verliebt sich nicht wie bei Euripides in die Griechin Kreusa, sondern wendet sich dem jungenhaften Apollonpriester Kreon zu und entspricht so dem flotten «be bi» der späten Neunzigerjahre; die kolchischen Frauen treten im Sadomaso-Latex auf, die Damen der korinthischen Gesellschaft tragen Frisuren in einer Mischung zwischen Irokesenschnitt und phönizischen Helmen. «Entmythologisierung des Mythos» heisst die explizit formulierte Absicht dieser Oper.

Eigentlich wäre dieser Prozess eher als Arbeit am Mythos zu bezeichnen. Auch Medea kann sich dieser zauberhaften Kraft nicht ganz erwehren. Zwar wird sie am Schluss nicht mehr moralisch verurteilt, weil sie den Verrat ihres Gatten mit der Ermordung der Kinder rächt. Doch auch sie verfällt zunächst dem Mythos der romantischen Liebe, als sie bei der versuchten Kastration von Apsyrtos von Jason überrascht wird und «Der fremde Mann streift meine Haut. Windrose meines Herzens. Meine Zauberkraft für seine Stärke.» singt, während ihre Gespielinnen brutal vergewaltigt und hingemetzelt werden. Die Oper zeichnet die Katharsis dieser Frau nach, die zugleich Täterin und Opfer ist und nach einer grossen persönlichen Katastrophe wieder Tritt zu fassen versucht: Auch dies ist letztlich eine Projektion des ausgehenden 20. Jahrhunderts auf die antike Vorlage, ein Versuch, den Stoff zu entmythologisieren, «um ihn im Heute lebendig zu halten», wie die Librettistin Ursula Haas ausdrücklich sagt. Offen bleibt die Frage, ob hier wirklich eine Entmythologisierung stattgefunden hat, oder ob hier ein Mythos durch einen anderen, besser ins zeitgenössische Konzept passenden ersetzt wurde.

Nicht das Libretto, wohl aber die künstlerisch hervorragende Berner Produktion gab auf diese Frage eine eindeutige Antwort und verhalf Liebermanns Medea-Oper zur angestrebten Lebendigkeit des Stoffes. Die amerikanische Sopranistin Joanna Porackova lieh der Titelfigur Medea sängerisch und darstellerisch hochdramatische, unbändig-wilde Züge, spielte virtuos mit der suggestiven Ausdruckskraft ihrer Partie, ohne dabei die Tiefenperspektive auszublenden. Scott Wilde als Jason, Peter McCoy als Apsyrtos und Robert Ogden als jungenhafter Kreon fügten sich mit profilierten Rollenporträts in das stark auf sinnliche Reize bedachte Regiekonzept ein.

Das von Daniel Klajner souverän geleitete Berner Sinfonie-Orchester hielt sich, ganz anders als das etwas aufdringlich wirkende Bühnenbild von Philippe Godefroid, zumeist diskret im Hintergrund, wusste aber mit aparten Klangfarben Spannung und meditative, kultische Stimmungen zu evozieren. **PATRICK FISCHER**

BOULEZ-TAGE IN FONTAINEBLEAU

Das «Livre pour quatuor» von Pierre Boulez



Pierre Boulez, Hae-Sun Kang und Andrew Gerszo

(Foto J.C. Planchet © Centre Pompidou)

Die Association Proquartet leistet mit Konzerten und Ateliers seit mehreren Jahren Beträchtliches für die Kammermusik, im besonderen für das Streichquartett und damit für Gebiete, die von den französischen Musikern wenig gepflegt werden. Es war also eine konsequente Fortsetzung dieser Arbeit, dass Proquartet in Zusammenarbeit mit dem Festival Agora den Komponisten Pierre Boulez für ein Wochenende einlud: Anlass dafür war die Ausgrabung des Jugendwerks *Livre pour quatuor* (1948/49). Auf Initiative des Musikologen Jean-Louis Leleu übernahm das Parisis-Quartett die Aufgabe, eine Komposition wieder aufleben zu lassen, von der sein Schöpfer bisher nur die beiden ersten Sätze unter dem Titel *Livre pour cordes* für Streichorchester weiter verarbeitet hat. Nach mehr als einem Jahr intensiver Arbeit, die Boulez davon überzeugt hat, dass das Werk trotz jugendlicher Fehler spielbar ist, hat das Parisis-Quartett dieses mythische Werk in Fontainebleau präsentiert, wo die Association Proquartet seit einiger Zeit beheimatet ist. Boulez hatte verlangt, dass es in einem Programmmzusammenhang mit verschiedenen Transkriptionen erklingen sollte. Dabei stellte er sich bewusst in die Traditionslinie der Wiener Schule und präsentierte mit seinem legendären pädagogischen Talent die *Fünf Stücke* op. 5 von Webern sowie die *Lyrische Suite* von Berg mit ihren Transkriptionen für Streichorchester (die Reécriture des ersten Werkes für einen anderen Klangraum war ein besonders erhellendes Ereignis). Allerdings ordnete Boulez zwischen den einzelnen Sätzen seines *Livre* auch einige Contrapuncti aus Bachs *Kunst der Fuge* in Transkriptionen für Streichquartett an – eine auf dem Papier überzeugende, im Konzert allerdings fragwürdigere Idee. Das *Livre* lehnt sich formal zwar an Mallarmé an, indem es die Idee einer Sammlung von Sätzen aufnimmt die – entgegen traditioneller Usanz – in freier Reihenfolge gespielt werden können, verdankt

aber auch dem strengen Stil des Leipziger Kantors einiges. Der zweite Satz – in gewissem Sinn der gewagteste, doch aus ästhetischer Sicht auch der problematischste – ist voll von Kanons in allen Richtungen, zumal auch rhythmischen, die einen zerhackten Verlauf, ähnlich der unmittelbar zuvor komponierten *Zweiten Klaviersonate*, streng strukturieren. Die Intensität der motivischen Arbeit, gepaart mit einer äusserst fortschrittlichen Rhythmik – die Wiener Schule und Strawinsky via Messiaen miteinander verbindet –, belegt das Niveau von Boulez' frühem handwerklich-technischem Können (er war damals erst 23jährig). Der dritte und vierte Satz zeigt auch, dass er seine Lehren aus dem Werk Debussys gezogen hatte und trotz der stark strukturierten Sprache eine expressive, schillernde und ganz eigene Klanglichkeit anzufügen vermochte – was er in seinen Texten der Zeit als «klangliche Evidenz» bezeichnete: Melismen, die eine reiche und interessante Textur sowie einen flexiblen Zeitverlauf erzeugen und damit auch den Einfluss des arabeskenreichen Stils Bachs (zumal in seinen figurierten Chorälen) bezeugen. Mit diesem grossangelegten Werk versuchte Boulez, «den Begriff des musikalischen Werkes zu negieren, um im Konzert mit einer bestimmten Anzahl von Sätzen ein musikalisches Buch zu ermöglichen, das den Dimensionen eines Gedichtbandes entspricht» (Brief an Cage). Er merkte in seiner Konzerteinführung auch an, dass es ihm damals um einen Angriff auf die strenge, von der Tradition stark geprägte Form ging, deren Mängel der Komponist nicht mehr verdecken könne. Es war ganz besonders interessant, nach der klassischen Form der *Zweiten Klaviersonate* einer ersten Ausarbeitung dieses formalen Konzeptes begegnen zu können, das an Joyces Gedanken eines *work in progress* angelehnt ist und das man mit Klee als Reflexion des Gegensatzes von Werk-«Genese» und -«Produkt» beschreiben könnte. Die Präsentation jüngerer Werke wie *Anthème II*, das mittels Live-Elektronik das Material für ein Geigensolostück erkundet, zeigte, wie zentral der Gedanke der Transkription für Boulez ist, sofern man den Begriff im weiten Sinne versteht: Als eine fortlaufende Reécriture, Neuinterpretation und Neuformulierung eines Ausgangsgedankens, also als eine organische Entwicklungsform, die auf der Vervielfachung eines Grundgedankens und der Ableitung seiner vielfältigen Möglichkeiten beruht.

PHILIPPE ALBÈRA

(aus dem Französischen von Patrick Müller)

EIN KÖNIGREICH FÜR DAS STREICHQUARTETT

Strings of The Future, International String Quartet Festival, Ottawa (Kanada)

Ob nun gattungsgeschichtliche oder besetzungstechnische Beweggründe viele zeitgenössische Komponisten Streichquartette komponieren lassen, war auch am dritten (nach 1997 und 1999) Streichquartett-Festival «Strings of the Future» in der kanadischen Hauptstadt Ottawa nicht immer zu eruieren. Umso faszinierender war die Fülle und Bandbreite des Dargebotenen. In einer Woche kamen gegen siebzig Streichquartette unterschiedlichster Provenienz zur Aufführung, eine grosse Leistung für die teilnehmenden Quartettformationen, die Veranstalter wie auch für die Zuhörer. Unabhängig von der Qualität eines Stückes überzeugte das Arditti String Quartet aus Grossbritannien mit erstklassigen Interpretationen; gespannt darf man in Zukunft auch auf das St. Petersburger Talich Quartet sein, das über eine sehr hohe Interpretationskunst

verfügt. Werken von Beethoven, Mozart oder Dvorák stand viel Zeitgenössisches gegenüber, zudem auch viel Kanadisches. Eindrücklich und überzeugend komponiert (und gleichermaßen vom Penderecki String Quartet interpretiert) ist *Different trains* für Streichquartett und Tonband von Steve Reich (*1936). Mit den Sätzen «America – Before the war», «Europe – During the war» und «After the war» versucht Reich, musikalisch den Weg der Welt in den Krieg und zurück zum Frieden musikalisch umzusetzen. Auf Tonband eingespielte, schnell gesprochene und monoton repetierte Jahreszahlen, Sirenen und Gewehrgeräusche tragen zur depressiven Dramatik des Stückes, besonders des mittleren Satzes bei. Mittels der Tonhöhen finden Tonband und Streichquartett immer wieder zueinander. Obwohl im grausamst möglichen Moment desselben Krieges geschrieben, dies jedoch keineswegs plakativ umsetzend, präsentiert sich Viktor Ullmanns *Quartett No. 3, op. 46*. Der Polnauer- und Jalowetz-Schüler komponierte dieses bemerkenswerte Werk im Januar 1943 im Konzentrationslager Theresienstadt, eine Woche nach dem Tode seines Sohnes Paul. In der Mitte des fünfteiligen Werkes verarbeitete der Komponist in expressiver Weise mit klassisch dodekaphoner Manier die zwölf Töne der Tonskala, ein Zeichen vom Einfluss Schönbergs, obwohl im Gesamteindruck die Musik derjenigen von Berg wesentlich näher steht. Im sogenannten «Klimt Concert» erklangen Schönbergs *0. Streichquartett* von 1897 (dem Todesjahr Johannes Brahms' und dem Gründungsjahr der Wiener Secession), sowie Gustav Mahlers Klavierquartett, ein Quartettfragment, das Mahler mit etwa sechzehn Jahren schrieb und in den Ansätzen schon an seine spätere Tonsprache anklängt. Der Gestus des Fragments ist ein durchaus grosser, man könnte fast sagen ein sinfonischer. Die polyphone Gestaltung (die an Bruckner erinnert) zeigt die enorme Begabung des jungen Komponisten. Das letzte Konzert brachte eine weitere spannende, wenn auch ungleiche Begegnung: Ligetis *Ramifications* und Michael Nymans *In Re Don Giovanni*. Beide Werke funktionieren mit Klangschichten unterschiedlicher Art. Ligeti erzielt mit dem In- und Übereinanderschichten von Klängen bemerkenswerte Effekte. Nymans Werk schichtet auch, jedoch lediglich die im Tremolo gespielten Begleitakkorde der Registerarie des *Don Giovanni*. Gerade wegen der grossen Bandbreite der dargebotenen Stücke am Streichquartettfestival, war die Frage der Weiterentwicklung des Streichquartetts in nächster Zukunft, ob nun als Gattung oder Besetzung, durchaus virulent. Spätestens seit Arnold Schönbergs zweitem *Streichquartett op. 10* (1907/08), das mit der linearen Gattungstradition bricht, ist die Frage der Besetzung ein Diskussionsthema. Bekanntlich erweiterte Schönberg die Besetzung in den zwei letzten Sätzen – «Litanei» und «Entrückung» – um eine Singstimme, die Gedichte von Stefan George interpretiert. Ist das Streichquartett von Schönberg tatsächlich noch ein Streichquartett im Sinne der Gattung, die auf eine über zweihundertjährige Geschichte zurückblicken kann oder einfach Kammermusik mit der charakteristischen Besetzung zwei Violinen, Viola und Violoncello, die durch die Singstimme ergänzt und bereichert wird? Eine Antwort auf die Frage, in welche Richtung das Streichquartett tendiert, fand sich tatsächlich an diesem Festival. In einem Gespräch mit der kanadischen Komponistin Linda Bouchard, die mit ihrem Stück *Lung Ta* – natürlich für Streichquartett – am Festival vertreten war, kam die spezifisch kanadische Haltung dem Streichquartett gegenüber zum Ausdruck. In einem Prozess der Identitätssuche geht es den kanadischen Komponisten weniger um die Auseinandersetzung mit der «europäischen» Gattung Streichquartett, als vielmehr um die klanglichen Qualitäten dieser Besetzung. Ein weiteres Argument neben der Klanglichkeit ist

für Bouchard auch die Tatsache, dass diese Besetzung allzeit verfügbar ist und dass unzählige hochkarätige Quartettformationen bestehen, für die zu schreiben es sich lohnt. Da wäre natürlich das Arditti String Quartet zu erwähnen, das am Festival einen absolut überlegenen Eindruck hinterliess. Tatsächlich zeigt sich eine Auseinandersetzung mit der Gattung Streichquartett gerade im Werk *Lung Ta* weder im Bereich der Erfindung noch auf formaler Ebene. Die Komponistin wurde durch tibetischen Gesang zu diesem Stück angeregt, wengleich sich diese Klangwelt in der avantgardistischen Tonsprache von Bouchard nicht offensichtlich wiederfinden lässt; ein Anknüpfen an die Gattungstradition manifestiert sich auch auf formaler Ebene nicht. Ein typisches Beispiel in Richtung Erweiterung der Besetzung, aber mit klarer Verbindung zum Streichquartett, bietet das Stück *Winds of Thera* von Andrew P. MacDonald (*1958), das als Besonderheit ein Akkordeon erfordert. Der Auftrag des Akkordeonisten Joseph Petric zu dieser Komposition darf wohl als äusserer Anlass für dieses Besetzungsexperiment angesehen werden. Gegliedert ist das Stück in drei Teile mit den Titeln «Rhombos», «Lynx» und «The Conch of Triton», was eine Verbindung zur Antike deutlich zeigt. Nach eigenen Aussagen beschäftigt sich MacDonald tatsächlich intensiv mit antiker Musiktheorie, etwa mit den drei Klanggeschlechtern diatonisch, chromatisch und enharmonisch, und versucht diese für die zeitgenössische Musik nutzbar zu machen. Auf den kanadischen Komponisten Patrick Cardy (*1953 in Toronto), der mit zwei Werken am Festival vertreten war und schon zu den etablierten Komponisten Kanadas gehört, sei abschliessend noch aufmerksam gemacht. Seine Musik, beeinflusst durch den amerikanischen Komponisten George Crumb (*1929), strahlt wegen der sparsamen Verwendung von Dissonanzen, wengleich er diese keineswegs vollständig verschmäht, eine wohlthuende Wärme aus. Offensichtlich interessiert sich Cardy für die Errungenschaften der neuen Tonalität. Die Streichquartettkomposition *Dulce et decorum est* etwa zeichnet sich durch ein nachvollziehbares, aber dennoch gekonnt gestaltetes formales Konzept mit zahlreichen Wiederholungen und Sequenzen aus. Die vermeintlich ruhige Stimmung des Stücks wird zeitweilig durch stark dissonante Blöcke gebrochen, was grosse Wirkung zeitigt. Das Festival wurde durch ein Musikkritiker-Treffen bereichert, das von der «Music Critics' Association of North America» und der «International Music Critics' Association» organisiert wurde, wo es Gelegenheit gab, über die Veränderung der technischen Mittel im Journalismus, des zu rezensierenden Repertoires und des Zielpublikums der Leserschaft zu diskutieren.

MATTHIAS VON ORELLI UND LUKAS NÁF

MUSIK UND BEDEUTUNG – EINE ANTWORT AUS FINNLAND?

Imatra, Finnland: 7. Internationaler Kongress für «Musical Signification»

Wer würde vermuten, dass sich in den weiten Wäldern Finnlands, fern der Hauptstadt Helsinki gegen 200 Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen aus über 30 Ländern zusammenfinden, um den siebten internationalen Kongress über «Musical Signification» abzuhalten. Doch im finnischen Imatra steht das weltweit bedeutendste Institut für Semiotik (ISI), dessen Direktor, Eero Tarasti, zusammen mit Jean-Jacques Nattiez, Raymond Monelle und anderen zu den Begründern der Musiksemiotik gehört. Überhaupt zählt Finnland zu den Pionieren in Sachen Semiotik. Mit

dem schwedisch-finnischen Schriftsteller Henry Parland (1908–1930) besitzt das Land eine Art Proto-Barthes, und die in den 1970er Jahren gegründete finnische Gesellschaft für Semiotik gehört heute zu den an Mitgliedern stärksten nationalen Semiotik-Gesellschaften.

Rund fünfzehn Jahre ist es her, seit sich eine Handvoll verwegener Musikwissenschaftler zum ersten Mal in Imatra eingefunden hat, um gemeinsam Fragen zur Semiotik der Musik zu diskutieren. Im Abstand von etwa zwei Jahren traf man sich wieder, in Paris, Bologna, 1998 in Aix-en-Provence. Und von Mal zu Mal wuchs der Kreis, wurde internationaler und thematisch weiter. Dieses Jahr fanden in Imatra an vier Tagen, vom 7. bis 10. Juni, insgesamt rund 130 Vorträge, dazu Round Tables, Präsentationen, Konzerte etc. statt. Trotz des beinahe unüberschaubaren Angebots ist der Kongress nicht zu einer beliebigen Veranstaltung geworden, sondern der Geist der Offenheit und des gegenseitigen Respekts sowie ein lebendiger Gedankenaustausch haben sich bis heute erhalten.

Was aber meint «Musical Signification»? Die offene Bezeichnung lässt vermuten, dass das Feld sehr weit abgesteckt ist. Tatsächlich scheint Offenheit geradezu ein Teil der semiotischen Fragestellung selber zu sein. Die Vielfalt der dargebotenen Veranstaltungen jedenfalls vermochte keine rechte Antwort zu geben. Die klassische moderne Semiotik (Barthes, Greimas, Foucault, Eco) war zwar durchaus vertreten, ebenso hermeneutische und narratologische Richtungen. Insgesamt glich die Veranstaltung jedoch eher einem Lustgarten mit bunten und vielfältigen, ja zuweilen exotisch anmutenden Blumen. Es wurden neuere Forschungsfelder präsentiert, wie Biosemiotics (biologische Grundlagen musikalischer Epistemologie), Zoosemiotics (musikalisches Verhalten von Tieren) oder Existential Semiotics (beispielsweise Orientalismus im Kontext des Postkolonialismus). Auch beschränkten sich die Forscher und Forscherinnen längst nicht mehr ausschliesslich auf das «klassische» westliche Musikrepertoire von Gregorianik bis Kaija Saariaho. Die Ausweitung betraf einerseits den geografisch-kulturellen Raum (südamerikanische Ritualtänze, indische Kathak-Tradition, mexikanischer Free Jazz, der chinesische Komponist Wang Lisan), andererseits wurden Verfremdung und Wiederverwendung von Musik in anderem Kontext (Film und Werbung, Leningrad Cowboys etc.) sowie Bereiche nicht-künstlerischer Musikproduktion (wie Klingeltöne portabler Telefone) oder die Frage nach Universalien (beispielsweise pränataler Musikerwerb) untersucht und vorgestellt. Letztlich war das Angebot so gross, dass das Hauptthema des Kongresses, «Music and the Arts», in der Fülle etwas unterzugehen drohte. Nur wenige Beiträge befassten sich denn mit dem Gebiet «Musik und Malerei» oder «Musik und Literatur», mit Fragen der Synästhesie oder dem Thema der Ekphrasen.

Ein nicht unbedeutendes Detail, das zu denken gibt: Obschon Deutsch eine der vier zugelassenen Kongresssprachen war (zusammen mit Englisch, Französisch und Italienisch), wurde unter den 130 Vorträgen gerade ein einziger (von einem Litauer) auf deutsch gehalten. Teilnehmende aus deutschsprachigen Ländern waren in derart flagranter Weise in der Minderzahl (kein halbes Dutzend!), dass man geradezu etwas besorgt war. Hatte nicht die «musikalische Hermeneutik» zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Anfang mit Hermann Kretzschmar und Arnold Schering genommen? Ist heute, hundert Jahre später, die Frage nach der «Bedeutung» der Musik, nach ihren hermeneutischen und semiotischen Implikationen oder nach den narrativen Strategien in der deutschsprachigen Musikwissenschaft kein Thema? Ein junger Wissenschaftszweig ist die Musiksemiotik ja längst nicht mehr. In Ländern wie Frank-

reich, Italien, Finnland oder den USA sind junge, unbekannte Studenten genauso an der Arbeit wie international bekannte Grössen (wie etwa Leo Treitler oder Charles Rosen, die beide nach Imatra gekommen sind).

Viele Teilnehmende bewiesen zudem, dass sie keineswegs nur trockene Theoretiker waren, sondern taten sich auch als Interpreten (hier ist vor allem die in Kalifornien lebende Pianistin Elaine Chew zu nennen) und Komponisten (wie der begabte junge Russe Dmitry Riabtsev, der ein Konzert für Piano und Tonband vorstellte) hervor. **BEAT A. FÖLLMI**

Diskussion

Lieber Patrick Müller

Kürzlich habe ich mit Neugier Ihren Bericht über meine Oper *Ubu Cocu* gelesen, die Sie eher als eine Operette betrachten, indem Sie gleich am Anfang schreiben: «Achtung, Operette!» Sie beeilen sich aber sofort, die richtige, «nicht zu unrecht» noblere Benennung beizufügen, «opéra bouffe» (die ich gewählt habe). Die vielen Zitate, die Sie gehört bzw. gelesen haben, bringen Sie anscheinend in unsichere Gegenden: Wie soll ich als Bericht-erstatte, als Musikwissenschaftler reagieren, haben Sie sich sicher gefragt? Ist es ernsthaft zu verstehen oder habe ich es mit einem hilflosen Komponisten, einem «Usurpator» zu tun, darf man das, darf die zeitgenössische, die ernste Musik witzig sein? (Der Begriff E-Musik wird einzig in den deutschsprachigen Ländern benutzt.) Ich habe auch den vagen Verdacht, dass Sie den Stoff zu wenig kennen oder dass Sie mit diesem Stoff nichts anzufangen wissen. Sie attestieren mir eigentlich nur «ein wenig» eigene Musik: nach zweieinhalb Jahren harter Arbeit ist dieses enge, wenig differenzierte Urteil schon erstaunlich simpel und ein wenig irritierend. Einerseits sagen Sie, dass die Zitate nur ein paar Sekunden dauern, sodass «dies allerdings alles andere als ein leichtes Unterfangen ist», sie zu erkennen. Andererseits behaupten Sie, dass ich fast nichts Eigenes komponiert habe. Zugegeben, es sind viele Zitate (es war eine Wonne, mit diesem Material zu arbeiten und ich lernte viel dabei!), aber Sie glauben doch nicht im Ernst, dass ich «dazwischen» nichts geschrieben habe?! Der Anteil an Zitaten stellt ungefähr 10 % der ganzen Musik dar (bei 104 Minuten Gesamtdauer). Viele Zitate sind als vorbeirauschende Kurz-erscheinungen in die Textur meiner eigenen Musik integriert. Das Ubu-Zitat von Zimmermann, dasjenige mit Blech, stammt eigentlich aus der Oper *Die Soldaten* und ist dementsprechend also ein Zitat eines Zitates, um genau zu sein. Sie berichten eigentlich in ihrem ganzen Artikel nur über das Zitieren, das ist eine etwas enge Sichtweise für einen Bericht: Eine differenziertere Analyse wäre grundsätzlich interessanter für die Leser von Dissonanz gewesen. Wenn Sie weiter behaupten, dass die Art, wie ich «diese Geschichte erzähle, eine blosser Folge von zufälligen Zitaten ist, ist es ein Zeichen, dass Sie sich weigern, aufgrund Ihrer Vorurteile, dieses «Zeichen-System» anzunehmen, weil es Ihren Erwartungen nicht entspricht. Meine Zitattechnik ist anders als die von Zimmermann: Bei Zimmermann ist es eine tiefsinnige Ästhetik, in welcher er über die «Kugelgestalt der Zeit» nachdenkt; bei mir hat die Zitat-technik einen oft symbolischen, parodistischen Assoziations-charakter im Zusammenhang mit der Handlung und funktioniert einerseits wie kleine Farbtupfer, andererseits wie eine lustvolle, unerwartete Verfremdung des Materials. Dass Sie behaupten, meine Zitate seien zufällig angeordnet und nicht durch eine eigene Musik transportiert bzw. unterstützt, ist einfach eine zu rapide und unkorrekte Beobachtung.

Die vielen lobenden Artikel, die ich von namhaften Musikwis-senschaftlern bekam (Klaus-Heinz Jungheinrich in der Frankfurter Rundschau, Siegfried Schibli in der Basler Zeitung, Ulrike Feld im Programmheft, Ulrich Mosch – mündlich – von der Paul Sacher Stiftung) stehen im krassem Widerspruch zu Ihrem Bericht, wo-