

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 79

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

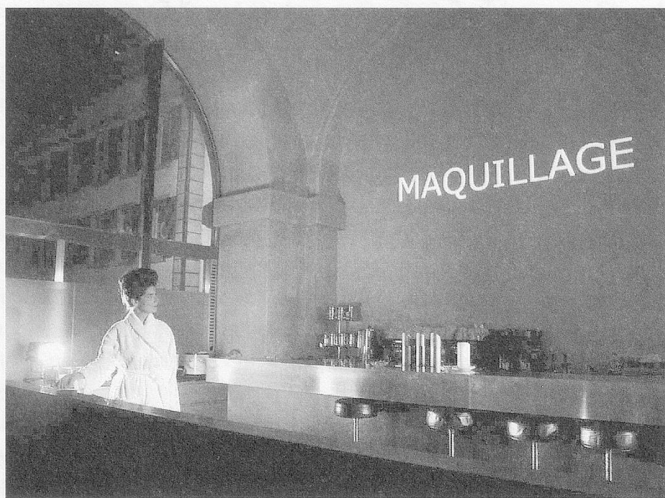
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

HOCHAKTUELLES MUSIKTHEATER

«Maquillage» von Giuseppe Giorgio Englert in Bern



© Olivier Christinat

Vor 31 Jahren wurde das musikalische Theaterstück *Maquillage*, eine Mini-Oper für eine Frauenstimme, Tonband und Szene, die der in Paris lebende Schweizer Komponist Giuseppe G. Englert geschaffen hatte, aus der Taufe gehoben. Nun, zum 75. Geburtstag des Komponisten, hat ihm der Berner Pianist Andreas Furrer eine der Nocturnes (am 13. Dezember zur Mitternachtsstunde) gewidmet, die von seinem *Grand Groupe Expérimental* im Berner Kornhauscafé veranstaltet werden. Der 1927 in Italien geborene Komponist, der ab 1945 in Zürich bei Willy Burkhard Komposition und bei Heinrich Funk Orgel studierte, das Orgelstudium bei André Marchal in Paris fortsetzte, als dessen Assistent und Schwiegersohn er dann in Paris blieb, hat wichtige Anregungen ab 1955 aus den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (Stockhausen, Cage, Kagel) mitgenommen und bis 1967 Werke in fast allen instrumentalen Bereichen geschrieben. Mit der elektronischen Musik für dieses Theaterstück, zu welcher von der Protagonistin sowohl gesprochen wie gesungen wird, ist eine Wende in seinem Schaffen eingetreten: Englert hat sich von da an ganz der Computerkomposition verschrieben, die aber nicht etwa nur in Gestalt einer elektronischen Musik erklingt, sondern auch für Instrumente, Stimmen, Ensembles und Orchester gesetzt sein kann. *Maquillage* freilich gehört noch nicht dazu.

Maquillage behandelt, nicht zuletzt mit wesentlichen Teilen des Textes *Eloge du maquillage* von Charles Baudelaire, die in vorgelesener Form einbezogen werden, die Beziehungen zwischen Frau und Schminke in fünf Spielszenen für die eine und einzige Schauspielerinnen und Sängerin; sie tragen die Titel *La Femme du*

mondé, La Voleuse, L'Accusée, La Prima Donna und La Mort. Die In-Szene-Setzung der fünf Tableaux und der elektronischen Zwischenmusiken, welche elektronisch verfremdete Rezitationen (Pierre Pré vost) des Textes, das mit dem Text amplitudenmodulierte weisse Rauschen, dazu oft auch die Frauenstimme von Marie-Thérèse Cahn (der Darstellerin der Uraufführung und aller Aufführungen der 70er Jahre) und versteckt das auf einem Klavier erklingende Volkslied *Es waren zwei Königskinder* enthalten, die Inszenierung dieser optischen und akustischen Formteile ist nicht leicht. Matthias Peter, der Regisseur, hat in der gegebenen Architektur des Cafés fünf verschiedene Orte des Geschehens gewählt, die als sinnstiftend alle sehr überzeugten, und für die Zwischenspiele, die vor dreissig Jahren mit Diaprojektionen optisch belebt wurden, hat er nun ein Video anfertigen lassen (durch die Berner Videokünstlerin Katrin Barben), in welchem die vorgegebenen Textmarken, die wie Zwischentitel in der Stummfilmzeit aussehen, dynamisch in eine abstrakt kreisende farbige Bewegung eingearbeitet sind. Auch wenn diese Videoprojektionen nur auf eine einzige der Wände des Cafés plaziert werden, wird insgesamt doch jede Statik, so wie sie einstmals vorgeherrscht hatte, vermieden, das Ganze erhält so etwas wie eine ruhig gleitende Bewegung und darin eine sehr überzeugende Einheit.

Das Tonband ist dasjenige der Uraufführung (das in der ZB Zürich liegt), beziehungsweise natürlich eine Kopie davon. Es hat in den dreissig Jahren Lagerzeit qualitativ eindeutig gelitten. Das spürt man zwar, gestört hat es mich nicht wesentlich. Wichtiger waren mir die erstaunlichen sängerischen Qualitäten der Darstellerin Anne Salamin aus Montreux, die trotz einer hervorragenden Stimme nichts mit der Institution Oper, die hier deutlich parodiert wird, zu tun hat, vielmehr Schauspielerin ist, was sich umgekehrt in den vielen Sprechpartien und ganz besonders natürlich in einer intensiven Schauspielleistung manifestiert. Die Texte bleiben in französischer Sprache. Durch die historisierenden Kostüme von Inge Klossner (Bern), die teils an das Ancien Régime denken lassen, wird «das auf Beharrung ausgerichtete Kulturverständnis», zumal das der üblichen Opernliebhaber, aufs Korn genommen, immer in engstem Zusammenhang mit der «Lobrede auf die Schminke» (Maske: Gianni Izzo, Licht: Yvonne Hostettler). Die Zwischentitel sind meist deutsch. «Mode = Versuch einer Revolution der Natur» ist da zu lesen, oder «Praktiken, die die Frauen anwenden, um die Schönheit zu konsolidieren». Das Schlussbild mit der Urne ist musikalisch und darstellerisch ergreifend. «La vie est dispersée et absurde. La vie vous trompe» ist zu hören, zu lesen «Die Natur nachzuahmen ist nicht das Unsrige». Schade nur, dass dieses interessante Stück von 40 Minuten Dauer in dieser doch relativ aufwändigen und abgerundeten Präsentation nur ein einziges Mal dargeboten wurde. FRITZ MUGGLER

DREI NATIONEN (?) IN GESPRÄCH UND KONZERT

Ein internationales Symposium in Krakau, Dezember 2003

«Zeitgenössische «Nationalschulen»? Die zeitgenössische Musik für Blasinstrumente, Schlagzeug und Akkordeon in Finnland, in der Ukraine und der Schweiz». Unter diesem Titel rief im letzten Dezember rief die Musikakademie Krakau zu einem Symposium mit Seminaren und Konzerten. Die Besetzung liegt nicht auf der Hand – es ist einfach die Abteilung IV des Instrumentaldepartements – und die Nationenauswahl präsentiert Krakau als

Drehscheibe zwischen Ost, West und Skandinavien und aktualisiert so historische Bindungen. Die Aula der Musikschule (die Floranka war früher eine Versicherungsanstalt) ist ein historistischer Prachtbau mit stolzer Aussentreppe, doch schwach geheizt: Man sieht den Atem, sitzt in Mantel und Handschuhen. Nun gibts auch hier einen Forschungsauftrag: Die Gelder kommen vom Forschungsministerium, dafür sind die Konzerte gratis, weshalb man denn auch kaum Promotion dafür macht. Immerhin erscheinen rund 50 Leute zu den Seminaren, Professoren, Komponisten, Studenten, Schüler der Musikschule; ein Interesse, wie es hierzulande kaum vorstellbar ist. Auch ein Dutzend Jahre nach der politischen Öffnung ist man noch immer gierig auf alles Neue.

Den Auftakt machen die Finnen: Anders Hedelin, finnisch-schwedischer Professor und Komponist aus Jakobstad, stellt die Komponisten-Szene vor, Englund, Kokkonen, Sallinen, Bergman, Rautavaara, zumeist in schwerblütigen sinfonischen Werken. Ausser den beiden jüngsten, Kaija Saariaho und Magnus Lindberg, die im Umfeld des IRCAM gearbeitet haben, sowie Bergmans Vokalwerk in der Ligeti-Nachfolge plätschert alles formlos und klingt bis zu einem gewissen Grad neuromantisch. Das polnische Publikum reagiert mit kritischen Fragen: Ist alle finnische Musik so depressiv? Oder ist dies die persönliche Auswahl des Referenten? Was macht denn die jüngere Generation? Wenn man nicht in Helsinki lebt, scheint die Distanz zur kompositorischen Produktion doch sehr gross.

Darauf angesprochen, dass hier Professoren und Studenten auch an den Vorträgen teilgenommen haben, aktiv, mit intelligenten Rückmeldungen, meint Rektor Marek Stachowski, selbst ein anerkannter Komponist, stolz: Ja, der Forschungsauftrag sei neu. Er hätte dies eingeführt, Seminare, wo man sich zusammensetzt und kritische Fragen stellt. Die theoretische Abteilung der Akademie füllt die Lücke der letzten 50 Jahre (weil sich die Musikwissenschaft an der Jagiellonen-Universität hier noch immer kaum mit der Gegenwart beschäftigt.)

Etwas erhellender ist dann das gut besuchte abendliche Konzert, das den Reiz und die Problematik von nationalen Programmen zeigt. Mit Jahrgang 1949 ist Hedelin bereits der Benjamin des Programms. Seine eigene Kurzkantate *Martinson Sanger* ist fein ausgehört, in der Naturstimmung gefrorener Tropfen durchaus berührend. Das Bläserquintett von Jonas Kokkonen wirkt dagegen traditionalistisch steif. *Tulenteko*, ein Trio für Akkordeon, Klavier und Schlagzeug von Heiki Vaalpolo, bietet eine krude Mischung mit Volksmusik, *Championons à l'hermeneutique* von Mikko Heiniö und *Trocontro* von Jarmo Sermilä sind Spielmusiken, die sich wacker ins Zeug legen. Zumeist ist es aber Musik ohne Form, Ziel und Entwicklung. Eine Entdeckung bildete so einzig Erik Bergmans postserialistische *Solfatara* für Saxophon und Schlagzeug, einfach aber meisterhaft gearbeitet. – Ist diese Auswahl, die mit Hilfe des Finnischen Musikinformationszentrums zusammengestellt worden ist, das Beste eines Landes mit einer ausgeprägten Szene Neuer Musik?

Auch zum Schweizer Seminar kommen wieder über 50 Zuhörer. Knapp zwei Stunden stellte der Schreibende «Die Schweiz, ihre zeitgenössischen Komponisten und der Inselkomplex» vor, mit Musikbeispielen von Heinz Holliger bis Annette Schmucki (jeder Vortrag hatte so seine Alibi-Komponistin). Christoph Neidhöfers Quintett-Persiflage von 1990 wurde hier noch als echte Provokation verstanden; grosses Interesse riefen vor allem die Walser-Beiträge von Urs Peter Schneider und Annette Schmucki hervor. Daniel Ottis *klangkörperklang* für die Weltausstellung Hannover 2000 erwies sich als Ideal-Beispiel für eine in vielerlei Beziehung offene

Schweiz, das sichtlich Verblüffung auslöste. Anschliessend wurde der Referent über eine Stunde, bis zum Diskussionsabbruch ausgequetscht, sogar Jugendliche beteiligten sich: Gibt es so etwas wie ein gemeinsames Schweizer Komponisten-Milieu? Warum kennt man bei den Komponisten keinen Nationalismus? Gibt es eine Schweizer Identität? Wie ist das Verhältnis zwischen Avantgarde und Postmoderne? Wie kommt man dazu, in der Schweiz gute Akkordeonmusik kennen zu lernen? Wie steht es mit der schulischen Ausbildung in Neuer Musik? Gibt es Überlegungen zur Qualitätssteigerung in der Ausbildung? Wie ist das Verhältnis der Schweiz zur Rhythmik? Welchen Stellenwert hat ein Armin Schibler heute? Wie hält es die Schweiz mit dem Regionalismus? Sehen Sie in der EU eine Möglichkeit gegen den Nationalismus? Wie steht es mit der akademischen Jazz-Ausbildung? Welche Folgen hat die Ausbildung von Fachhochschulen? – Die brennendste Frage ist gegenwärtig die EU, zwei Tage vor dem Kopenhagener Gipfel, der dann die Aufnahme der osteuropäischen Staaten grundsätzlich gutheisst; in Polen sind trotz staatlicher Werbespots bisher erst 60-70% dafür. Neben Bauern und Nationalisten fürchten etwa auch Künstler, dass bei einem Beitritt die Geldströme umgelegt würden.

Xavier Dayer ist dann die geeignete Ergänzung und Konkretisierung; er wird vor allem zum Zeitbegriff, Humanismus, Spektralismus befragt – und hat viel zu sagen, intelligent und verständlich, dazu aus Genfer Perspektive.

Das mit Hilfe von Pro Helvetia und der Schweizer Musikedition zusammengestellte Konzertprogramm krankte ein bisschen unter den Vorgaben, verschiedene Stile, Generationen und Regionen abzudecken, die verschiedenen Besetzungen zu bedienen und innert vierzehn Tagen einstudierbar zu sein. Handgeschriebenes, schlecht Lesbares, seltene Variant-Instrumente, Partituren ohne Stimmen, einsprachige Spielanweisungen hatten hier keine Chance, bzw. fanden sich dann auf dem Informationstisch im Foyer wieder. Nun, es konnte doch ein breites Panorama präsentiert werden in insgesamt sehr engagierten, guten Interpretationen durch Professoren und fortgeschrittene Studenten. Eric Gaudiberts *Feuillages* für Schlagzeug-Trio erhielt so eine erstaunlich präzise Wiedergabe. Die Dekanin und Symposiumsleiterin Barbara Swiatek-Zelazna verstand es, die besondere Spannung seines Flötenstücks *Szygy* zu vermitteln. Jürg Freys Insistieren auf einen Ton wurde als Ritual (im abgedunkelten Raum von der Galerie geblasen) mystisch überhöht, das Publikum reagierte irritiert, belustigt, teils auch ungehalten, applaudierte beim Tonwechsel. Die radikale Zurücknahme und Rohheit ist – trotz Einführung am Vormittag – zu ungewohnt. Xavier Dayers fragile *J'étais l'heure qui doit me rendre pur* erreichte zwar nicht immer die nötige Stabilität, aber die Poesie und Klangphantasie des Stücks wurden voll ausgekostet und der in Genf ausgebildete Solist Wojciech Turek brachte das Fagott zum Singen. Nadir Vassenas brillant virtuos Schlagzeugsextett *Darkroom* kommt so gut an, dass die Krakowska Grupa Perkusy das Stück gleich ins Repertoire aufnimmt. Abgerundet wurde das Konzert mit den unprätentiösen *Aphorismen* von Thüring Bräm, der eine enge Beziehung zu Krakau pflegt, sowie mit der Saxophon-Fantasie von Boris Mersson – hübsche Musik, zuwenig frei ausmusiziert. So wurde auch das Bild korrigiert, dass in der Schweiz alles ein bisschen schräg zu sein habe – was wiederum eine Imagekorrektur am allzu Soliden ist.

Wiederum völlig verschieden präsentierte sich die Ukraine. Roman Stelmaszczyk, Musikwissenschaftler aus Lviv, gab den historischen Hintergrund; Aleksander Szczetyński (Charkow)

stellte neuere Tendenzen vor (ab Silvestrov). Ganz andere Voraussetzungen prägen die Nation, die erst seit einem guten Jahrzehnt als solche existiert: Aufführungen gab es lange nur in Ausland, Emigrantenmusik, die im Ausland gedruckt (und dort auch schon geschrieben) wurde, in Moskau, St. Petersburg; umgekehrt wird Tschaikowski als Ukrainer reklamiert. Ähnlich war es im 20. Jahrhundert: 1961 wurden zwar Schriften von Schönberg übersetzt. Und in den sechziger Jahren entwickelte Silvestrov, der Zugang zum Westen hatte, zu Komponisten und Interpreten, neue Techniken, aber auch er wurde weiterhin fast nur im Ausland aufgeführt. Es gab zwar keine Regeln, aber es war klar, was die Regierung erwartete – und was ein Rauswurf aus dem Komponistenverband bedeutete. Modern galt als bourgeois, Silvestrov fand so zur Retro-Musik à la Mozart und Schubert, mit Pausen und Dissonanzen gebrochen, Schnittke vergleichbar. Zensur verhinderte den Versand von Partituren. Schlichtweg alles wurde deshalb kopiert, autodidaktisch erworben. Der Unterricht vermittelte nur einen rigiden Neoklassizismus. Das Problem von Information, Kontakten und Distanz war gross – in Moskau gab es wenigstens Ausländer und Botschaften. Szczetynski etwa durfte mit 27 Jahren erstmals ins Ausland, an den Warschauer Herbst, mit Erlaubnis der Partei. Noch heute erarbeitet er seine elektronischen Werke in Krakau, weil er im eigenen Land keinen Zugang zu einem Studio hat. (Marek Cholowiecki, der Leiter des international gut vernetzten Elektronischen Musikstudios, machte übrigens das Krakauer «Audio-Art» zu einem der innovativsten und offensten audiovisuellen Festivals). Nach wie vor kommen die Aufträge vorab von Musikern – aus dem Westen, wenn man Fremdsprachen spricht; Volodymir Zubicki zum Beispiel hat diese Beziehungen, auch als Dirigent. Andere bleiben isoliert. Ein Komponist entschuldigt sich, nicht Englisch zu sprechen, worauf ich mich entschuldige, nicht Ukrainisch zu sprechen.

Auseinandersetzung mit Folklore, Synthese von Avantgarde und Tradition, New Romanticism und Aleatorik, Ausbildung einer eigenen nationalen Schule –: Die junge Nation stellt sich heute die Fragen, die anderswo schon lange als überholt gelten. Auch Neue Musik denkt sich dort in Melodien – inbegriffen die Gefahr, trivial zu werden. Interessanterweise wird die südukrainische Schule, der Kreis um Kamilla Tsepkolenko von Odessa überhaupt nicht erwähnt. Offensichtlich ist das Problem einer ukrainischen Einheit und Identität, da man historisch, sprachlich und kulturell völlig verschiedene Wurzeln hat. Wer fühlt sich denn da als Ukrainer? Wir im Westen, meinte ein Komponist aus Lemberg/Lviv, dessen viel herumgeschubste Stadt ja erst nach dem Weltkrieg aus Polen herausgelöst wurde.

Und es gibt die Entdeckungen, Julius Meitus, der 1929, also vor Varèse, ein Stück für reines Schlagzeug-Ensemble geschrieben hat, als Teil einer grossen Hymne auf die Dnjepr-Verbauungen. Der Hundertjährige lebe noch, niemand hat das Stück gesehen oder gehört, und er will es nicht zeigen... Oder die Blockflötenexperimente von Aleksander Grinberg, der in Charkov ein eigenes Ensemble in der Pierrot-Besetzung hat. Und vor allem Alla Zagaievitsh, die Leiterin eines Kiever Streichorchesters; ausgebildet am Pariser IRCAM, überträgt sie Klänge elektronischer Musik mit instrumentalen Mitteln.

Am Konzert hört man dann viel Neoklassik, viel Klangstudien und virtuose Spielmusik. Eine Serie von nicht weniger als sieben Solostücken verkörpert geradezu die Problematik einer solchen Präsentation: Das wirkt rasch eintönig. Für Unterhaltungswert sorgte Volodymir Zubickis Akkordeon-Sonate, die schräge Folkloristik durch den neoklassizistischen Wolf dreht. Exemplarisch

zeigte dagegen Jewhen Stankowytch, wie man mit wenig Material konsequent arbeiten kann. Seine Klarinetten-Sonate ist zugleich virtuose und dichte Musik. Am andern Ende des Spektrums stiess man auf das Triangel-Gebimmel und Gesäusel von Ludwik Turjab, worauf man aber war durch eine Einführung vorbereitet war: Der Komponist stilisiert sich wie ein Arvo Pärt, kreiert Einsiedler-Musik, mystisch abgehoben, nach dem Rezept 100 % Glück, 100 % Liebe. Was höre er gerne? Gregorianischen Choral, Russischen Choral, Bach, Schnittke. *Looking at the Sky* für Flöte Klarinette und Klavier von Szczetynski spielt dem gegenüber mit solcher Spiritualität, ironisch, mit Licht-Spot auf das Klavier, die Bläser auf der Galerie in sehr gelungenen Klang-Mixturen, ein Ostinato und ein Dialog, der die Spannung halten kann.

Den Abschluss machte dann der Gloria-Kammerchor von Lviv mit einem Psalm von Bohdan Sehin – hübsche, traditionalistische Dissonanzen – sowie Strawinskys *Messe*. Die Stimmen sind hervorragend – aber man hatte nicht durchgeprobt, dafür die Nacht im Bus durchgefahren, die jugendlichen Sängerinnen liegen fast ab.

Und die Quintessenz des künstlerisch und organisatorisch von Stanislaw Welanyk sehr professionell gestalteten Symposiums: Zum Glück gibt's heute keine Nationalen Schulen mehr, hingegen verblüffend weit auseinander liegende kompositorische Zugänge, Tendenzen, Probleme – und Präsentationsformen, die auf Interesse oder manchmal auch auf Unverständnis stossen können.

THOMAS GARTMANN

VERTRAUTE FREMDHEIT, FREMDE NÄHE

Eröffnung von «Graz – Kulturhauptstadt Europas 2003» mit «Begehren» von Beat Furrer

Versteht sich, dass Graz zur Eröffnung seiner Regentschaft als Kulturhauptstadt Europas 2003 allerhand aufgefahren hatte: Die Stadt war ein einziges Strassenfest, voller Bühnen und Kunstobjekte, von opulentem japanischem Feuerwerk erhellt. Stadteinfahrten, Hauptbahnhof und Flughafen sind zum Kunst- und Illusionsraum umgestaltet. Das futuristische, multifunktionale Stahlskelett *Insel in der Mur* und das als bläuliche Luftblase erscheinende *Kunsthaus* sind Aufsehen erregende Architektur-Experimente. Offenheit, Grenzüberschreitung, Förderung des Nicht-Etablierten heissen die Maximen des Kulturkonzepts. Dem scheint *Begehren* von Beat Furrer zunächst genau zu entsprechen. Zwar ist das Stück nicht neu; es wurde bereits beim Steirischen Herbst 2001 in konzertanter Fassung erfolgreich aufgeführt. Die szenische Uraufführung in der gerade fertiggestellten, mit ihrer flexibel einsetzbaren Architektur für experimentelles Musiktheater bestens geeigneten Helmut-List-Halle schuf jedoch eine ganz neue Einheit von Klang und Bewegung, Licht und Raum. Das Niemandland, in dem vergebliches «Begehren» eines anonymen Paares stattfindet, hat die aus dem Irak stammende Star-Architektin Zaha Hadid als kahle, metallisch kühle Fläche gestaltet, aus der sich ebenso geheimnisvoll wie funktional Teilstücke erheben, zur Höhle oder Brücke, zu Bett oder Bahre formen. Ein bewegtes, «lebendiges» Bühnenbild, wie es auch Daniel Libeskind für Messiaens *St. François d'Assise* in Berlin schuf.

Der Mythos von Orpheus und Eurydike ist Hintergrund der Nicht-Handlung von *Begehren*, die der Komponist als sein eigener Librettist in eine zeitlos unbestimmte Gegenwart versetzt. Nach

Texten von Ovid und Vergil, Cesare Pavese, Hermann Broch und Günter Eich fügt er eine heterogene Einheit zusammen. «Begehren» – der verhängnisvolle Blick des Orpheus nach Eurydike – erhält dadurch unterschiedliche, teils widersprüchliche Aspekte. Neben der Geste der Liebe geht es auch um die Suche nach einer unwiederbringlichen Vergangenheit, um die Entscheidung zwischen Kunst und Leben, einen Akt der Willkür und Gesetzesübertretung. Ein Künstlerdrama also. Dabei ist die Macht des Gesanges, die doch den Gang in die Unterwelt erst ermöglicht, gebrochen. Johann Leutgeb darf für das Urbild aller Sänger nicht seinen Bariton, wohl aber seine Fähigkeiten als Stimm- und Atemtechniker einsetzen: in gesprochenen, geflüsterten, gestammelten Lauten. Der Übergang von der Sprache zum Gesang interessiert Furrer besonders, spürt damit – nicht nur mit dem ältesten aller Opernstoffe selbst – die Wurzeln der Gattung auf. So scheinen auch die nicht immer verständlich dargebotenen Texte eher als Klangquelle und -material denn als Bedeutungsträger zu dienen – kein Mangel angesichts teils dunkler, teils ausdauernd lamentierender Passagen. Ein dichtes Spektrum des Lautlich-Klanglichen, des farbigen Geräuschs entsteht vor allem im fast unhörbar Leisen, den Mischungen der statisch in den Raum gestellten Klangbrocken des Chores, des Vokalensembles NOVA, mit den intensiven, leuchtenden oder sogar schneidenden Gesangslinien der Koloratursopranistin Petra Hoffmann als Eurydike.

Dem 1954 in der Schweiz geborenen, seit Studienzeiten in Österreich lebenden Komponisten gelingt auch im Instrumentalpart – er selbst leitete das ausgezeichnete Freiburger ensemble recherche – Musik von hoher Dichte, Farbigkeit und Emotionalität. Lachenmann und Sciarrino sind durchaus präsent, letzter vor allem in den «Lamento»-Sekundwindungen der Sopranistin, selbst natürlich wiederum ein geradezu archaischer Topos. Furrers Arsenal an minimalistischen, kleinteilig-filigranen Mustern – hektisch aufgewühlte Läufe, ihr Erstarren in langen Linien oder Klangflächen sowie Repetitionen aller Art – fügt sich zum entwickelnden, gar nicht minimalistischen Spannungsbogen, der auch Empfindungen von Längen in insgesamt stimmiger Proportionalität aufgehen lässt. Und doch geht die Faszination auf die Dauer verloren: Zu begrenzt ist das Repertoire an Formen und Figuren, um der zugleich diffus-abstrakten und gedanklich überfrachteten Szenenfolge differenzierten Ausdruck zu verleihen. Letztlich reduziert es sich auf den Wechsel von Extremen in Tempo und Dynamik, Spannung und Entspannung. So verlagerte sich die Aufmerksamkeit auf die Bildebene, die Reinhild Hoffmann bemerkenswert präzise auf die musikalischen Abläufe abstimmte. Der Regisseurin, die mit Pina Bausch oder Johann Kresnik zur Pioniergeneration des deutschen Tanztheaters

gehört, gelang es dann doch, einiges an Dramatik zu retten. Ihre ausgezeichneten, teilweise aus ihrer alten Truppe stammenden Tänzer integrierten einfallsreich Chor und Gesangssolisten, stellten ihre stummen Schatten und «Drahtzieher» des Geschehens dar. Überzeugend gewinnt in einem vielfältigen Bewegungsvokabular der Beziehungen die Frau die kraftvollere, lebendigere Statur – was mittlerweile zu den politisch korrekten Allgemeinplätzen gehört. Wenn der Mann fragt: «Lohnt es die Mühe?», während sie im Augenblick des Verlustes behauptet: «Nie konnte ich so zu dir sprechen wie jetzt», wenn «vertraute Fremdheit, fremde Nähe» beschworen wird, dann entstehen Momente von platter Larmoyanz, muffiger Negativismus, und auch archaisierende Schöpfungsbewegungen und pathetische Rückbeugen der Tänzer zeigen: Neu ist hier eigentlich gar nichts.

ISABEL HERZFELD

FOLLIE PALERMITANE?

Festspiele für Alessandro Scarlatti in Palermo

Vom 14. bis zum 24. November 2002 fand in Palermo bereits zum vierten Mal und in kontinuierlicher Abfolge seit 1999 das Festival Scarlatti statt. Die ganze Musikerfamilie Scarlatti ist in diese Festwochen mit einbezogen. Im Mittelpunkt des Interesses steht jedoch die Musik von Alessandro Scarlatti (1660-1725). Die Wiederentdeckung dieses herausragenden Komponisten kommt – trotz des anhaltenden Barock-Booms unserer Tage – nur zögerlich voran. Dafür liessen sich vielerlei Gründe anführen, die zum Teil mit seinem Werk, zum Teil mit unserer derzeitigen rezeptionsgeschichtlichen Situation zu tun haben.

Ganz anders als bei der Musikerfamilie Bach, in der Johann Sebastian alle übrigen Namensträger überragt, hat Domenico Scarlatti (1685-1757) mit seiner Klaviermusik das Werk seines Vaters Alessandro Scarlatti (1660-1725) in den Schatten zu stellen vermocht – jedenfalls, was den heutigen Stand der Rezeption betrifft. Fällt der Name Scarlatti, so wird man präzisieren müssen, wenn damit Alessandro Scarlatti gemeint ist.

Mitte der 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts gelang es der italienischen Musikwissenschaft, das biographische Dunkel um die Familie Scarlatti aufzuhellen und Palermo als Geburtsstadt von Alessandro Scarlatti nachzuweisen. Diese Tatsache bildet nun, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, den äusseren Anlass, in Palermo jährlich Festspiele zu veranstalten. Der Initiative zu diesem Festival räumte man anfänglich nur wenig Chancen ein, doch nun hat es auch die kulturpolitischen Turbulenzen überstanden, die der Machtwechsel in Italien vom Herbst 2001 mit sich brachte. Die Zukunft des Festivals ist über das Jahr 2003 hinaus sichergestellt. Von Anfang an war die Fondazione Teatro Massimo mit involviert: Der Initiator und Leiter des Festivals, Roberto Pagano, ist seit September 2002 künstlerischer Direktor des Teatro Massimo.

Kann ein Komponist wie Alessandro Scarlatti heute überhaupt noch ein breites Publikum für sich und sein Werk gewinnen? Händel- oder Vivaldi-Festivals tun sich da leichter. Und so etwas wie Mozart-Kugeln werden für diesen Komponisten in absehbarer Zeit nicht hergestellt werden. Ist es eine Form von Selbstironie oder gar Selbstbestätigung, wenn das Konzert zum Abschluss des diesjährigen Festivals den «Follie in musica nell' Europa del Seicento e del Settecento» gewidmet war? Das Programm mit Raritäten und «Verrücktheiten», die einen späten Nachklang zu den exzentrischen Tänzen des 15. Jahrhunderts bilden, reichte von Frescobaldi zu C.Ph.E. Bach, von Corelli, Vivaldi und Scarlatti zu François Couperin. Unüberhörbar wurde damit signalisiert, wie innerhalb des Festivals das Schaffen von Alessandro Scarlatti und seiner sehr unterschiedlich begabten Musiker-Söhne in den grossen musikgeschichtlichen Zusammenhang gestellt wird. Ebenso umfassend werden die verschiedenen Gattungen von Scarlattis eigenem Oeuvre präsentiert. Auf Kirchenkonzerte mit Oratorien und liturgischer Musik folgen Abende mit Kammerkantaten auf weltliche Texte, einem bevorzugten Arbeitsgebiet von Scarlatti. Doch in erster Linie verstand sich Scarlatti als Opernkomponist.

In diesem Jahr kam im Teatro Massimo Scarlattis 50. Oper (nach seiner eigenen Zählung), *La principessa fedele*, zu ihrer Erstaufführung in neuer Zeit. Von diesem Werk, das Scarlatti 1710 als Kapellmeister am vizeköniglichen Hof von Neapel komponiert hat, sind keine weiteren Aufführungen nachweisbar, auch nicht zu seinen Lebzeiten. Umso erstaunlicher ist es, dass John Mainwaring,

Händels erster Biograph, gerade diese Oper als ein «Meisterwerk ihrer Gattung» angeführt hat. Wieviel gerade Händel – nicht nur während seines Aufenthalts in Italien (1706-1710) – in seinem Komponieren Scarlatti verdankt, wird immer deutlicher, je mehr wir von Scarlattis Musik kennen lernen.

Musikalisch war die Aufführung vom Dirigenten und Primgeiger Fabio Biondi dominiert, der inzwischen mit seinem international renommierten Ensemble Europa Galante zu den erfahrensten Kennern und Interpreten der Opern von Scarlatti zählt. Wie in den beiden Vorjahren für die Opern *Massimo Puppieno* (1695) und *Il trionfo dell' onore* (1718), arbeitete er mit Sängerinnen und Sängern zusammen, die erkennen lassen, wie weit die historische Aufführungspraxis sich auch in Italien durchgesetzt hat. Herausragend war in der Titelrolle Sonia Prina und vor allem Gemma Bertagnolli als Ridolfo, der von der «treuen Prinzessin» aus seiner Gefangenschaft bei einem ägyptischen Sultan befreit wird. Die stoffliche Verwandtschaft in Situierung und Thematik des Librettos von Agostino Piovene verweist auf Rossinis *Italiana in Algeri* und auf Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Überraschend war, wieviel klangliche Präsenz die Sänger und Instrumentalisten in dem herrlichen, aber zu gross dimensionierten Raum des Teatro Massimo erreichten, eines Theaters, das aus dem Geist und für die Werke des 19. Jahrhunderts konzipiert wurde.

Auf der Bühne wurde versucht, sich ebenfalls an den Darstellungstechniken des Settecento zu orientieren. Mit Projektionen von Szenen-Entwürfen des sizilianischen Bühnenarchitekten Filippo Juvarra (1676-1736) wurde zwar eine befreiende Raumdiefe erzielt. Das Spiel der Akteure auf den Treppen und zwischen den Vorhängen blieb im Konventionellen stecken, darüber tröstete auch eine geschickte Personenführung und manch guter Regie-einfall (Orlando Forioso) nicht hinweg. Zur Faszination der Musik gab es kein szenisches Pendant.

Mit dem Festival Scarlatti hat man in Palermo ein Zeichen gesetzt, das zu neuen Hoffnungen berechtigt. Denn bislang gab es weder in Italien noch sonstwo eine Institution, die sich in kontinuierlicher und umfassender Weise dem Werk von Alessandro Scarlatti verschrieben hat. Bereits in früheren Jahrzehnten gingen beachtliche Impulse von anderen italienischen Institutionen aus. Hervorzuheben sind die festlichen Settimane Senesi der Accademia Chigiana von 1940, die erstmals überhaupt «Gli Scarlatti» als Musikerfamilie ins Bewusstsein brachten, weiter die Aufführungen der Oper *Il Tigrane* von 1715 und der *Caecilien Vesper* von 1721/22, die um 1970 im Rahmen des Autunno Napoletano von der Radiotelevisione Italiana (RAI) veranlasst wurden, schliesslich das gross angelegte Symposium Händel e gli Scarlatti a Roma, das die Accademia di Santa Cecilia im Jahre 1985 anlässlich des 300. Geburtstages von Händel, Bach und Domenico Scarlatti in Rom veranstaltet hat.

Als Mensch und Musiker war Alessandro Scarlatti zweifellos von seiner sizilianischen Herkunft geprägt, auch wenn er bereits mit zwölf Jahren aus seiner Geburtsstadt Palermo aufgebrochen ist und sein Leben sich hauptsächlich in Rom und Neapel abgespielt hat. Für lokalpatriotische Vereinnahmung bleibt unter diesen Umständen zum Glück nur wenig Raum. Vielmehr fühlen sich die Verantwortlichen in Palermo von der Überzeugung getragen, dass mit dem Oeuvre von Alessandro Scarlatti ein künstlerisches Werk lebendig gehalten wird, das zu den wertvollsten der europäischen Musikgeschichte gehört. In Zusammenarbeit mit den Händel-Festspielen von London und Göttingen soll in einem der kommenden Jahre Scarlattis *Pompeo* (1683) herausgebracht werden.

HANS JÖRG JANS

NEUE MUSIK IM REPERTOIRE

Das Ultraschall-Festival 2003 in Berlin

Fünf Jahre Ultraschall – das vom Deutschlandradio und dem Sender Freies Berlin organisierte Festival feierte in diesem Jahr ein erstes kleines Jubiläum, zugleich eine gute Gelegenheit, sich noch einmal die Konzeption dieses Festivals klarzumachen, das sich eben nicht, wie etwa die Festivals in Witten oder Donaueschingen, als Ort der Präsentation von Uraufführungen versteht. Rainer Pöllmann und Martin Demmler, die Programmacher von Ultraschall, ziehen in ihrem Festival statt dessen ein Resümee der jüngsten Entwicklungen.

Mit diesem Konzept kann sich Ultraschall auf den Kulturauftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten berufen, der die kulturelle Grundversorgung der Bevölkerung sicherzustellen hat. Dazu dienen etwa Porträtkonzerte, die dem Publikum jüngere, vieldiskutierte Komponisten vorstellen, um ein Bild von deren Schaffen zu vermitteln. Zudem bieten Konzerte für spezielle Besetzungen, in diesem Jahr etwa für Streichquartett oder Schlagzeug, so wie jetzt schon seit mehreren Jahren die Solo-Klavierabende, die Möglichkeit, verschiedene Komponisten miteinander zu konfrontieren. Schliesslich liefert die Aufführung älterer Stücke – aus der gesamten zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – eine Kontrastfolie und einen historischen Hintergrund, mit dessen Hilfe man die neuere Produktion in ihren Intentionen wie in ihrer Tragweite erfassen kann. Insgesamt geht es diesem Festival also weniger um die Verbreitung des Neuen als vielmehr um eine Repertoirebildung, die das Neue in ein Moment der Tradition verwandelt, eine Aufgabe, der sich der normale Konzert- und Abonnementbetrieb bis heute mehr oder weniger verweigert.

In den vergangenen fünf Jahren hat das Festival diese Ausgangssituation durch Zusammenarbeit mit wichtigen Musikinstitutionen der Stadt konsequent ausgebaut und intensiviert. So fanden in diesem Jahr zum ersten Mal Konzerte im Konzerthaus statt, es gab insgesamt drei Orchesterkonzerte mit dem Berliner Sinfonie-Orchester, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und dem Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin. Die zusammen mit dem Elektronischen Studio der TU und mit dem DAAD organisierten Konzerte – ein reines Tonbandkonzert sowie ein Porträtkonzert des derzeitigen französischen DAAD-Stipendiaten Thierry Blondeau – und schliesslich der Auftritt des englischen Gitarristen, Improvisationsmusikers und Komponisten Fred Frith beleuchteten den bei Ultraschall tendenziell vernachlässigten Bereich der neuen musikalischen Materialien und Formen jenseits der Instrumentalmusik.

Das Ultraschallkonzept zielt auf die konsequente Ausdifferenzierung der Neuen Musik. Dass sie auf der Notwendigkeit dieser Historisierung mit allem Nachdruck insistieren und nicht wie Neue-Musik-Festivals sonst, einfach nur möglichst viele Uraufführungen zusammenzustellen versuchen, sondern vielmehr daran arbeiten, die Neue Musik als einen Zweig des Konzertrepertoires zu begreifen und diesem zu integrieren, ist vielleicht das grösste Verdienst der beiden Programmacher vom Deutschlandradio und vom Sender Freies Berlin. Damit machen sie aus ihrer Not, nur wenig Gelder für Uraufführungen zur Verfügung zu haben, ihre ganz besondere Tugend, die nicht zuletzt darin besteht, dass sie mit dem Radio-Sinfonie-Orchester einen grossen Orchesterapparat zur Verfügung haben und auch als Konzertveranstalter auftreten und Orchester wie auf Neue Musik spezialisierte Ensembles einladen können. Auch dass mit Helmut Lachenmann und Erhard Grosskopf von zwei längst

arrivierten Komponisten Uraufführungen präsentiert wurden, ist in diesem Konzept völlig konsequent.

Der weitgehende Verzicht auf Uraufführungen verlangt umgekehrt um so grössere Sorgfalt in der Auswahl der präsentierten Kompositionen sowie insgesamt eine sorgfältige, in sich stimmige und nachvollziehbare Programmgestaltung, eine Herausforderung, der sich Martin Demmler und Rainer Pöllmann in jedem Jahr, so scheint es, mit immer grösserem Enthusiasmus stellen. Beim diesjährigen Ultraschallfestival hatten sie sich für Jörg Widmann, Misato Mochizuki sowie, unter den älteren, Beat Furrer entschieden, die mit Orchesterstücken und – kleiner besetzten – Porträtkonzerten dem Publikum vorgestellt wurden. Daneben gab es Orchesterstücke von Michael Jarrell, Johannes Maria Staud und Helmut Lachenmann, ein Porträtkonzert zu György Kurtág- und eines zu Brice Pauset.

Der 1973 geborene Klarinettist und Komponist Jörg Widmanns gehört zu den wirklich jungen Komponisten, seine Musik wurde in den letzten drei Jahren gerade wegen der Unbefangenheit, mit der sie sich auf die musikalische Tradition beruft, viel diskutiert. Seine *Lichtstudie* für Orchester (2001) enttäuschte allerdings ein wenig, sie blieb bei aller Klangsinnlichkeit und auch in dem Elan der das ganze Orchester mitreisenden Klangbewegung seltsam blass und ohne wirkliche Individualität. Dies zeigte sich besonders deutlich in der Gegenüberstellung mit Bernd Alois Zimmermanns *Ekklesiastische Aktion «Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne»* von 1970, die trotz ihres heute befremdenden Pathos durch die Souveränität der Orchesterbehandlung sowie letztlich gerade wegen der Dringlichkeit der Fragestellung eine ganz andere, reichere, interessantere Welt erfahrbar machte.

Die nur vier Jahre ältere Misato Mochizuki zeigte in ihrem *Omega Project* für Orchester (2002), dass sie das musikalische Geschehen aufs Feinste durchzuarbeiten versteht. Immer wieder begegnete man einer ungewöhnlichen Klangidee, immer wieder schien ein flirrend-vibrierendes Geschehen innezuhalten, bis es in eine minutiös durchgearbeitete Steigerungs- und in anschliessenden Beruhigungsbewegung überging. Ihr klares Formverständnis kennt keine wirklichen Geheimnisse, die Musik scheint, bei allen aussermusikalischen Anregungen ganz bei sich zu bleiben, und manchmal vermisst man, jenseits der Virtuosität der Formsprache, den Punkt, an dem deutlich wird, worin die Herausforderung des Komponierens für die Japanerin eigentlich liegt.

Im Abschlusskonzert mit dem Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin unter der Leitung von Peter Rundel kam es schliesslich zur Berliner Erstaufführung von *Bright – Hammer – Lightning* für grosses Orchester (1988/2002) des in Österreich lebenden Exil-Kubaners George Lopez, ein Stück, das neben grossen Lautstärke-Extremen zwischen Pianissimo und Fortissimo besonders die Aufstellung einer grossen Zahl von Musikern hinter dem Publikum sowie über ihm, auf dem Rang, und das ständige Kommen und Gehen zwischen den Plätzen auf dem Konzertpodium und denen im Saal, also der Versuch, intensiv mit dem Raum zu arbeiten, auszeichnet. Wie Mochizuki beruft sich auch Lopez auf aussermusikalische Vorstellungen, auf Naturklänge wie denen von Wasserfällen im Gebirge; er operiert mit ganz realen, nachdrücklichen Geräuschen wie endlos wiederholten Hammerklängen, versteht es jedoch auch, sein grosses Formkonzept mit allem Nachdruck zu exponieren. Doch das angekündigte Gewitter wirkte seltsam gepresst und die weitere Dramaturgie des Stücks hat keineswegs die Klarheit und Artikulationskraft des Beginns. Willig gab man sich dem sirrenden Streicherklang hin, der das

Publikum gewissermassen von hinten überraschte und für einige Augenblicke umfing. Und zwei ganz vereinzelt kurze Violinphrasen, einmal von der elektrisch präparierten Violine, erinnerten unwillkürlich an die eigene, ganz individuelle Verlorenheit – doch keine von ihnen fand im weiteren Verlauf des musikalischen Geschehens irgendeinen Widerhall.

Die grosse Resonanz, die das Festival beim Publikum fand, ist nicht zuletzt auch ein Hinweis auf die Überzeugungskraft des Ultraschall-Konzepts der «Nachhaltigkeit», der Historisierung und der Repertoirebildung. Gerade die zum historischen Hintergrund, als «Tradition der Moderne» (Helmut Heissenbüttel) ausgewählten Stücke von John Cage, Bernd Alois Zimmermann oder Peter Eötvös konnten fast durchweg überzeugen und bestätigten zugleich die Überlegungen der Festivalmacher: Man freut sich, diese Stücke – Cages *Thirty Pieces for String Quartet*, Eötvös' *Korrespondenz*, *Szenen für Streichquartett* oder die Liederzyklen von György Kurtág wieder im Konzertsaal hören zu können. Auch in ihnen findet sich vieles, was immer noch strittig ist, dennoch bildeten sie gerade wegen ihrer offensichtlichen Qualität wichtige Stützpfiler im Programm des Ultraschallfestival 2003.

Schliesslich muss man sich auch darüber im klaren sein, dass Ultraschall mit dieser Vorgehensweise, anders als es der Name sagt, eine konservatorische Aufgabe erfüllt und damit grundsätzlich konservative Haltung der Neuen Musik gegenüber einnimmt. Dies schlägt sich auch in der Auswahl der jüngsten Stücke sowie in der Auswahl der Uraufführungen wieder – grundsätzlich orientiert sich das Programm am alten Instrumentalkörper, an Konzertsaal und Sinfonieorchester. Damit wird eine bestimmte Vorstellung der Neuen Musik perpetuiert, die auf anderen Festivals, etwa in Donaueschingen oder auch in dem Berliner Festival Maerzmusik, seit einiger Zeit kontrovers diskutiert wird.

Für Berlin muss das nichts Schlechtes sein. Gerade mit dem wenige Wochen später stattfindenden Festival Maerzmusik hat man ja die Möglichkeit, ganz andere, neue Ansätze, Techniken und Materialien kennenzulernen. Neben der fortschreitenden Ausdifferenzierung der Neuen Musik zeigte das diesjährige Festival, wie lebendig die aktuelle Situation in der gewissermassen klassischen Konzertmusik ist, der das Hauptaugenmerk von Ultraschall gilt. Auch und gerade heute stellen sich viele junge Komponisten der grossen Herausforderung, Orchestermusik zu komponieren. Nicht allein die Festivalveranstalter, so scheint es, auch die Komponisten suchen nach Möglichkeiten der unmittelbaren Fortsetzung der Tradition, ohne in blosses Epigonentum zu verfallen. **SABINE SANIO**