

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 82

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: 28.03.2025

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

DIE KLANGSPUREN DER BADENER RAUMNOMADEN

Die Gruppe für Neue Musik Baden feiert ihr 10jähriges Bestehen



Besonders ist bereits der Name der Gruppe für Neue Musik Baden: GNOM. Beschwört er die heilsamen Erdgeister des Kurortes Baden? Spielt er an auf die geographische Nähe zum Kulturriesen Zürich? Oder hat sich bloss ein erstauntes «Ooh» in die (vermeintliche) Abkürzung der ausführlichen Bezeichnung geschlichen? Paracelsus-Anspielung hin oder her: die Gruppe für Neue Musik Baden besteht seit zehn Jahren und verwöhnt deshalb im Mai und im September das einheimische und angereiste Publikum mit erlesenen Jubiläumskonzerten. GNOM beteiligt sich in ihrem Jubiläumsjahr zudem am grossen Aargauer Kantonsjubiläum mit vier Konzerten in vier Gemeinden. Als Gegenpol bietet GNOM mit *Home Delivery* ein intimes Spezialangebot an: GNOM-Konzerte können à la carte bestellt und in den eigenen vier Wänden mehr oder weniger privat durchgeführt werden.

Im Zentrum stehen jedoch zwei Wochenend-Veranstaltungen, an denen das Thema «Raum» aus verschiedenen musikalischen Perspektiven beleuchtet wird. Mit der Konzeptveranstaltung «Raum I – klänge im öffentlichen raum», die vom 23. bis 25. Mai in und um Baden stattfand, katapultierte GNOM zeitgenössischer Musik mitten unter die Leute: auf die Strasse, auf den Fluss, in den Äther.

Im Ringkampf um die öffentliche Aufmerksamkeit steht die zeitgenössische Musik auf ziemlich verlorenen Posten (wenn sich nicht gerade ein Grosskomponist mit unpassenden Äusserungen ins öffentliche Mediengewitter verirrt). Neue Musik gilt als anstrengend, kompliziert und kopflastig, weshalb man sie am besten hinter

verschlossene Türen verbannt und den Spezialisten überlässt. Nach guter Koboldstute und in der Tradition des unbeirraren Don Quichotte liess sich die Gruppe für Neue Musik Baden von der ungünstigen Ausgangslage nicht irritieren und stellte ein Programm zusammen, das ein Wochenende lang zeitgenössischen Klängen im öffentlichen Raum ein Fenster aufsties. «Raum I» konzentrierte sich auf mehr oder weniger «offene Werke», die den Zuhörerinnen und Zuhörern Raum und Zeit gaben, um einzutreten in die vielfältige Klangräume der Neuen Musik. Das unkonventionelle Angebot wurde denn auch rege benutzt.

Der bewusste Umgang mit Räumen hat in der Gruppe für Neue Musik Baden Tradition. Für den «nomadisierender Verein» ohne feste Spielstätte ist die Raumfrage seit Beginn ein Thema, das kreativ umgesetzt und als inspirierende Kraft benutzt wird. Zur Erinnerung: GNOM entstand 1993, nachdem die leeren Räume des Historischen Museums Baden – der Bau wurde zu früh fertig gestellt! – die Pianistin Regula Stibi und den Schlagzeuger Christoph Brunner zu einem ersten losen Konzertzyklus unter dem poetischen Titel «Melonen tönen anders» inspiriert hatte. Von der ersten GNOM-Generation (neben Stibi und Brunner waren das Martin Pirktl, Mats Scheidegger und Stefan Rinderknecht) ist Christoph Brunner als Einziger noch dabei und konzipiert und organisiert heute zusammen mit Petra Ronner, Beat Fehlmann, Lars Mlekusch und Martin Lorenz die Programme. Trotz der personellen Wechsel ist der bewusste Umgang mit der Form der Aufführung sowie die dezidierte Auswahl der Konzerträumlichkeiten ein zentrales Anliegen geblieben. Das «kompositorische» Inszenieren der Musik als Raum- und Zeitereignis ist mit Sicherheit eine der Stärken der Gruppe für Neue Musik Baden. Vor dem Tonkünstlerfest 1999, das in Baden stattfand und von GNOM mitgestaltet wurde, fand diese Auseinandersetzung meist im Rahmen eines Einzelkonzertes statt. Die positiven Erfahrungen mit «sprachmusik», dem thematischen Konzept des damaligen Tonkünstlerfestes, weckten bei GNOM das Interesse für die konzertübergreifende Programmgestaltung. Nach den thematischen Schwerpunkten «strom!» und Cage kehrt GNOM in diesem Jahr mit dem Thema «Raum» an seine nomadisierenden Wurzeln zurück.

Das offene Fenster, das bereits den Programm-Leporello durchbricht, fand sich (symbolisch) wieder im teilweise noch ungenutzten Bernerhaus in der Badener Altstadt, wo GNOM während dem Konzeptwoche im *Salon Lucier* residierte. Die Konzerte mit Musik von Alvin Lucier und Jürg Frey fanden in pittoresken leerstehenden Wohnräumen statt, immer wieder unterfüttert von den zufälligen Geräuschen aus der Badener Altstadt-Strasse. Ein Werk, das einen fundamentalen Aspekt des Raum-Konzept aufgriff und deshalb nicht fehlen durfte, war Luciers *I'm sitting in a room*. Die abgespielte, aufgenommene, wieder abgespielte und wieder aufgenommene Textsequenz verwandelt im Laufe des ständigen Wiederholens eine sprachliche Mitteilung in eine akustische Abbildung des Raumes. Ein faszinierender Vorgang. Mit langem Atem und karger Stringenz loteten das meditativ stille Werk für vier grosse Trommeln *Wordless and silent – für Agnes Martin* von Jürg Frey sowie Luciers akustische Studie für Klarinette und aufsteigenden Sinuston *In memoriam Jon Higgins* den musikalischen Raum aus.

GNOM öffnete aber nicht nur die Fenster, sondern schaltete sich mit «Raum I» aktiv ins Badener Strassenleben ein: Für drei Tage stand auf dem Badener Bahnhofplatz die sogenannte *Zweierkiste*, eine multifunktionale soziale Plastik der F.I.R.M.A. (Cécile Wick und Peter Radelfinger), die von GNOM in den «kleinsten Konzertsaal der Welt» umfunktionierte wurde. Ein roter Teppich führte

von der Kasse zum ausserirdisch anmutenden Objekt, in dem ein Interpret einen (oder mehrere) Zuhörer zu einem fünfminütigen Konzert empfing. Mit dem Schliessen der Türe wurde die Zuhörerin oder der Zuhörer aus der Hektik des Strassenlebens hinaus- und in den musikalischen Raum hineingezogen. Die intimen Kurzprogramme der Interpreten (Theo Huser, Eva Nievergelt, Marc Unternährer, Beat Fehlmann, Peter K Frey und Conrad Steinmann), die besondere Akustik der Klangzelle sowie die Nähe zum musikalischen Geschehen bewirkten ein äusserst unmittelbares Musikerlebnis. Der kleinste Konzertsaal der Welt weckte denn auch die Neugier der verschiedensten Leute, die sich auf einem «Konzert»-Besuch einliessen; darunter einige Jugendliche auf dem Weg zur Kinopremiere von *Matrix Reloaded*, die nach längeren Diskussionen fünf Franken zusammenkratzten und sich gemeinsam ein Konzert «reinzogen»! Neue Musik als die ultimative Strassenkunst?!

Während in der *Zweierkiste* die musikalische Interaktion auf den kleinstmöglichen Rahmen beschränkt wurde, handelte es sich bei der sonntäglichen Aufführung von *Ojota* um eine vielschichtige Performance, die auf der Strasse einen überzeugenden Aufführungsort fand. In Daniel Otts Sandalengeschichten (musikalische Szenen, das Unterwegsein betreffend) werden Schuhe – das Instrument zur Durchquerung von Räumen – sowohl als musikalische Instrumente wie als theatralische Objekte eingesetzt. Christian Diersteins konzentrierte Ausführung zog die Passanten in ihren Bann und verwandelte ahnungslose Sonntagsspaziergängerinnen und -gänger unvermutet in Konzertbesucher, die meist länger blieben, als sie es sich vorgenommen haben werden. Ähnlich war es am Samstag den Stadtbummelrinnen und -bummlern ergangen, die an den verschiedensten Ecken auf räumlich zersplitterte Formation der Stadtmusik Baden (verstärkt durch Musiker des GNOM-Ensembles) stiessen. Die Musiksplittergruppen spielten Fragmente eines Blasmusikwerkes, wanderten damit durch die Stadt, bis sie auf andere Gruppen stiessen, sich mit ihnen zusammaten, allmählich grössere Teile des Werkes zusammenfügten und nach einer Stunde das Werk im Tutti und integral aufführten.

Klänge im öffentlichen Raum – das ist heute vor allem die allgegenwärtigen Radioausstrahlung der immergleichen Hits. Doch auch im Äther hinterliessen die Badener Gnome ihre Klangspuren: Sie gewannen den Aargauer Regionalsender kanal-k für die Ausstrahlung eines zeitgenössischen Werkes. Am Sonntagmittag zur besten Brunchzeit ging in alle privaten und öffentlichen Radioempfänger, die gerade auf 94,9 oder 92,2 MHz eingestellt waren, das Hörspiel *Ungefähre* von blablabor (Reto Friedmann, Udo Israel, Annette Schmucki und Pia Thür) über den Äther. Gleichzeitig trieben auf der Limmat bei der Webermühle fünfzig kleine Radios auf Polystyrol-Inseln gemächlich den Fluss hinunter und übertrugen die Radiosendung live. Die Thematik von *Ungefähre*, das Durchqueren von sieben Sprachräumen, das ständige Übersetzen von Satzketten von einer Sprache in die andere und zurück, wurde durch die Klanginstallation treffend ins Bild gesetzt.

Mit «Raum I» hat die Gruppe für Neue Musik die öffentliche Wahrnehmung nicht umgekrempelt, aber im öffentlichen Raum faszinierend-irritierende Klangspuren hinterlassen. Für «Raum II – raumgestalten in der musik» vom 26. bis 28. September wird GNOM in geschlossene Räume zurückkehren: in Baden werden dann unter anderem das Collegium Novum Zürich und das Wiener Saxophon-Quartett gastieren. Die Begeisterung am Ausloten akustischer Klangwelten ist bei GNOM auch nach 10 Jahren ungebrochen – in geschlossenen ebenso wie in offenen, in privaten wie in öffentlichen Räumen. Reisen ins Gnom-Reich lohnen sich weiterhin. **ROLAND SCHÖNENBERGER**

ZWEIFELHAFTE REALITÄTEN

Preisträgerkonzert des Christoph Delz Wettbewerbs während des Festivals «Musik im 21. Jahrhundert» am 29. Mai 2003 in Saarbrücken (BRD)

Es gibt einen wundervollen Traum, den vielleicht alle Musiker irgendwann einmal träumen: Plakatgrosse Notenblätter über und über mit Noten füllen, um eine gigantische Orchesterpartitur zu fabrizieren. Vielen geht allerdings schon bei der Spatierung der ersten Seite die Luft aus, andere bringen imposante Orchesterfragmente hervor, die in Schubladen versinken, auf Dachböden verschellen – ein Schicksal, das zahllose gediegene Orchesterkompositionen nicht übermässig renommierter Tonsetzer nach ihrer Ur- und einzigen Aufführung teilen.

Dank des internationalen Kompositionswettbewerbs, den die Stiftung Christoph Delz (Basel) in Zusammenarbeit mit dem Saarländischen Rundfunk in dreijährigem Turnus ausrichtet, vermochte der englische Komponist Sam Hayden kühnste Notenschreib-Träume Wirklichkeit werden zu lassen. Denn die Jury – bestehend aus George Benjamin, Michael Jarrell und Ivan Fedele – befand unter zahlreichen Einsendungen Haydens Orchesterkomposition *Sunk Losses* (2002) für würdig, mit dem grosszügig auf 50'000 Franken dotierten Preis ausgezeichnet zu werden. War auch die Notenmenge ein Auszeichnungskriterium? Ein erster Blick in die Partitur des 1968 in Portsmouth geborenen Komponisten erzeugt unfehlbar optische Irritationen, vorschnell stellt sich ein leises Mitgefühl für die Musiker des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken unter ihrem Dirigenten Johannes Schöllhorn ein. Fast umsonst, wie sich herausstellte. Äusserst souverän und nicht ohne Vergnügen manövrierte das Orchester durch eine Fülle an äusserst komplex metrisierten Tonblöcken, sich zu dicken Klangsträngen verdichtenden Einzelaktionen, heftigen Eruptionen und oft bassreichen Klangfarbenkombinationen. Die Interpretation überzeugte durchaus. War sie präzise? Wer weiss. Es ist nicht sicher, ob jede Nuance dieser ausserordentlich detailreichen Komposition skrupulös ausgehört und wiedergegeben wurde. Vielleicht ist das auch nicht so wichtig. Sam Haydens *Sunk Losses* gehört jedenfalls zu den raren Preisträgerkompositionen, die als grosse, ungestüm sein wollende Geste noch ein wenig im Gedächtnis haften bleiben. Zum Vergleich: Die im selben Konzert erklungene Komposition *Verblendungen* (1984) für Orchester und Tonband von Kaija Saariaho, die beim diesjährigen Saarbrücker Festival die künstlerische Leitung inne hatte, war konzeptuell dermassen absehbar und klanglich belanglos, dass sie der Erinnerung noch vor Ablauf der Konzertpause entwich.

Natürlich kam man nicht umhin, Musik des Wettbewerb-Namenspatrons auf das Programm des Preisträgerkonzerts zu setzen. Zum Glück: Denn Christoph Delz' *1. Klavierkonzert* op. 9 (1984–85) avancierte zum eigentlichen Ereignis des Abends im Sendesaal des Saarländischen Rundfunks. Die fabelhafte Solistin Silke Avenhaus brachte die zur Wiedergabe dieses Werks unverzichtbare Gabe der Selbstironie auf, um sich zusammen mit einem sehr fidelen Orchester auf die höchst eigentümliche Delzsche Wirklichkeit einzustellen. Gerne werden Delz' unheimlich widerspruchsfreudige musikalische Formen, stilistische Ungereimtheiten in Zusammenhang gebracht mit dem Verfahren eines musikalischen Hyperrealismus – jener vom Komponisten so benannten «Transkomposition» äusserer akustischer Realitäten. Welche Triftigkeit besitzt ihre Kenntnis beim Hören dieser Musik? Es scheint bisweilen, als sollten Widersprüchlichkeiten

durch Hinweise auf eine unzweifelhafte Realität aufgehoben, Schräglagen glattgebügelt werden. Wer wollte, konnte im *Klavierkonzert* Meereswellen, den Start einer Boeing 707, Protestchöre oder Radio Teheran vernehmen und sich daran erfreuen – ähnlich jenen, die in Bernd Alois Zimmermanns Musik vornehmlich Zitate nachlauschen möchten. Man kann aber auch darauf verzichten. Für Delz war «die Welt ein blosses Mittel wie jedes andere» (Samuel Beckett). Wer sich in Delz' Musik nicht allein um Aussenbezüge, Nachzeichnungen realer Klangobjekte zu kümmern bemüht war, entkam den imaginationseinschränkenden Nötigungen zur Identifizierung und erlebte etwas – was dank allseitiger interpretatorischer Empathie so viel «Vergnügen machte, dass Vergnügen nicht das richtige Wort war» (noch einmal Beckett).

MICHAEL KUNKEL

FORMEN VON MUSIKTHEATER

Zwei neue Musiktheaterwerke: Beat Furrers «*invocation*» in Zürich, Klaus Langs «*die perser*» in Aachen

Die musikalischen Fehler seien die schlimmsten, meinte Marguerite Duras einmal zu ihrem eigenen Schreiben: Wichtig sei ihr, dass die Perioden ihrer Sätze stimmen, dass die Schlüsse bewusst gesetzt sind, dass Melodie und Rhythmus eine gewissermassen musikalische Sprachqualität besitzen. «Um Musik ging es in jedem Satz, [...] um den betörenden Sound einer «Lauterotik», so hat es die Autorin und Übersetzerin Ilma Rakusa bei ihrer ersten Begegnung mit Texten von Duras empfunden, und in ihrer eigenen Arbeit, so auch bei der Einrichtung des Librettos zu Beat Furrers Musiktheater *invocation*, hat sie dies ganz offensichtlich zu berücksichtigen vermocht: «Fang an. Fang noch mal an, hab ich gesagt. / Das Kind rührte sich nicht. / Das Rauschen des Meeres legte sich über sein Schweigen. / Nichts.» So lautete in Rakusas Übersetzung von Duras' Roman *Moderato cantabile* der Beginn des Librettos, mit der Furrers Oper hätte beginnen sollen. Man kann diese Sätze als Musik nehmen, so die Modulation zwischen den jeweils vorherrschenden Vokalen «a» und «i» von der ersten zur zweiten Zeile, die Einführung des trochäischen Rhythmus «rührte sich» und die Korrespondenz zum folgenden Satz («legte sich»), schliesslich das kadenzierende «Nichts». Immer wieder zeigt Rakusas Sprache solch ausgeklügelten Sound, und insofern ist es bedauerlich, dass in der Zürcher Uraufführung von Furrers *invocation* spät – offenbar erst im Laufe der Inszenierungsarbeit – doch wieder auf die übliche Übersetzung des Romanes durch Gescher und Guggenheimer zurückgegriffen wurde. (Anders als in den Ankündigungen fehlt im Programmbuch konsequenterweise auch der Name Rakusas.) «Fang an. Fang noch mal an, hab ich gesagt. Das Brausen des Meeres stieg ins Schweigen», lautet nun die entsprechende Stelle, die zwar von den Vokabeln her näher am Original liegen mag, nicht allerdings in ihrem intendierten Sprachklang, und schon beinahe sind es ungelenke Formulierungen: Von einem Bewusstsein für die eigentümliche Musikalität von Duras' Sprache jedenfalls ist hier wie auch an anderen Stellen nur selten etwas spürbar.

Schon längst ist mit diesen Gedanken über die rhythmischen und melodischen Qualitäten von Sprache auch von der Musik Beat Furrers die Rede. Denn gerade die jüngsten Werke des in Schaffhausen aufgewachsenen, seit rund dreissig Jahren in Österreich lebenden Komponisten besinnen sich – nicht unwesentlich ange-regt durch die Musik Salvatore Sciarrinos, die Furrer oft dirigiert hat – auf den eigentümlichen Reiz gesprochener Sprache: Bereits im Musiktheater *Begehren*, vor wenigen Monaten in Graz szenisch

uraufgeführt, war dies spürbar, verstärkt noch hat sich dieser Zug in *invocation* nach Duras' Roman *Moderato cantabile*, ein Auftrag des Zürcher Opernhauses, der nun in der Schiffbauhalle und in einer Inszenierung des dortigen Hausherrn Christoph Marthaler seine Uraufführung erlebt hat. Zentrum sowohl des Romans wie auch der Oper – man kann *invocation* getrost so nennen – bildet ebenfalls eine vokale Kundgabe: ein Schrei. Es ist der Schrei, den die Protagonistin Anne Desbaresdes von draussen in das Musikzimmer, worin sie mit ihrem Kind eine Klavierstunde besucht, dringen hört. Eine Frau ist, draussen, von einem Mann getötet worden, es heisst, sie habe es von ihm verlangt. Anne kehrt, von einem inneren Trieb angestachelt, in den folgenden Tagen immer wieder an den Tatort zurück, begegnet dort, in einem Strassencafé, einem Gegenüber, Chauvin, mit dem sich das Ereignis zu wiederholen scheint: Am Ende entfährt auch ihr ein Schrei, die Distanz zwischen dem eigenen und dem fremden Schicksal droht zu schwinden. Schon bei Duras war diese Handlung, wenn man sie denn so nennen will, nicht streng linear erzählt, in Furrers *invocation* wird sie stärker noch nicht-narrativ umkreist.

Trotz des Verlustes musikalischer Sprachqualität im Rückgang auf die gängige Übersetzung ist der grosse Rhythmus von Duras' Sprache auch im jetzigen Libretto erhalten geblieben: Gerade die syntaktische Kürze und Prägnanz, die Tendenz zur Elliptik, schliesslich der fragmentarische Charakter des Textes mochte Furrer in besonderer Weise interessiert haben: Nicht nur hat solche Sprache einige Verwandtschaft zu Furrers eigenem Komponieren, die elliptischen Gräben zwischen den Sätzen erlauben es ihm auch, anderes zwischen ihnen aufscheinen zu lassen: Einerseits sind es Texte weiterer Autoren – Ovid, Juan de la Cruz, Cesare Pavese, eine orphische Hymne –, die als Einschübe eine Perspektive abgeben wollen auf Duras' Romanhandlung, andererseits wird gleichsam als Interpretationsmuster ein philosophischer Entwurf herangezogen – genauer vielleicht gar: Das nach künstlerischem Ausdruck drängende philosophische Konzept hat sich einen Text gesucht und ist dabei auf Duras' *Moderato cantabile* gestossen. In der Tat ist es bemerkenswert, wie sehr die Motive des Romanes eine Deutung erfahren können an der Leitlinie der Philosophie Georges Batailles, zumal von dessen *Theorie der Religionen*, auf die sich Furrer explizit bezieht. Um dies deutlich zu machen, ist ein kürzerer Exkurs notwendig.

Batailles Denken ist gross geworden im Umfeld der Bewegung der Surrealisten im Paris der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Er entwickelt dabei den Begriff des «Heterogenen», womit er all jenes benennt, was sich der Assimilation an bürgerliche Lebensformen und an die Routinen des Alltags entzieht: die ekstatischen Kräfte des Rausches, des Trieblebens, des Traumes, schliesslich des Heiligen, Sakralen, wobei er letzteres – durchaus in Verwandtschaft zu Nietzsche – streng atheistisch denkt. Bataille sucht damit nach jenen Ursprüngen der Subjektivität, die durch Ökonomie und Rationalität aus der gesellschaftlichen Ordnung ausgegliedert und dadurch verfemt worden sind: Die Tabuisierung von Sexualität und Tod ist Grundlage des gesellschaftsfähig gewordenen Menschen, er ist dadurch aber auch aus seinem umfassenden Lebenszusammenhang herausgerissen worden; Reste jenes Ursprünglichen werden domestiziert etwa im Bereich der Religion – man denke an das rituelle Opfer, dessen Struktur Bataille ausführlich analysiert hat –, im Fest, im kalkulierten Rausch durch Suchtmittel. Weniger allerdings sucht Bataille nach den Grundlagen solcher Subjektivität, sondern nach deren Entgrenzung, und die Grenzüberschreitung etwa zum Sakralen bedeutet nicht die demütige Selbstaufgabe der Subjektivität, sondern ihre Befreiung

zur wahren Souveränität. So liest sich denn Batailles Version der Vertreibung aus dem Paradies wie folgt: «Durch die Einführung der Arbeit trat an die Stelle der Intimität, der Tiefe der Begierde und ihrer freien Entfesselung, von Anfang an die rationale Verkettung, bei der es nicht mehr auf die Wahrheit des Augenblicks ankommt, sondern auf das Endergebnis der Operationen – die erste Arbeit begründet die Welt der Dinge. Seit der Setzung der Welt der Dinge wurde der Mensch selbst zu einem der Dinge dieser Welt, zumindest für die Zeit, da er arbeitet.»

Duras' *Moderato cantabile* liest sich unter solchen Prämissen wie die poetische Ausgestaltung von Batailles Philosophie. «Das Kind wandte den Kopf dieser Stimme [seiner Mutter Anne] zu, ihr zu, rasch, eben lange genug, um sich ihres Daseins zu vergewissern. Dann nahm es wieder seine Ding-Haltung an, das Gesicht den Noten zugekehrt», heisst es einmal im Roman. Duras stellt durchgehend jene Ordnung der Dinge, die die bürgerliche Existenz ausmachen und die auch den Menschen selbst der Verdinglichung anheifallen lassen können, dem «Heterogenen» gegenüber. Für ersteres steht die Klavierstunde, die Anne mit ihrem Kind besucht und in der eine Diabelli-Sonatine geübt werden soll, auf dieser Seite stehen auch die Arbeiter einer nahe gelegenen Fabrik, die sich im Roman akustisch immer wieder bemerkbar machen. Das Heterogene hingegen wird repräsentiert durch den Mord, in dem sich Thanatos und Eros untrennbar verbinden, durch den Rausch im Alkohol, dem sich Anne hingibt, durch das erotische Begehren gegenüber Chauvin, schliesslich in der zentralen Festszene, die sowohl bei Duras wie vermehrt noch bei Furrer einen gleichsam sakralen Raum aufspannt. Der Schrei ist letztlich das akustische Signal solcher Überschreitung und Entgrenzung, die mit ihrer Rückbesinnung auf eine befreite Subjektivität zugleich die bürgerliche Ordnung der Dinge zerstört und zersetzt.

Beat Furrer greift in den acht Szenen von *invocation*, die den acht Kapiteln in Duras' *Moderato cantabile* entsprechen, in doppelter Weise auf diese durch die Brille Batailles gesehene Struktur des Romans zu. Sein Mittel ist einerseits die menschliche Stimme, die in ihrer ganzen Breite zwischen Sprechen, geräuschhaftem Agieren und Singen vorgeführt wird und dadurch etwas von jener verlorenen Intimität fühl- und hörbar machen will, von der Bataille sprach. Andererseits ist es die Form, die sich über weite Strecken am Gedanken des Schreis orientiert. Ganz in der Tradition dialektischen Denkens und Komponierens, in der auch Furrer steht, sind die beiden Mittel also in einen untrennbaren Zusammenhang gebracht.

So beginnt der Abend im Zürcher Schiffbau mit der gesprochenen Rezitation einer Schauspielerin (Olivia Grigolli als Anne). Ihre Stimme, die den Anfang des Romans vorträgt, wird elektronisch verstärkt, und bereits hier wie auch später, wenn die sprechende Anne und der ebenfalls sprechende Chauvin (Robert Hunger-Bühler) am jeweils äussersten Rand der die ganze Breite der Schiffbauhalle ausspannenden Bühne in einen autistischen Dialog geraten, wird im Widerspruch zwischen visueller Distanz und akustischer Nähe (durch die Verstärkung) eine Ahnung verlorener Intimität gegeben. Die Schauspielerin Anne befindet sich zu Beginn im Orchester, und der Sprachfluss geht nahtlos über in den musikalischen; gesprochene Sprache bleibt melodramatisch in den feinen Klängen von Furrers erster Szene präsent. Im Verlauf des Abends spaltet sich die Figur Annes auf, als Wasserstoffblondine im Trenchcoat begegnet sie später als Sängerin (Alexandra von der Weth), schliesslich als Flötistin (Maria Goldschmidt): Übergänge werden so gesucht – und gefunden – zwischen gesprochener Sprache und Singen, zwischen Singen und Instrument, wobei die

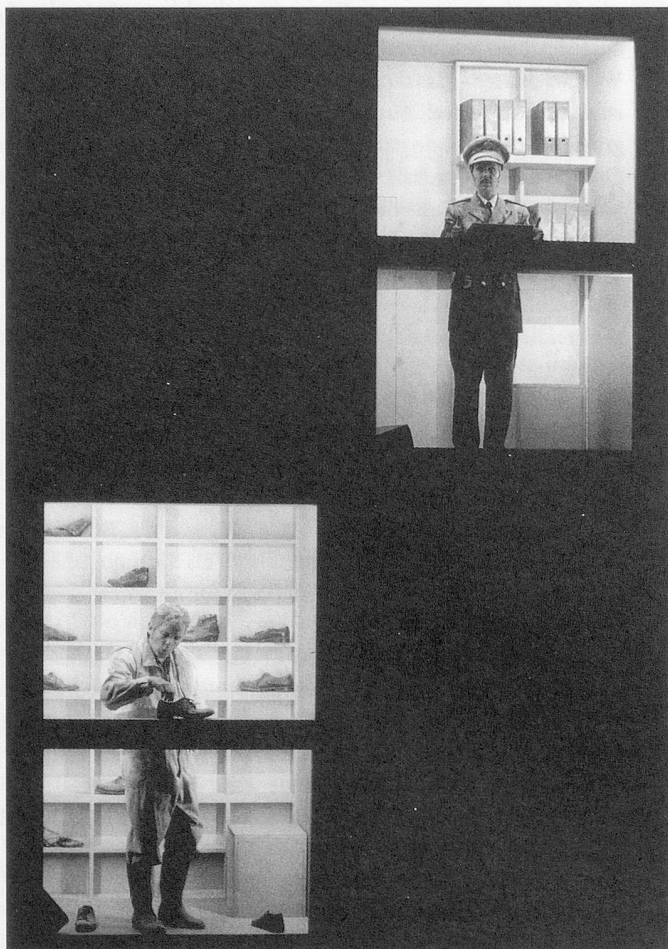
Flöte mit ihren Atemgeräuschen und dem sprechfähigen Klang bereits in *Begehren* eine Protagonistenrolle spielte. Den einzelnen Sprachen des Librettos ist je eine eigene Musik zugeordnet: Die Sprechstimme rezitiert einzig in Deutsch, die Sopranistin singt auf Spanisch, der Chor in Italienisch, Latein und Altgriechisch. Jede Sprache ruft so nach anderen kompositorischen Lösungen. Und in den beiden Duoszenen zwischen Flötistin und Sopranistin verschmelzen die beiden Klangkörper zu körperhafter Mischung – zumindest täten sie dies, hätte Alexandra von der Weth dem folgen können, was in der Partitur steht.

Übergänge zur Rede und zum Vokalen finden sich auch in der Orchestersprache, die vom Ensemble «Opera Nova» des Orchesters der Oper Zürich unter der Leitung des Komponisten ausgezeichnet ausformuliert wird. War es in Furrers *Begehren* das Wort «Schatten», das den akustischen Schlüsselbegriff bildete, so ist es nun der Schrei: Aus feinen, flirrenden Gesten wird in einem grossen *Accelerando* nach und nach schliesslich ein schreiender Orchesterklang erreicht. Diese erste Szene, die sich in der fünften musikalisch identisch wiederholt, ist gewissermassen die Exposition dieses Schreis, der im folgenden Verlauf auf verschiedenen kompositorischen Ebenen aufgegriffen wird, ohne allerdings je in naturalistischer Weise ausformuliert zu werden: Gehaltene, crescendoartige Töne finden sich in den Chorpartien der zweiten Szene, und ganz am Schluss ist die solistische Singstimme ganz ihrer instrumentalen Basis entkleidet, ihr nackter Klang droht ständig zu brechen, gleichsam innerlich schreiend und körperhaft gelangt Musik und Sprache so zu intimstem Ausdruck. Und immer wieder begegnen Steigerungsformen, die allerdings weniger in ihrer unmittelbar entgrenzenden Kraft ins hörende Bewusstsein dringen, sondern eher wahrnehmbar sind als Spannungsbögen beinahe klassischen Zuschnitts. Darin ist Furrers Meisterschaft unübertroffen.

Nur in einer Szene gerät die Musik in äusserste Ekstase. Im siebten Kapitel von Duras' *Moderato cantabile* wird ein Fest geschildert, es erscheint dabei gleichsam als profaner Gottestienst: Ein schwarz gekleideter Mann reicht eine silberne Schüssel mit einem Salm durch die Festgemeinde, «von einem zum andern, einem Rituell folgend». Durch harmonisch in die Höhe führende Rückungen steuert auch das Orchester in der entsprechenden Szene von *invocation* einem ständig hinausgeschobenen Höhepunkt zu, der Chor intoniert dazu eine orphische, Dionysos gewidmete Hymne. (Hier wie auch andernorts findet das von Peter Siegwart vorbereitete Vokalensemble Zürich zu unerhört schönem und trotz der grossen Schwierigkeiten der Partitur gelöstem Ausdruck.) Die Entgrenzung steht dabei im Zeichen Batailles, der im Fest als einem verschwenderischen Aufbrausen des Lebens jenes Heterogene und damit die Grenzen einer Realität aufscheinen sah, deren Negation es zugleich darstellt. Sowohl dramaturgisch wie musikalisch ist diese Festszene das Zentrum von *invocation*, aus der im übrigen auch der Titel stammt: Geöffnet wird ein sakraler Raum, der die bürgerliche Ordnung der Dinge – zumindest auf Zeit – zerstört.

Christoph Marthaler und Annette Kuss setzen das Geschehen im Bühnenbild von Bettina Meyer und in den Kostümen von Annabelle Witt beinahe oratorienhaft in Szene: Der Chor, die aufgefaltete Protagonistin und ihr Gegenüber sind über weite Strecken eher statisch gestellt denn dynamisch geführt; damit wagt die Inszenierung zwar keinen zusätzlichen interpretatorischen Zugriff, sie öffnet jedoch einen Raum, in dem die Musik sich wunderbar entfalten kann. Zentraler Gedanke ist ein Haus, das wie von Geisterhand bewegt die ganze, riesige Bühnenlänge

gleichsam schwebend durchquert: Es ist das Haus der «Fama», das Furrer mit den Worten Ovids in der vierten Szene besingt: «Es gibt einen Ort in der Mitte des Erdkreises, [...] von dort kann man alles, was irgendwo geschieht, sehen, [...] und jede Stimme dringt an das lauschende Ohr.» In grosser synthetischer Bewegung zieht Furrer die musikalischen Motive seiner Oper darin zusammen. Überhaupt gehört Furrers *invocation* mit ihrem Beziehungsreichtum sowohl innerhalb des Werkes wie auch in seinen Beziehungen zur gedanklichen Aussenwelt zum Grossartigsten und Bewegendsten, was man derzeit im Bereich Musiktheater sehen kann.



Klaus Lang: «die perser» Szenenfoto (© Frank Heller)

Beat Furrers Musik arbeitet sowohl im Grossen wie im Kleinen mit Wiederholungen, durch die Überlagerung sich selbsttätig entwickelnder Bewegungsabläufe befindet sich die Musik in ständiger Verwandlung. Nicht selten führt dies zu einer ganz spezifischen Zeitwahrnehmung: Zeitlichkeit scheint gleichsam gestoppt, stillgestellt. Dies ist auch eine prägende Erfahrung in einem weiteren, nun am Theater Aachen uraufgeführten Musiktheaterwerk, *die perser*, des 1971 in Graz geborenen, heute in Berlin lebenden Komponisten Klaus Lang, der übrigens mit Furrer einen künstlerischen Dialog pflegt, so gar in einer Gemeinschaftskomposition. Auch in *die perser* wird – gar noch pointierter als bei Furrer – auf jegliche narrative Elemente verzichtet: Mit radikalem Gestus nimmt die Oper davon Abstand, Handlungen zu interpretieren oder auf dramaturgische Höhepunkte hinzuzielen, Figuren werden nicht in ihrer psychologischen Tiefe, sondern in ihrer typologischen Struktur auf die Bühne gebracht, und jene Ausdruckscharaktere, die die alte Tante Oper zu ungeahnten Höhen kultiviert hat,

weichen statischen Klangzuständen, in denen sich klanggewordene Zeit eigentümlich entfalten kann. Gerade solche strukturellen Verwandtschaften zu seinem eigenen Denken in Musik hätten ihn, so Lang zu seinem selbst eingerichteten Libretto, an Aischylos' erstem überlieferten Drama, *ai persai*, fasziniert: Vier Mal wird darin das gegen die Griechen ausziehende Heer des persischen Königs Xerxes geschildert, vom Lob seiner Stärke bis zur Klage seines Untergangs, und vier Personen wird solche Schilderung listenartig in den Mund gelegt, Xerxes (Gundula Peyerl) selber, seiner Mutter Atossa (Sibylle Fischer) und dem Geist seines Vaters Dareios (Claudius Muth), schliesslich einem Boten (Andreas Joost).

Aus vier grossen Formteilen besteht denn auch die Musik, und das Bestreben, Inhalt und Struktur von Aischylos' Drama nicht psychologisch, sondern streng formal zu deuten, setzt sich fort in einer ganzen Reihe von Zahlen- und Intervallverhältnissen. Zwischen die vier grossen Abschnitte, die mit Anspielung an die vier Jahreszeiten nicht gerichtet, sondern zyklisch strukturiert sein wollen, sind drei weitere, anders geartete Teile wie Säulen eingelassen, die je ebenfalls drei mal vorkommen. Die Dreizahl setzt sich fort in der Disposition des Orchesters (mit jeweils dreifacher Bläserbesetzung) oder in der Dauer der erwähnten Säulen. Die «Hirtenmusik», dargeboten von zwei Piccoloflöten, sollen eine idyllische Idealwelt abgeben, die Schattenmusiken repräsentieren die Unterwelt des verstorbenen Königs Dareios. Sie haben jeweils eine Dauer von drei Minuten, demgegenüber dauern die drei «the cowboy» überschriebenen Teile, die als einzige äusserst laut und starr sind, jeweils sechs Minuten: Die Zahl 666 repräsentiert die diabolische, von Gewalt geprägte Seite des Dramas, die Dreizahl hingegen ist letztlich ein Hinweis auf die Trinität. Und auch die Personen, eher typisiert als charakterisiert, werden durch Zahlverhältnisse in Beziehung gebracht: Der Zentralton *gis* ist dem verstorbenen, guten König Dareios zugeordnet, seinem Bass als weitest entfernte Stimmgattung der Koloratursopran des sich an Hybris schuldig gemachte Xerxes' entgegengestellt, sein Zentralton ist das *d*, also im Tritonusverhältnis zu Dareios; Atossa hingegen ist mit ihrem *ais* der Welt des Dareios (Doppelquintverhältnis) bereits näher verwandt – so liesse sich weiterfahren. Zusammengefasst: Musik ist für Lang nicht primär Ausdruck oder Kommunikation, sondern Form, und gerade hierin sieht er eine Verwandtschaft im altgriechischen Drama.

Die unterschiedlichen Berichte sind allerdings nicht in eine zielgerichtete dramaturgische Entwicklung eingebunden, die Schilderungen der vier Protagonisten, einzig in syllabischer Deklamation oder melismatischen Vokalisieren vorgetragen, sind meist übereinandergelegt, und schon allein daraus wird ersichtlich, dass Lang ein grosser und grossartiger Kontrapunktiker ist – allerdings auch hier im Sinne einer Neuinterpretation der Tradition. Orchester und Chor nämlich, die sich weitgehend selbständig entwickeln, bestehen nicht aus einem dichten Stimmgeflecht, vielmehr ist die polyphone Arbeit auf die einzelnen Parameter des Klanges angewendet: Tonhöhen, Rhythmus und Klangfarbe etwa werden unabhängig voneinander in zeitlupeartigen Glissandobewegungen und nach genau vorgegebenen Strukturmustern in Verlaufsformen gefasst, worin die sich langsam entwickelnden, statischen Klangflächen bisweilen auf einer einzigen Tonhöhe oder einem homophonen Rhythmus verknoten können. In den Jahreszeitenmusiken beispielsweise, durchgehend im *Pianissimo* gehalten, wird aus dem Zentralton *gis* heraus eine rhythmische Struktur so aufgefaltet, bis der ganze Ambitus des Orchesters auf einem einzigen Schlag erreicht ist. Zeitlupeartig findet dies statt, und

Lang interessiert sich dabei für kaum wahrnehmbare Veränderungen, die die Mitte suchen zwischen Fliessen und Erstarrt-Sein.

Die Inszenierung des Aachener Hausherrn Peter Esterhazy verdeutlicht solche Strukturen: Er stellt ein Regal auf die Bühne, jeder Figur ist ein eigenes Fach zugeordnet, und die Lichtführung verdeutlicht visuell das musikalische Formgeschehen. So sehr dieses Grundkonzept überzeugen mag, so wenig sensibel ist die Personenführung, die bisweilen fast slapstickartig wirkt und damit der flächigen Weite der Musik diametral entgegensteht. Die Oper gerät dabei sowohl szenisch wie klanglich zu einem statischen Bild ohne Zeit. Doch wie so oft, wenn subjektive Ausdrucksregungen mit allen Mitteln der Kunst ausgetrieben werden, treten sie durch die Hintertür um so unvermittelter wieder ein: Langs Wiedergeburt der Oper aus dem Geist des Glissandos berührt eigentümlich, rührt an Schichten des hörenden Bewusstseins, deren Herkunft zu den ungeborgenen Geheimnissen unserer Wahrnehmung gehören mag.

PATRICK MÜLLER

REGES MUSIKLEBEN

Zeitgenössische Musik in der Ukraine

Wirft man einen Blick auf das zeitgenössische Musikschaffen in der Ukraine, kann Erstaunliches festgestellt werden. Es ist nicht übertrieben, geradezu von einem Boom zeitgenössischer Musik zu sprechen. Dies ist jedenfalls der Eindruck, wenn man sich eingehender mit den Komponisten und Institutionen dieses Landes, etwa dem Festival *Two Days & Two Nights*, das vom 18. bis zum 20. April 2003 in Odessa stattgefunden hat, oder mit dem Festival *Contrasts* in Lemberg, befasst. Schon immer spielte die Musik in der Ukraine eine zentrale Rolle. Bereits im 11. Jahrhundert entstanden erste Gesänge für russische Heilige und somit ein eigenes liturgisches Repertoire, im 17. Jahrhundert war Kiew das Zentrum einer Vokalpolyphonie nach venezianischem Vorbild, im 18. Jahrhundert wurde besonders Chormusik gepflegt und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewannen Opern mit nationalen Themen an Bedeutung. Wenngleich der individuelle Ausdruck etwa in der Zeit des Kommunismus und den aufgezwungenen Ideen des Sozialistischen Realismus unterdrückt wurde, ging das Potential des Landes, innovative Musik zu schreiben, nicht verloren.

Der Ursprung für das rege Musikschaffen in der Gegenwart liegt dabei im Aufkommen einer Avantgardebewegung in der «Tauwetter-Periode» unter Nikita Chruschtschow zu Beginn der sechziger Jahre. In dieser kulturpolitisch liberaleren Phase bildete sich in Kiew eine avantgardistische Gruppe von Komponisten, die von Boris Ljatoynskij (1895–1968) angeführt wurde, dem wichtigsten ukrainischen Komponisten der Nachkriegszeit. Die Auflösung der kulturellen Isolation verstärkte den Konflikt zwischen den «akademischen» und eben diesen «fortschrittlichen» Komponisten, die sich an den Errungenschaften der westlichen Avantgarde orientierten. Zu dieser Gruppe der Kiewer Avantgarde gehörten die Komponisten Valentin Silvestrov (*1937), Leonid Hrabovskij (*1935), Volodymyr Huba (*1938) sowie Vitalij Hodziackij (*1936), die im Sinne einer ersten Generation zeitgenössischer Komponisten in der Ukraine noch immer kompositorisch aktiv sind. Silvestrov wandte sich jedoch in den siebziger Jahren von den Kompositionstechniken der Avantgarde ab und schreibt heute in einem der westlichen Postmoderne vergleichbaren Stil. Er nennt sein Schaffen Metamusik und versteht darunter eine metaphorische Musik. Auch seine *Sinfonie für Klavier und Orchester* von

1992 trägt diesen Titel. Eine neue Generation von Komponisten wurde zu Beginn der sechziger Jahre geboren und kommt nun in eine Blütezeit. Auf zwei dieser zum Teil nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturpolitisch sehr aktiven Personen soll stellvertretend für eine grosse Anzahl ukrainischer Komponisten nun genauer eingegangen werden.

Volodymyr Runchak (*1960) gehört zu eben dieser neuen Generation. Er studierte in den siebziger und achtziger Jahren Akkordeon, Dirigieren und Komposition an der *National Musical Academy of Ukraine* in Kiew und ist seit 1982 kompositorisch tätig. Sein Oeuvre umfasst schon heute über sechzig Kompositionen beinahe aller Gattungen, wobei sein Hauptinteresse wohl in der Kammer- und Instrumentalmusik liegt. Neben Sinfonie und KammerSinfonien schreibt Runchak ganz bewusst auch Werke, die sich ganz von einer traditionellen Gestaltung distanzieren und der Form freien Lauf lassen. Als Beispiel kann das Werk *Time X or «Farewell Non Symphony» for 5 performers* (1998) genannt werden. Zu diesem Stück für Flöte, Klarinette, Klavier, Violine und Violoncello schreibt der Komponist: «Another name of the composition – «Farewell Non Symphony» – is defined by the finale, where something like in the Franz Joseph Haydn's Farewell Symphony occurs. However, my composition is not large and not for orchestra but for 5 performers, that is why it is called «non symphony».» Zu dieser Kategorie von Werken gehören aber auch Anti-Sonaten und Nicht-Konzerte. Am diesjährigen Festival für Neue Musik in Odessa *Two Days & Two Nights of New Music*, auf das noch genauer eingegangen werden soll, wurde Runchaks Stück *The Art of Mute Sounds – Something Like a Quartet* (1997) aufgeführt, das ebenfalls mit traditionellen Mustern bricht. In diesem Quartett für vier Klarinetten finden sich Elemente von Runchaks Kompositionstechnik. Zu Beginn des Stücks manifestiert sich klar die Orientierung an einem Zentralton, der (auch im Bereich von Vierteltönen) mannigfach umspielt und durch verschiedene Spieltechniken verändert wird. Eindrücklich ist die äusserst differenzierte dynamische Gestaltung. Zudem fällt die Kombination von gesungenen und gespielten Passagen auf, die schwierig auszuführen sind. Eine besondere Stellung im Werk von Runchak nehmen eine Reihe von Solokompositionen ein, die alle den Titel *Homo ludens* tragen und wohl von den Sequenzen Luciano Berios inspiriert sind. Bereits liegen solche Stücke für Flöte (oder Klarinette oder Saxophon), für Klavier, Violoncello, Sopran und Trompete vor. Man kann gespannt sein auf die Fortsetzung dieser Kompositionsreihe, die auch das Ziel verfolgt, die spieltechnischen Grenzen der Instrumente zu ergründen.

Seit den 1990er Jahren lässt sich in der Ukraine ein Trend zur Kirchenmusik erkennen. Diese Entwicklung, die an die reiche Chormusiktradition der Vergangenheit anknüpft, steht natürlich auch im Zusammenhang mit dem Zerfall des Kommunismus und dem neu belebten öffentlichen Bewusstsein und Bekenntnis zur Religion. Eine Komponistin, ebenfalls eine Schülerin von Boris Ljatoynskij, die sich keineswegs ausschliesslich aber dennoch schwerpunktmässig auf die Komposition geistlicher Musik konzentriert hat, ist Lesia Dychko (*1939). Diese schuf 1999 ein *Solemn Liturgy*, also ein liturgisches Stück, für gemischten Chor a cappella, das über eine Stunde dauert. Auch Runchak steht bei dieser Entwicklung keineswegs abseits, komponierte er doch bereits 1990 ein *Requiem* für Sopran, Bariton und Kammerensemble. Eine weitere Komposition, eine Antiphon auf den Text der Bergpredigt (*Sermon on the Mountain*) für sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella entstand 1998 und wurde unlängst vom Schweizer Kammerchor unter der Leitung von Fritz Näf auf einer Konzerttournee

durch die Ukraine aufgeführt. Dieses geistliche, aber nicht liturgische Werk, vereint Chormusik und Raumkomposition. Zu Beginn des Werkes gilt es, die vier Stimmgruppen (vier Soprane, vier Altstimmen, vier Tenöre und vier Bässe) getrennt voneinander im Raum zu platzieren. Gegen Ende der Komposition treffen sich die Chorguppen auf dem Podium und bilden im verdunkelten Raum mit Taschenlampen symbolisch ein Kreuz. Ein auffallendes kompositorisches Mittel in diesem Werk ist die Gegenüberstellung von bewegten, rhythmisch äusserst differenzierten polyphonen Stellen und äusserst lang ausgehaltenen Liegetönen auf einzelnen Silben, die zu Beginn des Stücks rhythmisch wenig gestaltet sind. Erst später werden diese Liegetöne rhythmisch durch Impulsgebung strukturiert. Währenddem der erste Teil des Werkes meist polyrhythmisch gestaltet ist, sowohl innerhalb der einzelnen Stimmgruppen als auch zwischen den Stimmgruppen untereinander, ist der zweite Teil tendenziell homorhythmisch gestaltet. Oftmals ist die Stimmführung instrumental gedacht, schliesst zahlreiche Koloraturen ein und stellt daher höchste Anforderungen an die Sängerinnen und Sänger.

Die ukrainische Komponistin Karmella Tsepkolenko (*1955), die sich auch als initiative Musikmanagerin etablieren konnte, studierte zwischen 1973 und 1979 Komposition bei Oleksandr Krasotov in Odessa und später in Moskau, wo sie auch eine Dissertation in Musikpädagogik verfasste. Seit 1980 hat sie eine Professur für Komposition an der Odessa State A.V. Nezhdanova Musical Academy inne. Ihr kompositorisches Oeuvre umfasst alle Gattungen. Tsepkolenko schrieb Sinfonien, Kantaten, Kammermusik – etwa eine Kompositionsreihe *Duel-Duo* für Trompete und Tuba (1993), Violine und Violoncello (1993), Trompete und Orgel (1993), Oboe und Klavier (1995), Klarinette und Klavier (1998) – sowie zwei bemerkenswerte Kurzoperen. Die Kammeroper *Dorians Schicksal* (1989) in zwei Akten nach Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) für Sopran, Altus, Tenor, Bariton, Bass und Kammerorchester wartet mit schwelgerischen Streicherklängen, Cembalobegleitung und melodramatischen Stellen auf, die auf eine postmoderne Stilistik hindeuten. Die zweite Oper, *Zwischen zwei Feuern* (1994), mit einem deutschsprachigen Libretto für eine weibliche Stimme, Bassklarinette und Perkussion nach Hermann Hesses *Der Steppenwolf* steht in der Tradition des Monodrams. Tsepkolenko selbst nennt das Werk eine Mini-Mono-Oper.

1995 initiierte Karmella Tsepkolenko das bereits erwähnte Festival *Two Days & Two Nights*, als dessen künstlerische Leiterin sie noch heute wirkt. Dieses Festival, das während beinahe achtundvierzig Stunden zeitgenössische Musik präsentiert, geniesst in der Bevölkerung eine grosse Akzeptanz und hat auch ein treues Publikum. Es ist Teil der Aktivitäten der *Association New Music*, der offiziellen ukrainischen Sektion der IGNM, die seit 1996 besteht. Auch dieser Institution steht Karmella Tsepkolenko als Präsidentin vor. Wenngleich ein Hauptschwerpunkt des Festivals auf dem ukrainischen Musikschaffen liegt, kann das Festival ohne weiteres als international bezeichnet werden, war doch im Jahre 2000 etwa Rudolf Kelterborn zu Gast in Odessa, wo er Vorträge hielt und einen Komponistenworkshop leitete. Neben zahlreichen Musikern aus allen Ländern seien noch einige Komponisten genannt: Jean-Luc Darbellay (Schweiz), Theo Loewendie (Niederlande), Jost Meier (Schweiz), Violeta Dinescu (Deutschland), René Wohlhauser (Schweiz). Die Verbindung zur Schweiz ist nicht zufällig, sondern die Frucht eines intensiven kulturpolitischen Engagements der Kulturstiftung *Pro Helvetia*, die in Kiew ein Büro betreibt und sich auch finanziell und ideell am Festival beteiligt.

LUKAS NÄF

KLANGGRÄUME VON HERMETISCH-ATMOSPHERISCHER DICHTHEIT

Uraufführung von Hilda Paredes' Kammeroper «The Phantom Palace» in Stuttgart



Hilda Paredes: «The Phantom Palace» Szenenfoto (© Palmer Projekt)

«Bei meiner Musik ist es so ähnlich wie bei alter Musik, die ursprünglich nicht dazu bestimmt war, von einem Publikum gehört zu werden. Der Zuhörer war der Aufführende selbst. Meine Musik ist zwar ganz offensichtlich dazu bestimmt, gehört zu werden; in einem Moment aus der Perspektive einer Altstimme, in einem anderen aus der Perspektive der Bassstimme. Man bewegt sich innerhalb des musikalischen Raumes, anstatt ihn von aussen zu beobachten.» – Diese Beschreibung einer Kompositionsweise stammt von Peter Maxwell Davies. Sie passt nicht minder auf die Ästhetik der mexikanischen Komponistin Hilda Paredes, die Meisterklassen für Komposition bei dem eigenbrötlerischen Briten absolviert hat.

Hilda Paredes' neues Werk, die Kammeroper *The Phantom Palace*, die wenige Wochen nach ihrer Uraufführung beim International Festival Arts and Ideas New Haven, USA nun im Theaterhaus Stuttgart bei Musik der Jahrhunderte zur Deutschen Erstaufführung kam, legt beredt Zeugnis davon ab. Paredes komponiert hier Klangräume von hermetisch-atmosphärischer Dichte, fast will man sagen, von klaustrophobischer Enge.

Wie Maxwell Davies greift sie dabei auf alte musikalische Materialien zurück, darunter die Folklore ihrer Heimat und Formen europäischer Kunstmusik. Und wie Maxwell Davies geht es Hilda Paredes darum, das Präfix «neo» zu vermeiden. Der Gedanke, man könnte ihre Musik als traditionalistisch-konservativ einstufen, jagt ihr vermutlich Kälteschauer über den Rücken. Vorgestanzte musikalische Formen einfach nur mit dem Klangmaterial der Moderne anzufüllen, widerstrebt ihr zutiefst. Die Kammeroper *The Phantom Palace* lässt einen denn auch nie auf den Gedanken kommen, diese Komponistin neigte zur naiven Adaption erprobter musikalischer Muster oder zur kompositorischen Persiflage, nur um den Anschein des Avancierten zu erwecken. Paredes lotet ihr Material mit bemerkenswerter Ehrlichkeit auf seine Expressivität hin aus, ohne die unerträgliche Sentimentalität des «back to the roots». Ansonsten zeigt sich Paredes in *The Phantom Palace* vor allem

als virtuose Wanderin zwischen den kulturellen Welten. Ohne dass die Komponistin nun Emigrantin im klassischen Sinn ist – sie lebt nun schon seit mehr als zwanzig Jahren in London – kommt es bei ihr zu dem Mechanismus, den der Philosoph Vilém Flusser in seinem Essay *Exil und Kreativität* beschrieben hat: «Das Exil, wie immer es auch geartet sein möge, ist die Brutstätte für schöpferische Taten, für das Neue». So erfindet sich Paredes in *The Phantom Palace* als Komponistin zwischen den Welten, ohne kosmopolitische Allüre. Und sie schielt nicht verzweifelt nach einer allgemein verbindlichen Ästhetik.

Allerdings taugt Paredes' Kammeroper doch nicht zur Provokation, denn es ist nichts neues, dass in einer zeitgenössischen Komposition für das Musiktheater der Rhythmus der Sprache, der Klang von Sprache und der Klang der Stimme zum Mass aller Dinge gemacht werden, trotz einer durcherzählten Geschichte. Und es ist genausowenig neu, verschiedene sprachliche Ebenen wie dramaturgische Seile zu benutzen, an denen entlang sich die Protagonisten durch zerklüftete Textlandschaften hangeln. Neu ist es auch nicht, mit bestimmten Instrumenten und der ihnen eigenen Klangfarbe die Charakterphysiognomie von Personen zu zeichnen. Aber all das berührt doch, weil Hilda Paredes zu einem unverstellten Ton findet, jenseits ideologischer Zwangsvorstellungen davon, was Musiktheater heute sei.

So entwirft Paredes in *The Phantom Palace* ein tiefschwarz schillerndes Bild über die Machtgier eines Potentaten in irgendeinem südamerikanischen Land, über die zynische Annektierung und Deformierung humanistischer Werte, über die Instrumentalisierung der Frau und das lateinamerikanische Debakel schlechthin: Die Kultur der Ureinwohner wird nur als Postkartendidyle vermarktet und ansonsten als minderwertig verachtet, unterdrückt, möglicherweise aus Angst vor der spirituellen Energie des Ursprünglichen.

Geschrieben hat Paredes *The Phantom Palace* im Auftrag von Musik der Jahrhunderte Stuttgart, dem International Festival of Arts and Ideas und der English National Opera. Ausführende der deutschen Erstaufführung waren die Neuen Vocalsolisten Stuttgart und das Collegium Novum Zürich unter der Leitung von Peter Hirsch. Beiden Ensembles gilt das Kompliment, eine solide kompositorische Arbeit auf das nächsthöhere ästhetische Niveau gehievt zu haben. Die oft naive Schwarz-Weissmalerei der Librettistin und des Regisseurs konnten sie allerdings auch nicht restlos auffangen.

Die Erzählung «Das verwunschene Schloss» aus den *Dreiundzwanzig Geschichten der Eva Luna* von Isabel Allende gab die Vorlage ab für das Libretto Adriana Diaz Enciscos. Sie collagierte englische und spanische Sequenzen mit alten Indiosprachen wie Mazateko und Zapateko mit modernem Maya sowie Gedichten mexikanischer Poeten (Juan Gregorio Regino, Briceida Cuevas und Natalia Toledo). Natürlich sollen die verschiedenen Sprachenebenen zur Differenzierung der kulturellen Welten dienen, die da aufeinanderprallen. Dramaturgisch ist diese Überlegung schlüssig. Theaterpraktisch ist sie nur bedingt sinnvoll. Ohne Übertitelung wären wenigstens die Texte in Mayan (auf Tonband festgehalten, als Klangwelt des Schattenreichs) nur in ihrer atmosphärischen Qualität erfassbar. Hier stösst auch die Idee von der vollkommenen Auflösung von Text in Musik an ihre natürlichen Grenzen.

Die Musik aber, so schillernd und farbig sie immer wieder ist, wird dann auch noch von der Regie Carlos Wagners teilweise empfindlich überformt. Wagner zeichnet zu viele simple Schwarz-Weiss-Kontraste. Das indianische Personal erscheint bei Wagner

wie aus einem naiv-folkloristischen Bild herausgepurzelt (Kostüme: Kerstin Hägele). Nachvollziehbar ist das, denn die Geschichte lässt das zu – auf den ersten Blick gesehen jedenfalls: Die Story setzt ein mit der Einweihung eines pompösen Sommerpalastes, den ein Diktator, der sich Benefactor nennt, im Dschungel hat bauen lassen, als Demonstration seiner Macht. Jahre später wird dieser Palast zum Ort des desaströsen Zusammenpralls der Kulturen und Unkulturen. Ein Botschafterehepaar kommt an. Um Öl soll verhandelt werden. Der Benefactor (Andreas Fischer) interessiert sich nur für die Botschafterehefrau Marcia Liebermann (Angelika Luz). Er lässt sie entführen, schleppt sie mit sich überall hin, missbraucht sie, wie auch die Ureinwohner seines Landes, als Objekt seiner Lust an der Macht. Diesem Ausbund an Widerwärtigkeit hat Paredes unglaublich grobschlächtig Arioses auf den fiesen Stimmleib geschrieben. Immer wieder lässt sie des Benefactors Klangrede in schauerhafte Glissandi-Tiefen stürzen, reisst sie seine musikalische Syntax hysterisch auf, zeichnet ihn so als Ebenbild seiner angstvoll-machtabhängigen Persönlichkeit. Ein monströser Klangcharakter also, den Andreas Fischer bis ins kleinste Detail sängerisch wie schauspielerisch nachzeichnete. Brillant vor allem das virtuose Arioso-Recitativo, in dem der hysterisch bildungsspiessbürgerliche Botschafter (Daniel Gloger, Contertenor) unter Mordandrohungen des Landes verwiesen wird. Für die Partie des Botschafters wiederum hat Hilda Paredes das gesamte vokaltechnische Repertoire verwendet, das seit den Zeiten des Belcanto und seit Cathy Berberian verfügbar ist. Mit wahnwitzig anmutendem Kakül lässt Paredes in den grossen Arien Liebermanns, in denen dieser sein europäisches Bildungsbürgertum vor sich her trägt wie eine Reliquie, die klassische Arie ineinanderstürzen wie ein Kartenhaus. Sie verlangt dafür die kurioseste nur vorstellbare Gesangstechnik. In Daniel Gloger hat sie mit Sicherheit ihre Traumbesetzung für diese Partie gefunden.

Ähnlich wahnwitzig hoch sind die Anforderungen an die Sängerin, die Marcia Liebermann verkörpert. Angelika Luz, längst die Prima Donna der Neuen Vocalsolisten Stuttgart, sang des Benefactors Opfer auch ebenso technisch brilliant wie anrührend. Angelika Luz gelang es, souverän auf dem schmalen expressiven Grat zu wandeln, den die Paredes hier komponiert, irgendwo zwischen lyrischer Süsse und abgrundtiefem Ekel, begleitet von Todessehnsucht. Manches klingt hier, als könnte es von Purcell sein, aber die Paredes zwingt es in ihr eigenes Klangkostüm, das die Kanten der Tonalität als Grenzen nimmt, an denen es sich zu reiben gilt.

So gewinnt auch gerade die Sequenz, in der Marcia Liebermann der Kontakt zu der bis dahin latent anwesenden Klangwelt des urweltlichen Schattenreichs gelingt, am anrührendsten und von grösster atmosphärischer Dichte.

Der Rest der Story, des Benefactors Suizid, der Zeitsprung von zwanzig Jahren in eine pseudodemokratische Gesellschaft, die versucht, aus dem Sommerpalast des Diktators einen Kulturpalast zu machen, was misslingt, weil es vielleicht ein Phantom, ein Geisterhaus war, fällt qualitativ stark ab in jeglicher Hinsicht. Paredes scheitert hier zwar auf hohem Niveau, aber sie scheitert, vielleicht, weil sie eher eine Meisterin der kleinen konzentrierten Form ist und eine Meisterin des Hörspiels, vor allem eine des alpträumerhaft hermetischen Klangraums, der tunlichst nicht mit Bühnenbildern befrachtet werden sollte. Denn eigentlich scheut die Musik von Hilda Paredes die Maskerade und die grosse Geste. Viel Beifall mit recht gemischten Gefühlen!

ANNETTE ECKERLE