

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2011)  
**Heft:** 114

**Rubrik:** Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

### **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**

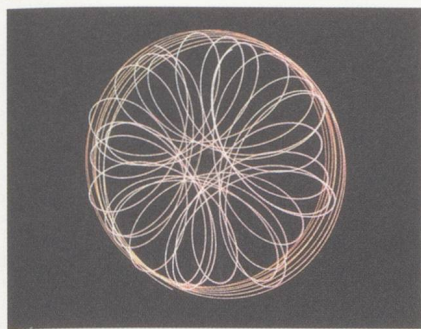
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 29.03.2025

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

## Spiritualités, chocs, mécanismes

Festival Archipel 2011 à Genève



Installation Galiléo (2010) — Bolognini, D'Adamo.  
© Festival Archipel

### Le choc salutaire des disciplines

Derrière l'opéra *Chat perché* que présentait le Festival Archipel se niche un plaidoyer pour le travail pluridisciplinaire. La metteuse en scène Caroline Gautier en détaille les rouages.

« Opéra rural », le sous-titre de *Chat perché* annonce d'emblée les contrastes à venir. Mis en scène par Caroline Gautier qui en signait aussi le livret, cet opéra du Français Jean-Marc Singier (1954) était l'une des très belles réussites du Festival Archipel 2011. Sur la scène du Forum Meyrin, toute une basse-cour s'anime autour des deux héroïnes des *Contes du Chat perché* de Marcel Aymé. Citons entre autres, deux contorsionnistes (qui chantent juste) pour incarner les deux fillettes, un danseur hip-hop pour figurer la Panthère et l'ébouriffant ténor Marc Molomot pour donner un Cochon très porté sur la comédie physique. Sans oublier l'ensemble 2e2m, présent sur scène, qui, à l'aide de chœurs parlés, porte une grande partie de la narration.

Alors, écartelé ce plateau de *Chat perché* ? Pas du tout : l'histoire se déroule, charmante et cruelle. À chacun de s'intégrer à l'ensemble. Derrière cette mécanique inventive, nous trouvons la metteuse en scène Caroline Gautier. Chanteuse spécialiste du mélodrame, elle produit depuis vingt ans de tels spectacles pluridisciplinaires. Quelques questions à cette Genevoise qui, sa

licence de Lettres obtenue, s'imaginait devenir lectrice dans une maison d'édition.

### Pourquoi ce choix d'adapter Marcel Aymé ?

J'aime beaucoup cet auteur et surtout ses œuvres jurassiennes. *La table aux crevés*, par exemple, est un roman extraordinaire. Il commence par le suicide d'une paysanne ; son mari la trouve en rentrant de la foire avec un cheval aux jambes arquées, ce qu'il n'avait pas remarqué en l'achetant. Il dit alors « décidément ce n'est pas mon jour ». Cet humour âpre me plaît, on le trouve aussi dans les *Contes du chat perché*.

### Et pourquoi avoir donné les premiers rôles, ceux des fillettes Delphine et Marinette, à des contorsionnistes ?

Une raison inconsciente m'est apparue au bout d'un an : la contorsion tient de la métamorphose, un thème important chez Marcel Aymé. Des contorsions, Delphine et Marinette en font aussi beaucoup dans leur tête pour échapper à la sévérité de leurs parents.

### Comment avez-vous abordé l'écriture de ce livret ?

Après mon précédent spectacle, j'ai pris conscience de la nécessité de condenser la matière pour donner de la liberté au compositeur. Le spectacle ne présente donc que deux contes et un prologue. J'ai passablement versifié le texte, rythmiquement, et même en rimes. J'ai aussi introduit des passages de poésie sonore, par exemple un « listing » de mode dont les termes sont puisés dans des magazines contemporains. Je trouvais ça irrésistible, cette grande coquetterie qui souffle sur une ferme du Jura.

### Comment vous êtes-vous mise sur la piste de tels spectacles intégrant plusieurs formes d'expression ?

Après beaucoup de mélodrame, je « saturais » un peu. On m'a alors offert *Les amours de Monsieur Vieux-Bois* de Rodolphe Töpffer que j'ai eu l'idée d'adapter. Le compositeur Gérard Pesson m'a dit son intérêt, le chorégraphe Marc Boivin (qui signe aujourd'hui la chorégraphie de *Chat perché*) est venu compléter l'équipe. En répétant au Théâtre Jean-Vilar de Vitry, nous avons inventé une manière de travailler et réalisé un spectacle complètement « tressé » ; parce qu'on a bien une notion de ce qu'est la modernité dans son propre domaine, mais pas forcément dans celui des autres.

### Ce qui a à nouveau été le cas sur la production que vous avez présentée au Festival Archipel.

Oui, cette fameuse liste de mode par exemple, je l'avais écrite en une énumération d'accessoires tout à fait monotone. Elle amusait par contre beaucoup Jean-Marc Singier et il est parti dans la vocalité la plus escarpée. Ce type de décalages est monnaie courante. Les propositions qui arrivent « chahutent » un peu lorsqu'on a écrit quelque chose, qu'on l'a porté et imaginé. On éprouve alors des petits chocs, mais ceux-ci sont salutaires.

Benoît Perrier

### L'arbre aux clous

Mysticisme déambulatoire au Théâtre du Grütli. Une performance intense de Yann Marussich, que des filins invisibles laissent imperceptiblement choir sur un trône de clous, où il restera, impassible, pris entre la stase et la douleur, pour la durée du spectacle. Un Christ, un Saint, penserait-on, si ce n'était pour le maréage enchanté de paganisme qui lui sert d'écrin. Le public aura été émerveillé, ou du moins transi, en entrant dans la salle vide — désert sombre, psychédélique, où



l'on reluque, obscènes, le dit trône ainsi qu'un *vrai* arbre percé de flèches (Saint Sébastien changé en tronc, pourquoi pas ?), ainsi que les diverses stations du chemin de la percussionniste (Aïda Diop/Marion Fretigny, suivant les performances). Bruits d'eau tapotée, chant uniforme et suspendu à l'orientation chamanique revendiquée (Christiana Presuti), le spectacle commence. On ne sait pas s'il « continue », à proprement parler : c'est toujours le début, pour ainsi dire, ou, identiquement, c'est toujours, ça a toujours été le milieu. La salle, à part ces objets, est vide, invitant à l'errance. Le corps de Marussich, lentement, est déposé, alors que les gens commencent à s'asseoir : « Forêt de clous. Fauteuil — forêt. Je trône sur la forêt de clous. Dressés vers le ciel. Les clous n'atteignent pas le ciel. Les clous tuent ceux qui veulent monter trop vite au ciel. Ou ceux qui veulent descendre trop vite. » La hauteur de la salle, le décor hypnotique (David Chatel et le Grand Garage du Nord), l'éclairage crépusculaire (Michel Guibentif), sans parler de la musique d'Arturo Corrales, présent à l'installation électronique au coin de la salle, tout porte à la transe.

Étrange, cette temporalité : la musique, même si intense, surtout au niveau percussif, à de nombreux moments, demeure toujours *douce*. On ne peut s'empêcher de ressentir une certaine édulcoration, même si l'élan mystique ne semble pas inauthentique. Ce qui trouble, voire chiffonne, c'est précisément cet élan mystique, appel à la demi-conscience, à la somnolence. Une atmosphère de coucher de soleil, alors que c'est déjà la nuit. Avec, pour support musical, justement cette *étendue* musicale, mêlant l'expérimentation électroacoustique des sons abstraits avec les sons « naturels » (eau, mais aussi des clochettes *effectivement* rituelles, qui accompagnent les pas de l'incantatrice

lorsqu'elle se met en marche pour faire le tour du Corps) : le discours musical, ce serait justement cette suspension continue, qui dissout presque entièrement les événements qui se présentent. Les divers moments de la percussion, qui amène l'instrumentiste à s'éloigner de l'arbre initial pour errer, entre les gens, dans l'espace obscur du rituel, sont des moments discrets, chaque étape étant une sorte de bulle au sein de laquelle c'est plus « l'étape » en soi qui compte (il semble que le jeu, à l'intérieur de chaque étape, soit largement improvisé). Cherchant son chemin « hors » (ou « au-delà ») du modernisme, Arturo Corrales avait déjà opéré des simplifications radicales dans son style : ici, il persiste et signe, étirant le temps au maximum et en revenant à une ligne unique, en apesanteur, des atmosphères mi-oniriques, où passent parfois des nuages d'explosions percussives.

Jérémy Wenger

### Galiléo

Cette installation « sonore et lumineuse cinématique » déploie des formes abstraites par l'effet d'un transformisme concentrique basé sur la persistance rétinienne. Le mouvement hypnotique des lumières dans l'obscurité évolue en rythme avec une composition électroacoustique spatialisée au moyen de plusieurs haut-parleurs.

Côté scène, le versant électromécanique de l'installation — conçu par le plasticien Laurent Bolognini — se compose d'une paire de tige rotatives aux extrémités lumineuses : une première tige mue par un rotor en son centre à la manière d'une hélice sur laquelle est couplée une seconde, plus petite, excentrée. Par l'effet de la persistance rétinienne, la rotation de la tige principale produit un cercle parcouru par les formes résultant des mouvements de la seconde. Pendant la représentation,

le dispositif mécanique reste invisible au profit des jeux de lumières. Cet appareil s'inscrit dans la lignée des jouets optiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, moyennant leur réactualisation par le courant des « arts cinétiques » qui les accompagnent de l'espace forain au musée (on pense notamment aux « rotoreliefs » de Duchamp).

En l'absence de concept au sens strict, le rythme s'impose comme le principe fédérateur de l'œuvre. Entre la composition électroacoustique de Daniel D'Adamo et les mouvements de lumières, le rapport s'établit sur la base d'une plasticité en devenir. Du visuel au sonore, la jonction est celle d'une rencontre plutôt que d'une orchestration. De même que l'œil opère la synthèse du mouvement en vertu de la persistance rétinienne, la perception du son et de l'image produisent, par leur rythmicité, la sensation d'une homogénéité.

L'absence de systématisation — au sens d'un contrepoint qui régulerait le rapport du visuel et du sonore — laisse libre cours à la dominante sensorielle, à la spontanéité des rencontres sur fond de plasticité. L'œuvre répond au phantasme d'une communion sonore et visuelle placée sous le signe de la transcendance du rythme. Le nom de l'installation, qui évoque les mouvements stellaires, accompagne cette expérience ; de même que les quelques phrases disséminées au fil de la composition sonore, qui se réfèrent à la « transgression » sur un ton prophétique.

La spatialisation hypnotique des lumières et des sons appelle un spectateur contemplatif, fasciné par les circonvolutions visuelles et sonores. Le mot d'ordre de la transgression lui semble d'autant moins adressé que l'installation lui dicte une conduite des plus conventionnelle. Aussi ces phrases sonnent-elles comme autant



## Corps à corps

Ein Minifestival für Vinko Globokar und Iannis Xenakis in der Dampfzentrale Bern (18. und 19. März 2011)

d'injonction paradoxale au cœur d'une œuvre basée sur un principe d'homogénéité.

Omar Hachemi

### Un palimpseste en conclusion

En clôture du festival, *Introduction aux Ténèbres* du français Raphaël Cendo, donné par l'Ensemble orchestral contemporain, n'a pas laissé de marbre. Adapté de l'Apocalypse, l'oratorio créé à Donaueschingen en 2009 se caractérise par l'importance de ses effets et la rupture qu'il impose. En effet, ses types de jeux inédits, ses alliages de timbres et ses traitements sonores amènent l'auditeur à ne plus accorder ce qu'il entend à ce qu'il voit. Ce (dé)saisissement éprouvé quand la matière sonore se fait palimpseste a pour équivalent l'effroi viscéral que suscite la partie de Romain Bischoff. Entre rôles gutturaux, essoufflement et sons d'asphyxie, le baryton porte l'œuvre à bout de voix.

Paradoxe : son organe, qu'il brutalise, que l'électronique traite et reprend, n'en paraît pas moins le pivot qui arrime cette exécution du côté des faits humains. Devant lui, vingt musiciens grattent, raclent et se démènent.

On apprécie l'ampleur et le souffle de ces visions d'apocalypse. Peut-être leur reprocherait-on des bris structurels injustifiés, ou l'absence de grande forme. Le compositeur, à qui on le faisait remarquer, explique pourtant que pour se faire « saturationniste » (explorant le son saturé), il devait aussi porter ce geste « nihiliste » sur le plan macroscopique. Avant lui, on a entendu le *Professor Bad Trip III* de Fausto Romitelli, délicieux moment évoquant un Kurt Weill psychédélique. En ouverture par contre, *AAA* de Philippe Leroux, pour toute la séduction de ses timbres, n'en tournait pas moins quelque peu en rond.

Benoît Perrier



Von Valentin Altorfer/*Simple Mechanik* und Moritz Müllenbach entwickelter Metallfinger, mit dessen Hilfe sich ansonsten unspielbare Passagen in Xenakis' «Kottos» ausführen lassen. Foto: Moritz Müllenbach

Die Dampfzentrale Bern hat gemeinsam mit der IGM Bern und der Hochschule der Künste Bern (HKB) in einem Minifestival die Klang- und Präsentationswelten von Iannis Xenakis und Vinko Globokar vorgestellt und deren klangliche wie spieltechnische Innovationen von den siebziger bis zu den neunziger Jahren erprobt – zwei Komponisten, die gemeinhin als Einzelgänger und Aussenseiter charakterisiert werden.

Ausschnitte aus Globokars *Laboratorium* (1973–85) und *Terre brûlée, ensuite...* (1998) bildeten gleichsam die chronologischen Eckpunkte. Der Klangforscher, Stimm- und Atemexperimentator Globokar kreierte aus Mimik, Gestik, Körperklang und Geräuschwitz, aus Rhythmus, Sprache und Stimme ein integrales Musikverständnis. Mit reinen Struktur- und Klangfragen auf der Basis des traditionellen Tonmaterials hat sich der Posaunist kaum je auseinandergesetzt. Sein primäres «Material» war von

Anfang an das Instrument, waren Spieltechniken und das damit realisierbare Klang- und Geräuschpotenzial sowie – immer wieder auch mit grosser Intensität – Körper, Atem und Stimme. Mittels Überblastechiken oder mitgesummenen Vokalisieren ringt er den Instrumenten quasi-sprachliche Ausdrucksweisen ab. Das Ensemble des Théâtre Musical der HKB stellte sich den wahrhaft anspruchsvollen (auch konditionellen!) Herausforderungen mit grossem Spielwitz und interpretatorischer Virtuosität. Bei all dem vielbeschworenen Aussenseitertum stehen diese Stücke letztlich in einer langen, ziemlich genau einhundertjährigen Tradition. Die avantgardistische Revolte rund um die DADA-Bewegung hatte nach 1910 mit «Urlauten», Anti-theater und Sprachverfremdung die grossbürgerliche Welt irritiert, John Cage mit instrumentalem Theater um 1950 Europa aus dem faschistischen Trauma wachgerüttelt. An diesen historischen Kontext erinnerte Françoise Rivalland (Perkussion und Stimme) mit der Konfrontation von Globokar mit Kurt Schwitters' *Ursonate* (1926), Giacinto Scelsis' *Ogloudoglou* (1969) oder Georges Aperghis' *Le corps à corps* (1978).

Xenakis' Instrumentalmusik, sei es seine Ensemblesmusik der achtziger oder die eher traditionellen kammermusikalischen Besetzungen der siebziger Jahre, bildete zu Globokars Lautpaletten einen ausgeprägten Kontrast. *Rebonds B* (1987–89; Pascal Viglino, Schlagzeug) bot dabei in Form einer visuellen Inszenierung (der Videokünstler Franticek Klossner in Zusammenarbeit mit dem Boxer Sven Losinger) dem Publikum nicht allein eine räumliche Vermittlung (der Wechsel vom Kesselhaus durchs Foyer zum Turbinensaal der Dampfzentrale), sondern verband Globokars Geräuschuniversum durch die konventionelle rhythmische Ausrichtung mit Xenakis' Ensemblesmusik. Das Ensemble



Namascae und das Ensemble Contemporain de l'HEMU (Haute École de Musique de Lausanne) entwickelten in *Epicycle* (Amandine Lecras, Cello), *Échange* (Yuji Noguchi, Bassklarinette) und *Jalons* jene für den Komponisten ebenso typische wie geradezu abweisende, vibratolose und direkte Härte. Gerade auf diese Weise aber wurde spürbar, wie sehr sich Xenakis' Musik beinahe jeglicher abendländischer Tradition entzieht. Der Vergleich mit Edgar Varèses *Octandre* (1923) und Pascal Dusapins *Quad* (Vlad Maistorovici, Violine) machte zudem deutlich, wie wenig die Musik des Ersteren gealtert, wie selbstverständlich der zweite Sprachmittel der «Moderne» häuft und transportiert. Xenakis bezeichnete übrigens die Musik seines Schülers Dusapin vieldeutig als «sensuelle», worin geradezu Desinteresse mitschwingt.

Dass die sogenannten «stochastischen» (Wahrscheinlichkeits-) Baukonzepte des Komponisten Xenakis sowohl für den Interpretationsvorgang wie für das Hörerlebnis von sekundärer Bedeutung sind, wurde vor allem in den Kammermusikwerken der siebziger Jahre deutlich, also in Werken jener Zeit, als seine konstruktivistischen Ansätze noch unbedingter und radikaler ausfielen. Dabei faszinierte, wie sehr es der Pianistin Bahar Dorduncu und der Geigerin Isabelle Magnenat gelang, motorisch-virtuose Passagen und das Fließen der Glissandi zu einer Bewegungseinheit zu formen, das Fixierte gleichsam als Variables erscheinen zu lassen (*Evryali*, *Mikka* und *Dikhthas*). In *Ikhoor* für Streichtrio (Ensemble Tzara) und *Kattos* für Cello (Moritz Müllenbach) ist der Prozess, in dem die frei verfügbaren «Klangmassen» (Xenakis) zu einer vielgliedrigen Architektur verdichtet sind, noch weitergetrieben. Was der Philosoph Michel Serres als das Wesen der Musik Xenakis' beschrieb, sie sei «wahrhaft universell»

und dieses «Universelle ist intersubjektiv», gilt cum grano salis auch für Globokars Lautspiele.

Das Minifestival der Dampfzentrale Bern, in das auch zwei Schülerprojekte von Tönstör (Vermittlung neuer Musik, Leitung Barbara Balba Weber) eingebunden waren, hat zwei etwas dem schnellen Vergessen der Zeit anheimgestellte musikalische Universen wieder in Erinnerung gerufen. Ob Globokar und Xenakis nun als Aussenseiter oder einfach als Klangkünstler mit ausgeprägt eigenwilligen Ansätzen betrachtet werden, ist letztlich unerheblich.

Hanspeter Renggli

## Le débat touche-t-il à sa fin?

Table ronde: l'état de la musique improvisée en Suisse; Festival Rue du Nord (Lausanne, 19 février 2011)

Le Festival Rue du Nord se tenait du 16 au 19 février 2011 au Théâtre 2.21, à Lausanne, avec notamment un concert de Robin Hayward, inventeur du tuba microtonal, le Quintette Avant (formé de Jérôme Noetinger, Jean Léon Pallandre et Lionel Marchetti au lecteur Revox, Marc Pichelin au synthétiseur analogique et Laurent Sassi à la diffusion sonore), ainsi que diverses explorations sonores et multisensorielles.

C'est avec joie qu'on écouterait la rediffusion de deux épisodes de «Musique d'avenir», l'émission présentée par Anne Gillot sur Espace 2, les 27 février et 6 mars, directement sur le site Internet de la RSR ([www.rsr.ch](http://www.rsr.ch)): interviews, concerts y sont à découvrir, ainsi que la table ronde autour de la musique improvisée qui s'est tenue le dernier jour du festival. L'événement se présente comme une mise au point et une mise en voix autour de l'article choc de Thomas Meyer (*Est die freie Improvisation am Ende?*, *dissonance* 111, septembre 2010), qui déclencha la polémique et les réactions que l'on sait. On peut y entendre Jacques Demierre, pianiste, improvisateur, compositeur; Jonas Kocher, accordéoniste, improvisateur, compositeur, membre du conseil de l'ASM; Isabelle Mili, membre du conseil de fondation de Pro Helvetia, membre du groupe musique; Christian Pauli, organisateur et programmateur de la Dampfzentrale à Berne; Jean Nicole, journaliste, ancien producteur radio et spécialiste de musique contemporaine; Jacques Siron, contrebassiste, improvisateur, auteur d'un ouvrage intitulé *La partition intérieure* consacré à la musique improvisée; Cyril Bondi, percussionniste, improvisateur, membre du duo Diatribes et organisateur du microfestival ainsi que Jérôme



Noettinger, musicien français, membre du Quintett Avant et fondateur du label Me-tamkine.

On y retrouve les plaintes habituelles contre le néo-libéralisme ambiant (dont l'avancée n'est effectivement pas réjouissante), les problèmes de budget, la fragilité des pratiques musicales expérimentales et la dominance écrasante des musiques « formatées », la traditionnelle dichotomie entre progressistes (petite minorité militante éclairée) et les réactionnaires (la masse idiote et sourde), etc., sans oublier bien sûr —c'est le revers de la médaille— l'idéal de la liberté (ou autonomie) absolue de la musique et des musiciens, qui devraient n'être soumis à aucun contrôle, la fierté d'être « différent », d'être « authentique ». Le système de subventions publiques suisse est successivement décrit comme élitiste (donnant trop à l'opéra), mercantile (« ils veulent des musiques qui rapportent », « ce ne sont plus des mécènes, mais des marketeurs »), ignorant, voire obscurantiste (« ce sont plus des gestionnaires que des musiciens », qui n'ont qu'une connaissance « formelle » et aucune du « contenu »). On notera au passage qu'alors que les cercles défendant la musique improvisée voient la musique « écrite » comme bien mieux lotie, comme une chose établie, presque à l'aise, on trouve dans ces cercles-là exactement les mêmes types de discours (vis-à-vis de l'opéra, de la culture Pop, du répertoire classique).

Au milieu de ce concert, bien sûr, Thomas Meyer, le grand absent, en prend pour son grade : idiotie, naïveté, incompetence, absence de rigueur, etc., tout y passe.

L'auditeur sera un peu déçu de n'avoir au fond presque rien à se mettre sous la dent concernant l'article lui-même, ses thèmes, ses différentes parties, dont on ne parle au fond pas : tout le débat se

base sur la posture prétendue de Meyer, résumée sous l'affirmation « l'improvisation en suisse est morte » (le titre de l'article, une question, est pris en affirmation, avec le « freie » passé à la trappe, comme le souligne bien Isabelle Mili, sans grand écho, à la fin du débat). Une fois ce radicalisme supposé —si tant est que c'est bien la position de Meyer, mais la question ne se pose pas— chacun peut laisser libre cours autant à ses revendications existentielles qu'à sa condescendance. N'y aurait-il pas presque une *joie* à trouver quelqu'un de suffisamment bête et méchant pour écrire cela ? Pour donner enfin une légitimation à des élans d'agressivité et de mépris ? On demeure perplexe. Il va de soi que, vu que M. Meyer est « haut placé » et fait partie des « décideurs », il est une personne « de l'autre bord », de celui des « dominants » qu'on peut couvrir de critique sans prendre de gants. Faire de l'ironie sur son absence, ainsi que sur celle d'autres responsables du financement culturel, à la table ronde (« des excuses valables pour ne pas venir, comme des vacances de ski ») après l'avoir couvert d'insultes et l'avoir pris pour un « con » (ou un incompetent notoire, un naïf, etc.), cela ne peut que laisser songeur.

Le comble est sans doute lorsque Christian Pauli donne justement une des thématiques de l'article de Meyer, i. e. que dès que l'improvisation a obtenu des subventions et un soutien institutionnel, après de dures luttes politiques, elle a vu son statut changer, et, peut-être, se rangeant du côté de « l'establishment », a pu perdre un peu de sa force subversive ou de sa pertinence sociétale. Personne ne semble choqué à cette remarque, qui passe même complètement inaperçue.

Heureusement que, malgré ce départ assez rocailleux, on voit émerger des avis plus nuancés et un regard plus

positif sur la nécessité d'établir un dialogue plus étroit avec ces institutions, une répartition des difficultés et des torts dans ce débat fort inhabituel. La seconde partie voit la discussion s'élever encore avec l'abord des questions du lien du musicien à son public, de la force fédératrice de la musique improvisée —qui permet une hybridité des genres et des scènes— et du concept de « rupture » dans les scènes occidentales. L'histoire continue et elle n'est pas prête de s'arrêter —de même que l'improvisation elle-même, malgré sa lutte ! Les questions les plus brûlantes, comme la cause de l'émergence de ce débat (quel est ce vase que la goutte Meyer a fait déborder ?), ou comme les enjeux identitaires et les discours liés aux formes expérimentales de la musique (tant écrite qu'improvisée, qui semblent au fond de plus en plus proches), demeurent ouvertes.

Jérémie Wenger

Les émissions peuvent être écoutées sur [www.dissonance.ch/fr/articles\\_de\\_fond/82](http://www.dissonance.ch/fr/articles_de_fond/82).



## Promenade solfégique, diatonique

Semaine de la recherche à La Haute  
École de Musique de Lausanne

Du 15 au 20 mars passé, la Haute École de Musique de Lausanne offrait un panel de conférences et d'activités censé représenter ce qu'est « la recherche » au sein de ses murs. Le tout, disons-le d'entrée, sous le signe de l'interdisciplinarité : après une présentation, le mardi 15, par les deux responsables de la recherche (Angelika Gusewell et Anne-Catherine Sutermeister), était introduite une réflexion pour une pédagogie interdisciplinaire entre l'HEMU, l'ECAV et la HETSR ; le mercredi 16, c'était la question de la scène (« Matériau Pathos ») avec Danielle Chaperon, professeur à l'Université de Lausanne, Christian Geoffroy Schlitter, metteur en scène, et Julie Kazuko-Rahir, comédienne et danseuse ; le jeudi et le vendredi, une rencontre avec Charles Kleiber, ancien secrétaire d'état à l'éducation et à la recherche, respectivement sur la rencontre d'art, science et politique d'une part, et sur l'idée d'un espace lémanique de recherche et d'enseignement. La recherche sur l'historicité de la performance musicale est évidemment au rendez-vous, avec « Le texte musical de Frédéric Chopin : *Work in Progress* », présentation de Pierre Goy et des étudiants de sa classe de piano et de celle de Ricardo Castro, et la « re-création » du concerto pour basson de Du Puy d'après un manuscrit de la Bibliothèque Royale de Stockholm (au basson Carlo Colombo et l'orchestre de l'HEMU sous la baguette de Ralf Weikert).

Le samedi, c'est la farandole des activités, présentations, rencontres, posters, etc., le tout, on ne le taira pas, dans une indifférence relative. On remarque tout de suite le suprême effort de présentation (voyez le numéro 33 de *Nuances*, reflet parfait de l'époque, qui couvre en détail, avec la pompe du graphisme, chaque événement de la semaine). Pourtant, beaucoup de salles

restent vides, et les nombreux étudiants recrutés pour l'occasion restent relativement désœuvrés. Est-ce une affaire de publicité ? de collision avec Archipel ? (On regrette en effet que ces événements aient été organisés au moment de l'ouverture du festival, événement qui attire un public sans doute assez similaire.)

Au détour d'un couloir, le promeneur aura apprécié la variété des approches et des thématiques, depuis les méthodes pédagogiques instrumentales, le travail corporel, les questions de composition. On saluera Peter Burkhard qui importe à Lausanne des techniques informatiques pour l'apprentissage du solfège, développées par la Haute École des Arts de Zürich (on attend même la mouture iPhone). Une recherche théorique tout à fait stimulante a vu le jour autour de Pierre Audétat (HEM-SO, section jazz) : une classification systématique des modes diatoniques, ou, pour le dire autrement, une cartographie de toutes les possibilités intervalliques pour une échelle de sons donnée. Julien Junod, de l'Ircam, a pu en donner une formalisation mathématique et l'a programmé à l'ordinateur : le résultat peut être apprécié sur le site [www.cloche-diatonique.ch](http://www.cloche-diatonique.ch). Les retours et encouragements de Moreno Andreatta, aussi de l'Ircam, ont permis de développer cette recherche, qui a déjà donné lieu à une publication théorique et une présentation à l'université de Yale, demeure d'Allen Forte, dont l'esprit plane sur le projet. L'intérêt premier, nous semble-t-il, d'un tel projet, est précisément dans son *abstraction*, qui est ici synonyme de plasticité : non seulement ces méthodes de tri et de cartographie sont applicables à virtuellement n'importe quelle sorte d'échelles musicales, mais, même lorsqu'on choisit une échelle à sept sons, celle de notre bon vieil Occident, la « cloche » résultante ne détermine

encore rien, et, plus encore, donne à voir l'étendue immense des espaces *inoccupés* par la tradition. Nous sommes en face d'un outil conceptuel qui, parce qu'il est fort en lui-même, permet des applications futures aussi diverses que nombreuses !

Jérémie Wenger



## Kagel meets Tinguely

Mauricio Kagels «Zwei-Mann-Orchester»  
im Basler Museum Tinguely (6. April bis  
15. Mai 2011)



Wilhelm Bruck und Matthias Würsch bei den  
Vorbereitungen zum «Zwei-Mann-Orchester» im  
Museum Tinguely. Foto: Ute Schendel

Es ist erst das dritte Mal, dass die grandios-sperrige Orchestermaschine, Kagel nannte sie «unselbständiges Automaton», dieses *Zwei-Mann-Orchester für zwei Ein-Mann-Orchester* (1971-73) zur Aufführung kommt. Aber es ist auch und schon das dritte Mal für Wilhelm Bruck, die Partitur Kagels nicht nur musikalisch umzusetzen, sondern in monatelanger Arbeit auch die effekt- und trickreiche Orchestermaschine selbst aufzubauen. Als Mitmusiker und -architekt wirkt in dieser dritten Fassung der Basler Schlagzeuger Matthias Würsch. Was sie im Basler Museum Tinguely schliesslich in einer Reihe von zwölf Aufführungen gezeigt haben, verdient hymnische Begeisterung. Gleichwohl sind es siebzig harte, fordernde Minuten, auf die sich die Hörerschaft einzustellen hat – und das liegt im Besonderen an einer vereinheitlichenden Rezeption, die man selbst zu leisten hat. Denn die Maschine läuft zwar die siebzig Minuten durch, bietet im Grossen und Kleinen viel für's Auge, bekommt aber durch die Vielzahl kleiner klangmechanischer Aktionen akustisch unversehens etwas «Absolviertes». Zu einem Grossteil sind die «abgespulten», nicht reversiblen und meist per Schnüre gesteuerten mechanischen Ereignisse für diesen Eindruck verantwortlich. Als «abgebrannte» Effekte, die ja erst für die nächste Aufführung wieder aufgebaut werden können,

benötigen sie eine Ergänzung durch Instrumente, die für ein klangliches Fundament und Klangwiederholungen zur Verfügung stehen. Nun stellt allerdings die Spannung zwischen einzelner Kleinstaktion und überdimensioniertem Klangapparat, zwischen visueller Geste, mechanischer Umsetzung und Klangauslösung ebenso gerade das Fesselnde an dieser Aufführung dar. Da ist man schon mittendrin in der Fesselung, bevor man es merkt, denn man guckt von den Schnurzügen, also der klangauslösenden Geste, suchend zum Ort, wo der entsprechende Klang montiert ist, und wieder zurück. Man muss dieses Automaton als *state machine*, die sich in unendlich vielen musikalischen Zuständen befinden kann, einfach zuerst ein bisschen organisieren und sortieren, nach Klang erzeugern, nach Steuerungsprinzipien, ja vielleicht noch fundamentaler einfach als Material: Wasser, Luft, Sand. Erst dann wird klar, dass diese bewegliche Riesenmaschine ja zwei Steuerer besitzt, die ihr einen musikalischen Verlauf abringen oder aufprogrammieren. Dieser musikalische Verlauf lässt sich nun sehr schön lesen, als instrumentale Fragen mit «passenden» Klangantworten, oder im Sinne der Gesten und Figuren einer Erzählung, die die zwei Musiker sich selbst, aber auch, nicht ohne den alten Kagel'schen Instrumentalhumor, uns allen vorspielen.

Eine der Erkenntnisse dieses Dialogs mit der Maschine dürfte paradoxerweise darin liegen, dass sich in ihr nicht alles steuerbar zeigt. Da fällt allenthalben ein Teilchen ab, um, herunter, oder versagt ganz einfach aus sich selbst heraus. Ein Schlag- oder Kratzgeräusch ist nicht identisch wiederholbar, und schon aus diesem Grund wird jede der zwölf Aufführungen eine Neuerung. Besonders gefallen haben mir die *Ghost*-Effekte, die zwischen der Maschine und ihren Instrumenten auftreten: Der Boden zittert,

es hallt im Klavier, ein schwerer metallearer Radwechsler setzt sich in Bewegung, eine Gitarre kippt ohnmächtig von der Bühne. Manchmal verheddern sich die Maschine und ihre zwei Spieler ein bisschen – Geigenbögen zwischen Schnurzügen! –, manchmal knallt's im Motor, das gehört eben alles dazu.

Gewiss passt das *Zwei-Mann-Orchester* in glücklicher Weise zwischen die Installationen und Maschinen Jean Tinguelys im Basler Tinguely Museum. Weitere Kooperationspartner sind die Paul Sacher Stiftung und die Forschungsabteilung der Hochschule für Musik Basel, die nicht zuletzt durch eine Begleitpublikation und verschiedene Video- und Dokumentationsprojekte dem Riesenerfolg der beiden Aufführenden (Wilhelm Bruck, Matthias Würsch) einen sicheren Rückhalt und eine nachhaltige Perspektive bieten. In einem dieser Satellitenprojekte hat übrigens Theodor Ross, Brucks Partner der ersten Realisierungen des *Zwei-Mann-Orchesters*, mit Studierenden der Basler Musikhochschule weitere Kagel-Stücke einstudiert und adaptiert. Auch diese Erarbeitung hat zu einem wunderbaren Konzert geführt, in dem die Mitglieder des Ensembles zone expérimentale sowohl solistisch als auch in einer Umsetzung von Kagels *Acustica* und damit in der gemeinsamen Auseinandersetzung mit dem Thema des «Instrumentalen Theaters» restlos brillieren konnten.

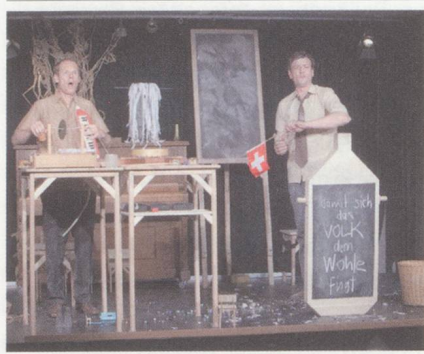
Andreas Fatton

Katalog: Matthias Kassel (Hrsg.), «Mauricio Kagel: Zwei-Mann-Orchester. Essays und Dokumente», Basel: Schwabe Verlag 2011.



## Randgebiete des Sinns

«Lavapaul»: ein musiktheatralisches Duett mit Mischa Käser und Herwig Ursin in der Basler Gare du Nord (24. Februar 2011)



«Lavapaul», Bild von der Uraufführung am 18. Oktober 2010 im Sogar Theater, Zürich. Foto: Bernhard Fuchs

Herwig Ursin spricht mit schwerer Stimme: «Die Sonnenstrahlung ist heute von grösster Vielfalt. Werden tue ich eigentlich immer jünger. Die Maikäfer treiben auf den Obstbäumen ihr Schwirrenleben. Die Bauern pumpen die Giftladung auf die Käferschwemme.» Der Schauspieler Ursin hat zusammen mit Mischa Käser, Vokalist und Komponist, die Performance *Lavapaul* in die Gare du Nord Basel gebracht, in der sie Texte von Georg Paulmichl zu siebzehn musikalischen Szenen verarbeitet haben. Georg Paulmichl verstellt die Sprache der Institutionen: Die Floskeln der Lokalpolitik, die Redewendungen der Administration, die Sprachhülsen der Bauernweisheit. Er klopft Sprachbilder des Alltags auf ihr subversives Potenzial ab. Unter der Schwerfälligkeit seiner sinnverschobenen Formeln wird sich die Sprache selbst fremd. Seine Sätze artikulieren das Leben in seinem Heimatdorf Prad: die Landschaft, den Pfarrer, das Altersheim. Doch die Worte stehen sich selbst im Weg, versperren den Blick auf die Sache, oder besser: Sie führen vor, wie die Platttheit der Begriffe alles Wirkliche verdeckt.

Das Grotteske der Sprache wird freigelegt – vor allem dort, wo sich Macht manifestiert. Etwa in einer staatsmännischen Ansprache, oder wenn Ursin und

Käser eifrig ihren Gehorsam ausrufen («Befehl ist Befehl! Befehl ist Befehl! Befehl ist Befehl! Befehl ist Befehl! Büffel ist Büffel! Büffel ist Büffel! Büffel ist Büffel! Büffel ist Büffel! Büffel ist Büffel!»). Ursin und Käser heben in ihrer Performance das Kindliche des Randgängertums hervor. Die Bühne ist voller Krimskrums, den die beiden zum Klingen bringen. Schiefertafel und Klavier mahnen ans Klassenzimmer. Die Fremdheit in der Sprache, die aus Paulmichls Texten spricht, übersetzt *Lavapaul* – etwas nostalgisch vielleicht – in die surreale Welt des Kindes: Zwischen Holzstühlen *en miniature* und übergrossen Tischen sind die beiden (noch) nicht in ihre Umwelt eingepasst, nichts ist selbstverständlich. Paulmichls befremdetes Abtasten der Sprachwelt findet eine Entsprechung im obsessiven Erkunden und Ausreizen aller taktilen und akustischen Qualitäten dieser Bühnenwelt: Käser und Ursin reiben die Trommeln, rascheln im Papierkorb, kreischen mit der Kreide, dann horchen sie, wie die Murmeln durchs Nagelbrett kullern und lauschen, wie das Stuhlbein über den Boden ächzt. Käasers Vokalakrobatik verstärkt diesen Eindruck von Besessenheit: Er steigert seine hysterische Glossolalie in zyklischen Wiederholungen fast zur Hyperventilation. Seine Lautartistik schwankt zwischen amüsantem Gebrabbel (was hierzulande Sozialisierte mit Pingu verbinden mögen) und einem beängstigenden Autismus, mit dem er seinen Lauten die Sprachartigkeit austreibt. Die Komik weicht dem Gefühl von Vereinzelung, das uns befällt, wenn die Stimme uns nichts mehr sagt. Von diesen Randgebieten des Sinns aus lässt sich das verstellende Gerede des Alltags ins Auge fassen, doch zur selben Zeit tut sich im Rücken ein Abgrund auf, der alles Verstehen bedroht: «Dem Ernst der Sache kommt keiner auf die Spur.»

Christoph Haffter

## Kosmologische Emanationen

Uraufführung von Karlheinz Stockhausens «SONNTAG» aus «LICHT» am 9./10. April 2011 im Staatenhaus Köln durch die Oper Köln



Karlheinz Stockhausen, «SONNTAG», 5. Szene «Düfte – Zeichen», Hubert Mayer (Michael) und Csilla Csövári (Hoher Sopran). Foto: Klaus Lefebvre

Tim & Petra; Maren & Martin; Veronika & Leif: Am Gitter, das den Fussgängerbereich von den Bahngleisen trennt, haben Tausende von Paaren Vorhängeschlösser angebracht, die ihre Treue und Verbundenheit besiegeln sollen. Wer den Rhein in Köln auf der Hohenzollernbrücke überquert, kommt unweigerlich an ihnen vorbei, auf dem Weg von Bahnhof und Dom hinüber zum Messegelände, wo im Staatenhaus eine Unio mystica, eine himmlische Hochzeit gefeiert wurde: die Verbindung von Michael & Eva auf dem Planeten Micheva. Die Oper Köln quartierte sich dort ein, um den *SONNTAG*, die letzte Oper aus Karlheinz Stockhausens sieben teiligem Zyklus *LICHT* (1978–2004), uraufzuführen, knapp dreieinhalb Jahre nach dem Tod des Komponisten.

Ist das überhaupt Oper? Oder einfach (Musik-)Theater? Unwillkürlich fragt man sich, ob Tim und Petra wohl immer noch zusammen sind, ob sie Kinder haben, wie es ihnen geht, ob sie einander treu sind, ob ein Intrigant oder ein Familienzwist sie auseinandergetrieben hat. Alltagskram gewiss, aber von jeher guter Stoff für Opernkomponisten. Fernab von solchen Problemen, von aller diesseitigen Psychologie steht Stockhausens



Opus magnum: Hier geht es um eine Weltsicht, um einen immerwährenden und immerwahren Kreislauf. Eine Privatmythologie möchte man es nennen, vor allem, wenn man kein Wort davon glauben kann. Im Zyklus *LICHT – Die sieben Tage der Woche* entfaltet Stockhausen ein kosmologisches Geschehen. Hauptfiguren sind der christusähnliche Engel Michael (Stockhausens verehrter Lehrmeister), dessen verneinende, zumindest skeptische Gegengestalt Luzifer, und dazwischen steht Eva, die Urmutter des Lebens, die es mal zu diesem, mal zu jenem hinzieht. Jeder dieser Gestalten ist ein Tag der Woche gewidmet: der *MONTAG* der Geburt (Eva), der *DONNERSTAG* dem Lernen (Michael), der *SAMSTAG* dem Tod (Luzifer). Wenn Michael und Luzifer aufeinandertreffen, gibt es Krieg (*DIENSTAG*), und am *MITTWOCH* versöhnen sich alle drei. Am *FREITAG* verführt Luzifer Eva; und am *SONNTAG* findet die himmlische Hochzeit Michaels und Evas statt, auf dass mit Wochenbeginn wieder neues Leben entstehen möge.

Der *SONNTAG* ist nicht nur der Tag der Hochzeit, sondern auch des Gotteslobs. Und weil Luzifer kaum mehr zu Wort kommt, wird es ein Tag der Harmonie, ja der Konsonanz. Wie im franziskanischen Sonnengesang lobpreist denn alles Gott: In der ersten Szene (*Lichter – Wasser*) erleben wir die Sphärenharmonien von Sonne, Planeten und Monden bis hin zu jenem von Stockhausen entdeckten Planeten Micheva. In der zweiten (*Engel – Prozessionen*) singen Engelschöre, die glücklicherweise nicht nur jublieren, sondern auch schäkern und kichern – himmlische Naivität wie in *Des Knaben Wunderhorn*. Alles was Gott lobt, wird in der dritten Szene (*Licht – Bilder*) beim Namen aufgezählt: unbelebte Natur, Pflanzen, Tiere, Elemente, Himmelskörper, heilige Menschen etc. Das wird gleichsam in der musikalischen Urbesetzung des Lichtzyklus vorgestellt: Neben

den Michaels-Tenor tritt dessen Alter Ego, die Trompete, die im *DONNERSTAG* noch von Sohn Markus Stockhausen gespielt wurde. Und Eva erscheint in der doppelten Gestalt von Flöte und Bassethorn, die in den ersten «Tagen» noch von Kathinka Pasveer und Suzanne Stephens, den beiden Lebensgefährtinnen Stockhausens, verkörpert wurden. Das Beispiel zeigt, wie sehr das Weltbild des Komponisten durch seine irdische Vita gefiltert ist. Darin liegt kein Widerspruch, denn man könnte diesen Opernzyklus gleichsam als menschenkompatible Emanation kosmischer Vorgänge bezeichnen. In der vierten Szene (*Düfte – Zeichen*) wird die ganze Woche bzw. das ganze Werk rekapituliert – gleichsam ein Lobgesang auf das Zyklische. Schliesslich findet in der fünften Szene die Hochzeit statt – in dreifacher Version, separat hintereinander zu erleben: für Orchester, für Chor (ab 5-Spur-Tonband) sowie als Ausgangsspiel und Abschiedsmusik für fünf Synthesizer.

War eine Handlung schon in früheren *LICHT*-Teilen nur in Spuren vorhanden, so fehlt sie hier fast gänzlich. Es handelt sich kaum mehr um Aktionen oder Abläufe, sondern um Räume, die in fünf Stationen gestaltet und entwickelt werden, möglichst umfassende Räume, die das Publikum denn auch umschliessen sollen. Drei der fünf Szenen finden in einem runden Auditorium statt, in dessen Mitte der Hörer von Klang umgeben, ja in ihn eingehüllt ist. Nur zwei Szenen bieten Frontaltheater, aber auch da wird der Raum durchbrochen: in *Licht – Bilder* durch 3D-Projektionen, in *Düfte – Zeichen* durch weihrauchartig einhüllende Gerüche. Diese Räume erzählen nicht, sondern werden sukzessive exploriert und «gezählt». Deutlich wird das etwa im Durchdeklinieren der möglichen Raumkonstellationen – dahinter könnte man den Vollständigkeitswunsch und Matrixgedanken der seriellen Musik

erkennen: Die Vielheit deutet das Umfassende an, ist aber durch eine über den ganzen Zyklus gelegte Superformel gefasst und vereint. Das geschieht freilich mit einer zuweilen ermüdenden Ausführlichkeit. In diesen Räumen findet keine dramatische Entwicklung statt, und doch gibt es einen Prozess, der aber meist erst gegen Schluss wie in einer Coda hervortritt. *Düfte – Zeichen* etwa endet mit einem Duett von Eva und dem Knaben (Michael): einem Muttergottesbild einerseits, einem Zeichen für die mystische Hochzeit andererseits. In den *Hoch – Zeiten* schliesslich wird das Ohr von einer überwältigenden Vielheit von Klängen und Geräuschen überflutet, die ihr visuelles Äquivalent in der Projektion von Bildern und dem Auftritt von Tänzerinnen und Tänzern aus verschiedenen Kulturkreisen finden. Diese Vielheit mündet am Ende in einen stehenden Klang und schliesslich in die Stille.

Auch wer Stockhausen nicht aufs Wort glaubt, kann von seinen Klängen eingenommen werden. Vielleicht wäre sie ihm ohnehin wichtiger gewesen: Die Musik, die er nun wohl, wo auch immer, nach bestandenen Examen im Himmel und Zulassung als Sternenprofimusiker, von irdischen Aufführungspraktiken ungehindert realisiert. Er spricht es aus: «Lasset mich komponieren ewig Musik für Himmels-Vater-Mutter, GOTT Schöpfer kosmischer All-Musik.» Ganz irdisch gehört, selbst mit dem Ohr des nicht in alle Superformel-Geheimnisse Eingeweihten, ist diese Musik nicht nur von himmlischer (bordon-unterfütterter) Suggestivkraft, sondern auch von einer Vielgestaltigkeit, einem Einfallsreichtum und einer Flexibilität, die man suchen muss. Je mehr der Meister bei seinem Leisten, d.h. bei seinen Klängen bleibt, umso faszinierender ist sie. Die Ausweitung ins Szenische hingegen wirkte wie schon in früheren «Tagen» etwas gekünstelt – das mochte in den rituali-



## Im Tempel der Wollust

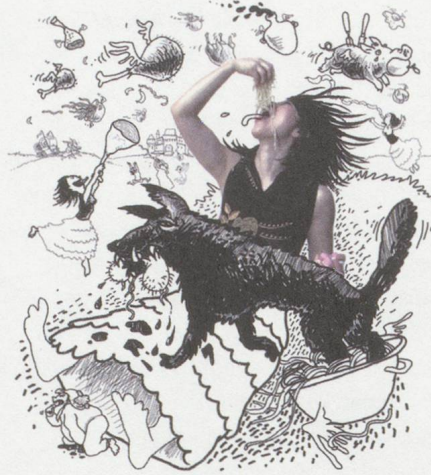
Uraufführung von Mathias Steinauers  
Kammeroper «Keyner nit» am 14. April  
2011 im Südpol Luzern

sierten Bewegungen der Indianerlieder oder in den Clownerien des kleinen Harlekin noch angehen, näherte sich freilich da schon verbrämter Anthroposophie. Insofern mag es richtig sein, wenn Susanne Kübler in ihrer Kritik anmerkt (*Tages-Anzeiger* vom 12. April), die Oper habe wohl nur dann eine Chance, wenn sie sich von den Vorstellungen ihres Schöpfers befreien kann.

Doch wie soll das funktionieren, fragt man sich unwillkürlich, denn das Korsett ist viel enger als einst bei Wagner. Es sei der Phantasie künftiger Regisseure überlassen. Die Kölner Aufführung (Musikalische Leitung: Kathinka Pasveer und Peter Rundel; Inszenierung: Carlus Padrissa) war stark von Kathinka Pasveer geprägt, die mit der Gedankenwelt Stockhausens à fond vertraut ist, nun auch dessen Platz am Mischpult übernommen hat und gleichsam sein Erbe bewahrt. Regisseur Carlus Padrissa von der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Bauls lieferte zur visuellen Umsetzung teils spannende Vorschläge, die weniger darauf abzielten, Stockhausens Visionen einzuglätten, als sie in furiosen Bildern auszumalen. Manches davon (gerade in der 3D-Projektion) geriet allerdings ziemlich geschmacklos und konnte kaum die grosse Diskrepanz zwischen musikalischer und szenischer Qualität verbergen. Anderes, gerade das Bewegungstheater, entfesselte hingegen eine Bilderflut, die dem Thema völlig adäquat ist.

Einen enormen, auf zwei Abende verteilten Tour de force hat die Oper Köln auf sich genommen, um mutig den Genius loci katholisch-stockhausenscher Prägung zu beschwören. Zwierspältig bleibt dieses Werk allemal, tief beeindruckend und einzigartig ist es aber auch.

Thomas Meyer



zVg

Die Ehe ist hier nichts Mystisches, sie dient einzig dem Zweck, dass der Mann an die Besitztümer der Frau gelangt. Deshalb verschmäht er sie auch sexuell und vergreift sich lieber an einer jungen Frau. Der Hund, der ihm bei dieser Gelegenheit die (drei!) Eier abbeisst, landet am Galgen. Ein demokratiefordernder Dörfler will die Leute in ihre Freiheit führen, kann sie jedoch nicht überzeugen. Auch der Teufel ist nicht mehr, was er einmal war. Er lässt sich von einem Gourmetkoch unter den Tisch saufen und muss ihm danach zehn Jahre weiteres Leben gewähren. Überhaupt wird viel gefressen und getrunken in diesem Tempel der Wollust.

Soweit das Wichtigste in Kürze. Wer gerade aus Köln zurückgekehrt war, glaubte in ein Gegenstück zu Stockhausens *SONNTAG* aus dem Zyklus *LICHT* geraten zu sein. Mathias Steinauers Kammeroper *Keyner nit* fabuliert sich in Latein und Pseudomittelhochdeutsch durch eine abstruse Geschichte, die aus Luigi Malerbas Roman *Pataffio* stammt und, ins «Schwyzerische» transferiert, mit Texten des italienischen Schriftstellers Stefano Benni und des Aufklärers Julien Offray de la Mettrie versetzt wurde. Ein satirisches Chaos wird angerich-

tet, der Text ist voller Anspielungen, und auch die Musik häuft lustvoll Zitate aus der Musikgeschichte, manchmal ostentativ gesetzt, manchmal nebenbei eingeflochten. Das Ganze ist ziemlich schräg und virtuos grell, stets wandelbar, temporeich und – was in der zeitgenössischen Schweizer Oper rar ist – wirklich witzig.

Ein vergnüglicher und, wie immer bei Mathias Steinauer, doppelbödiges Abend: Wie in vielen seiner Instrumentalwerke wird die «reine Musik» durch zuweilen inkommensurabel scheinende Elemente szenisch, visuell und textlich erweitert und gestört. In dieser Störung gibt es keinen Halt, man wird hin und her geworfen und ist entsprechend verwirrt. Die Handlung von *Keyner nit* ist zwar einigermaßen folgerichtig, läuft aber auf mindestens zwei Ebenen ab (denjenigen einer Ehe- und einer Teufelsgeschichte), die äusserlich wenig miteinander zu haben; die Sprache wechselt dauernd, eingefügt werden die erwähnten Texte, was freilich im Fall von la Mettrie etwas aufgesetzt wirkt, eingeflochten werden aber auch Betrachtungen zur Kunst – und auch da denkt das Stück quer: «Ausgerechnet Sie bezichtigen mich der Todsünde des Hochmuthes! Gibt es Kunst ohne Exzess?», fragt der Starkoch Gaspard Ouralphe den Teufel. Der antwortet: «Kunst bedeutet Einfachheit.» Worauf Ouralphe entgegnet: «Einfachheit ist das Gekünstelte des Jahrhunderts», und ihm eine «Korsische Languste à la Mérimée: stolz wie Colomba, bei lebendigem Leibe gekocht und im eigenen Saft serviert!» vor die Nase stellt. Nein, diese Kammeroper befreit sich auf genüssliche Art von all dem, was man in der Neuen Musik nicht darf. Gelegentlich stürzt die Musik sich gar in Abgründe, auch dies auf höchst effektvolle Weise, und doch zeigt sich dann die Tücke der Anlage: Wie soll da ein derart überfrachtetes und aporetisches Stück schliesslich



von  
 Thomas Meyer

wieder herausfinden? Das Ende, ein eher katzenjammervolles Unende, ist passabel und in seiner Ausweglosigkeit sogar irgendwie dem Inhalt angemessen, aber doch nicht wirklich schlagend und zumindest musikalisch nicht auf der vorherigen Höhe. Verdi wusste schon, warum er eine zielstrebige Fuge ans Ende des *Falstaff* setzte. Bei Steinauer rotiert der revolutionäre Wunsch nach Gleichheit – «Dasz keyner nit das Sagen hat!» – in der Art eines unsauber und müde verschleppten Kanons zur Tür hinaus ...

Glanzvoll, so muss man aber gleich anfügen, und stets präsent ist die musikalische Umsetzung: Mit ausserordentlichen Vokalistinnen (Katia Guedes, Bini Lee-Zauner, Catriona Bühler, Michael Hofmeister, Javier Hagen, Robert Koller, James Cleverton) und dem ensemble für neue musik zürich unter Leitung von Jürg Henneberger. Die Inszenierung von Sven Holm (Bühne und Kostüme: Elisa Limberg) fügt auf rasante Weise dem Stoff weitere Ebenen hinzu (die Wirtschaftskrise etwa), stösst aber mit dieser abstrusen Story auch an ihre Grenzen – und hier nun hat sich in der Koproduktion mit dem Internationalen Luzerner Comix Festival Fumetto eine geradezu ideale und originelle Lösung angeboten. Der Prenzlauer Comiczeichner Ulrich Scheel nämlich steuert live die Illustrationen zur Handlung bei, zumindest an jenen Stellen, die szenisch diffizil darzustellen wären. Der eierfressende Hund liefert diesbezüglich den Höhepunkt. Auf der Ebene des elektronischen Zeichenblocks findet diese Kammeroper einen kongenialen Partner.

Thomas Meyer

## Unterhaltung erlaubt

Zum ECLAT Festival Neue Musik  
 Stuttgart 2011 (10.–13. Februar 2011)



Daniel Kötter, «Arbeit und Freizeit», ECLAT 2011. Foto: Martin Sigmund

Die Grundstimmung bei ECLAT zeichnete sich schon beim unterhaltsamen Preisträgerkonzert des Kompositionspreises der Stadt Stuttgart mit den Arbeiten von Ansgar Beste und Leopold Hurt ab: Beste erinnerte mit dem auratisch aufgeladenen *Rituel Bizarre* (2008–09) für präpariertes Streichorchester an die «musique concrète», und Hurt brachte in *Erratischer Block* (2006) ein Kammerensemble, mikrotonale Altzither und Jodelklänge per Elektronik fein abgestimmt zum Einsatz. Für einen ersten vokalen Glanzpunkt sorgte *King Lear* (2008) für fünf vor-sich-hin-sinnierende und -jammernde Stimmen von Josep Sanz, der als Gast zu diesem Abend eingeladen war.

Denn schliesslich ging es dieses Jahr bei ECLAT, dem Festival der Stuttgarter Institution Musik der Jahrhunderte und des SWR, nicht einfach um Vokalmusik, für die ECLAT ohnehin bekannt ist, sondern um den singenden Menschen als dramatische Figur. Regisseur Thierry Bruehl, Countertenor Daniel Gloger sowie der künstlerische Leiter des Festivals und SWR-Redakteur Hans-Peter Jahn stellten sich im Musiktheaterprojekt

*geblendet* etwa die Frage, was Menschen dazu bringt, vor anderen zu singen. Die Idee mündete in eine kaleidoskopartige Sammlung von Einzelszenen um Lebenssituationen eines Sängers: der Auftritt oder die Vorbereitung darauf, erotische oder gewaltsame Erinnerungen. Als Symbole der Lebensabschnitte Kindheit und Alter kamen ein Sängerknabe (Vincent Frisch) und ein Schauspieler (Christian Brückner) hinzu, als Orchester das französische Quatuor Diotima. Gleich vier Komponisten hatten je einen Teil von *geblendet* geschrieben. Michael Beil, Mischa Käser, Manuel Hidalgo und Filippo Perocco beleuchteten die unterschiedlichen Szenen mit viel hintergründigem Humor, ab Band eingespielten Zitaten aus der Opernliteratur oder komisch-akrobatischen Stimm- und Sprachgesten. Für Daniel Gloger war denn *geblendet* (das zentrale und das Festivalmotto vorgebende Musiktheaterprojekt des Festivals) auch eine hervorragende Möglichkeit, sich in all seinen stimmlichen Facetten zu präsentieren. Doch Thierry Bruehls statische bis abgezikelte Inszenierung gab dem stimmlich virtuoseren Gloger, dem darstellerisch ohnehin



eher nichtssagenden Christian Brückner und dem ausgezeichnet singenden Knabensopran Vincent Frisch wenig Gelegenheit, dramatisches Potenzial zu zeigen.

Szenisch überzeugender wirkte *Retrato Falado das Paixoes* (2007–08, Uraufführung) für 32 Stimmen und Live-Elektronik des brasilianischen Komponisten Flo Menezes, der menschliche Emotionen und Leidenschaften beschreibt: Angst, Lust und Hoffnung. Seufzend, schrill kichernd oder mit langen Melodiebögen wandelten die Sängerinnen und Sänger des SWR Vokalensembles durch den Saal und traten abwechselnd vor die im Raum verteilten Mikrophone – Menezes geht es immer auch um die Erforschung des Klangraums.

Gleich ein ganzer Abend war den Neuen Vocalsolisten Stuttgart gewidmet, die dieses Jahr eine zentrale Rolle im ECLAT-Programm spielten. Zuerst intonierten sie gewohnt souverän zwei stimmlich sehr verhaltene Arbeiten von Nikolaus Brass (*Stimme und Tod*, 2009, Uraufführung) und Naomi Pinnock (*Oscillare*, 2010). Dann brachte der Norweger Lars Petter Hagen Schwung in den Abend: *The Neue Vocalsolisten Stuttgart Notebook* (2010, Uraufführung) macht aus dem Ensemble eine Selbsterfahrungs- und Kuschelgruppe, deren einzelne Mitglieder über stimmliche Probleme mit der Neuen Musik berichten. Im Fall des argentinischen Baritons Guillermo Anzorena ist es etwa die Sehnsucht nach der populären Gesangstradition der Heimat. Anschliessend spielten zu einem dieser argentinischen Lieder alle auf den Instrumenten ihrer Kindheit. Vor dem Hintergrund der Tradition der Neuen Musik im Allgemeinen und der Neuen Vocalsolisten im Besonderen gelang Hagen ein schön inszenierter, witziger und trotzdem berührender Kommentar.

Etwas weniger subtile Emotionen und dafür Dramatik der direkteren Art vermit-

telte Samir Odeh-Tamimis *Garten der Erkenntnis* (2010–11, Uraufführung) für sechs Stimmen und zwei Posaunen auf ein kurzes Gedicht des sufistischen Mystikers Mansur al-Halladsch aus dem 10. Jahrhundert. In den ständigen kurzen Wiederholungen vor allem der tragenden Bassstimme von Andreas Fischer, begleitet von zahlreichen Perkussionsinstrumenten, meinte man das Kreisen eines tanzenden Derwischs zu hören.

Und schliesslich präsentierte Filmemacher Daniel Kötter sein Dokumentarfilmprojekt *Arbeit und Freizeit*: Zwölf Personen des Kulturbetriebs sprechen auf verteilten Bildschirmen über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft, Bezugspunkt ist Arnold Schönbergs Drama mit Musik *Die glückliche Hand* op. 18 (1908–13) für Bariton, Chor und Orchester. Auch wenn es schwierig ist, auf der Bühne didaktisch wirken zu wollen, entwickelten die gut inszenierten Diskussionen per Telefon einen eigenen Rhythmus, so dass sich das Filmprojekt trotz der naturgemäss etwas bemühten Protagonisten entspannt aufnehmen liess. Dem Film folgte Schönbergs monumental besetztes, nur gut zwanzig Minuten langes Werk, dessen Pathos Peter Rundel mit klarem und unsentimentalem Dirigat noch unterstrich.

In dieser stimmenstarken ECLAT-Ausgabe wirkten die wenigen instrumentalen Werke wie willkommene Klanginseln – darunter Wolfgang Rihms antiquiert anmutendes, aber in sich vollkommen stimmiges *Streichquartett Nr. 11* (1998/2010), interpretiert vom Minguet Quartett, und ein etwas grosssprecherisches, aber virtuoses Konzert für Posaune und Orchester von Mike Svoboda (*Music for Trombone and Orchestra*, Uraufführung) mit dem Komponisten als Solist.

Insgesamt hat sich ECLAT 2011 auf seine Stärken besonnen: die grosse Vielfalt von Vokalmusik einerseits, das starke szenische Element andererseits.

Vieles war unterhaltsam, ohne ins Platte abzugleiten. Zwar ist die Realisierung aufwendiger Projekte angesichts schrumpfender öffentlicher Zuwendungen schwieriger geworden. Doch man habe sich, erklärt Christine Fischer, Geschäftsführerin von Musik der Jahrhunderte, mithilfe von Kooperationen und Stiftungszuwendungen mittlerweile auf den Sparkurs eingestellt. Bisher jedenfalls überzeugt das Ergebnis. Und das Publikum strömte in diesem Jahr zu ECLAT ins Theaterhaus wie nie zuvor.

Ines Stricker



## Verschaltung versus Befreiung

Die Transmediale und die Club Transmediale in Berlin (1.–6. Februar 2011)



«Face Visualizer» mit Daito Manabe und Ei Wada.  
Foto: Jonathan Gröger / transmediale

Die aufgrund von Fördergeldern geteilten Berliner Festivals Transmediale und Club Transmediale stellten sich Anfang Februar Fragen und Herausforderungen heutiger Digitalkultur. Die Transmediale beschäftigte sich mit lebenspraktischen Konsequenzen digitaler Transformation von Datenströmen in jedes Medium.

Vom Bild zum Klang, von der Elektrizität zum Bild, vom Analogen ins Digitale, vom Signal zum Körper – alles ereignet sich über denselben binären Code. Die ambivalenten Konsequenzen der letzteren Transformation zeigten sich paradigmatisch in der Performance von Daito Manabe im Haus der Kulturen der Welt. Über elektrische Impulsgeber und -sensoren verschaltete er sein Gesicht mit dem seines Kollegen Ei Wada, sodass er nahezu jeden einzelnen Gesichtsmuskel Wadas in Bewegung versetzen konnte. Äusserst differenziert bewegte Manabe seine Gesichtsmuskeln und steuerte damit in Echtzeit das Gesicht Wadas, dem man die Schmerzen und den Spass infolge elektrischer Stösse gleichermaßen ansah. Die Signale wurden zudem in elektronische Klänge (teilweise durchgehende Beats) umgewandelt, die mit den Bewegungen synchronisiert zu hören waren. Über die divergenten Publikumsreaktionen von Besspassung bis Übelkeit wurde die Ambivalenz dieser Kunstform erfahrbar. Wie soll der rasante Fort-

schrift der digitalen Technik und Kultur eingeschätzt werden? Wie kann man mit diesem umgehen, ohne dass die verspürte Freiheit des Digitalen in ein(e) Diktat(ur) des Digitalen umschlägt? Philip Auslander betonte in einer Diskussionsrunde im Haus der Kulturen der Welt, dass weiterhin die Interpretation der digitalen Realität auf Seiten der einzelnen Rezipienten liegt, ähnlich einer Kunsterfahrung.

Die Club Transmediale thematisierte dieses Jahr den Begriff und die Praxis des «live». Dieser schon ältere Begriff, entstanden aus der Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen «live» und «aufgenommen», trifft heute auf Phänomene, die sich letztlich nicht mehr mit dem Live-Begriff erklären lassen. Ist ein Konzert, das mit Laptops gestaltet wird, ebenso live wie eine Live-Fernsehübertragung? Wie verhält sich der Live-Begriff zu sozialen Netzwerken im Internet, in denen die Live-Erfahrung sich nur über Kommunikation und Interaktion fassen lässt? Auslander hatte vor einiger Zeit den Begriff der «Liveness» eingeführt, der diese digitalen Qualitäten auffangen sollte und der auf dem Symposium «What is live?» der Club Transmediale eines der vieldiskutierten Themen war. Im HAU, dem Theater Hebbel am Ufer, sprachen und diskutierten an zwei Nachmittagen einige namhafte Theoretiker der Musikwissenschaft, Philosophie und Digitalkultur. Am Abend konnte man die Gedankengerüste an Installationen, Konzerten und Clubnächten praktisch werden lassen.

Der Komponist John Croft ging der Frage nach, wieso viele Live-Elektronik-Konzerte oft als kommunikativ problematisch empfunden werden; die Interaktion von Musikern und Maschinen bewege sich derzeit zwischen den Extremen der Entkörperlichung und der Verkörperung musikalischer Handlungen. Die soziale Dimension von «live-perfor-

mances» sei aus dem Blick geraten. Seine Ausführungen zur musikalischen Interaktion machten deutlich, dass es noch viel Spielraum für einen erweiterten Sinn von Instrumentalität gibt, an dem viele der knöpfedrehenden Laptop-Performances scheitern. Golo Föllmer erinnerte an den rituellen Wert von Konzerten, bei denen die Zuhörer sich physisch und mental wieder synchronisieren, sich ihrer selbst und der Anderen vergewissern. Über die musikalischen Parameter würde eine Gemeinschaft möglich, in der der Glaube an Gesellschaftliche eine tragendere Rolle spiele als allgemein angenommen. So bestimmte er auch die Club Transmediale als eine Form der Live-Synchronisation, wo aber auch über Wahrheit verhandelt würde. Medienrituale wie soziale Netzwerke im Internet könnten stattdessen nur Liveness, die Illusion eines Dabeiseins, herstellen. Wolfgang Ernst betonte, dass das Digitale stets als ein Nachhinein zu verstehen sei, das scheinbare Live sei nur das einer errechneten Echtzeit, die technisch gesehen mitunter sogar schneller als Live sein könne. Allein nicht-symbolische Medien könnten eine echte Live-Situation generieren. Aus der phänomenologischen Perspektive müsse man aber davon ausgehen, dass live nie wirklich live sei. Der gegenwärtige Moment sei immer gedehnt durch seinen Nachhall und die Resonanz. Diese Irritationen des eigenen Selbstverständnisses durch die post-strukturalistischen Theorien seien bis jetzt noch nicht verdaut.

Eine entsprechende Irritation des gegenwärtigen Hörmoments war schliesslich bei den Konzerten kaum anzutreffen. Einen Klang zu denken oder ihn zu hören, macht weiterhin einen eklatanten Unterschied. Im CineChamber, einem 360-Grad-Projektionsraum für Visualisierungen, ausgestattet mit einem 8.2-Soundsystem und Bodenvibra-



tion, wurden über zwanzig audiovisuelle Kompositionen vorgeführt, darunter Stücke von Christian Fennesz, Morton Subotnick, Ryoichi Kurokawa und Monolake. Weiterhin gab es sogenannte Live-Module, deren «Live» darin bestand, dass zumindest die Musiker hinter ihren Laptops anwesend waren. An dem häufig anzutreffenden minimalen Spektrum musikalischer Handlungen merkte man eindrücklich, dass mit dem Begriff des Live nicht mehr viel über die Musik gesagt werden kann. Das CineChamber als ein mediales Setting strebte vielmehr eine möglichst starke Einbindung des Rezipienten in das Geschehen an, in der eine Aussenperspektive kaum mehr eingenommen werden konnte. Die meisten Komponisten und Visualisierer unterstützten dies mit spürbarer Technik-euphorie. Die starke Involviertheit des Körpers, das Zuballern mit visuell-auditiven Informationen, oftmals extrem synchron, evozierte ein Szenario, das die volle Ambivalenz des technischen Fortschritts anklingen liess. Verschaltung versus Befreiung: Ein Thema, das auch die Improvisatoren und Theoretiker Matthieu Saladin und Mattin in ihrer Performance *Brutalized Aesthetics* im Spannungsfeld von Bühne und Publikum aushandelten: Über eine Stunde wurden Videoaufzeichnungen bühnenstürmender Massen, kommentiert von theoretischen Texten, gezeigt. Eine Gegenüberstellung, die sich tatsächlich zur Doppelung wandelte, als das anwesende Publikum ebenfalls gegen die Performance zu protestieren begann. Allein das Stück *Plaything* von Maryanne Amacher, die 2009 verstorben ist, konnte die Technik des CineChambers für die Bildung einer ganz eigentümlichen Gegenwärtigkeit nutzen: Flirrende Klänge wanderten um die Zuhörer herum, bis sie scheinbar nur noch ganz im eigenen Kopf zu hören waren. Die leichten Pulse des Klangs konnte man mit Bewegungen des Kopfs

variieren und so seinen Beat zusammensetzen. Eine irritierende Positionierung des eigenen Selbst und der Anderen, von Privatem und Öffentlichem mitten im Konzertraum.

Eine ganz andere Perspektive eröffnete sich am Abschlussabend der Club Transmediale: Peter Brötzmann spielte in der Besetzung Full Blast mit den Schweizern Michael Wertmüller und Marino Pliakas sowie dem Gastmusiker Mats Gustafsson energiegeladenen Free Jazz. Eine Position, die zunächst veraltet anmuten mag. Höchste Vereinheitlichung von Improvisation und Ausdruck, von Körperlichkeit und Performance, ehemals ein Akt der Befreiung. Im Konzert schien die Musik gediegener als früher, man gab sich auch melodischen oder repetitiven Gesten hin. Aber nicht minder sprachen aus ihr Forderungen gegen das Rationalisierte, so wie es in den kontrollierten Medienperformances auf der Club Transmediale und der Transmediale zuhauf anzutreffen war. Eine gelungene Gegenüberstellung des Festivals. Vielleicht kann die radikalste Form der Improvisation noch einmal Anstösse geben, um über musikalische Handlungen als eine ästhetische und soziale Praxis, bei der es immer auch um Verantwortung geht, nachzudenken.

**Bastian Zimmermann**

