

Schriftsteller Francesco Micieli das Libretto, indem er zahlreiche Passagen von Burtes Text durch originale Textpassagen aus Eichendorffs Novelle und auch aus dessen Gedichten ersetzte. Mario Venzago – der schon Schoecks *Penthesilea* aufführungspraktisch bereinigt hat – adaptierte dann Text und Komposition. Das alles lässt sich nachlesen in dem von Thomas Gartmann herausgegebenen Band *Zurück zu Eichendorff!*, der die Entstehung der Neufassung akribisch dokumentiert.

Das Resultat nimmt man mit einigem Erstaunen zur Kenntnis: Die Musik fliesst und singt in Schoecks spätromantischem Stil völlig ungebrochen-bruchlos dahin, ohne dass Venzagos Eingriffe zu bemerken wären. Doch der Text bewirkt ein wirklich geradezu «Brecht'sches» Erlebnis: Da stehen sich die Personen des Stücks gegenüber und sprechen, wie in einer Oper zu erwarten, von «ich» und «du» und häufig in (Burtes) Reimen, unvermittelt wechseln sie dann aber in die Prosa von Eichendorffs Erzählung und sprechen von sich nun als «er» und «sie», also gleichsam aus ihren Rollen heraustretend. Passagen aus der Novelle einerseits – Gedichte, ganz oder fragmentarisch, andererseits: Aufgrund dieser Textmontagen fordert das musikalisch hochexpressive Werk nun ebenso zu distanzierter Betrachtung auf, wie es umgekehrt zum einführenden Erleben einlädt – eine permanent wechselnde Hörhaltung also, wie man sie sonst bei Werken von Weill oder Schostakowitsch einnehmen mag.

Bei einer für den März 2019 geplanten szenischen Aufführung in Meiningen wird ein Regisseur sich mit dieser «brechtschen» Dramaturgie auseinandersetzen haben; in der konzertanten Aufführung von Konzert Theater Bern dagegen hing alles von der Überzeugungskraft der Ausführenden ab. Ganz pauschal gesagt:

Sie boten – Solistinnen und Solisten, Chor und Orchester – eine grossartige Leistung. Der einzige Wermutstropfen war dabei, dass aus dem runden Dutzend der Sängerinnen und Sänger zwei, drei sich gern zu allzu grosser (manchmal geradezu schmerzhafter) Lautstärke hinreissen liessen. Der Hauptpunkt aber überzeugte ganz und gar: das souveräne, engagierte und differenzierte Dirigat von Mario Venzago. Dass diese Oper ihm ein Herzensanliegen ist, wusste man – nun konnte man es auch unmittelbar spüren.

Mit diesem Projekt sind einige Aspekte verbunden, die sich in der Musik generell und bei manchen Werken ganz speziell stellen: Soll man problembehaftete Werke (man denke an Wagners zum Teil unsägliche Stabreimerei und noch mehr an seinen Nationalismus) für eine heutige Sensibilität zurechtbearbeiten? Muss man davon ausgehen, dass sich die Ideologie eines vertonten Textes auch in der Musik wiederfindet? Wie verhielten sich Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts in politisch schwierigen Situationen? Solche Themen werden angesprochen in einem ebenfalls höchst lesenswerten zweiten Buch, das im Umfeld des «Dürande»-Projekts entstand: *Als Schweizer bin ich neutral*. Und natürlich bleibt vor allem die Frage: Wird Schoecks *Schloss Dürande* in der neuen Fassung nun eine zweite Chance auf den Opernbühnen haben?

Roland Wächter

«Als Schweizer bin ich neutral».
Othmar Schoecks Oper «Das Schloss Dürande» und ihr Umfeld

hrsg. von Thomas Gartmann u. a., Schliengen:
 Edition Argus 2018 (= *Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 10*)

Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper «Das Schloss Dürande»

hrsg. von Thomas Gartmann, Zürich:
 Chronos Verlag 2018

Privatsache

Die Münchener Biennale –
 Festival für neues Musiktheater
 (2. bis 12. Juni 2018)

Man kann die Verbindung von Musik und Gesang als DNA der Oper verstehen; auch das zeitgenössische Musiktheater kann nicht ohne diese Erbmasse auskommen. Die Münchener Biennale nun hat sich der musiktheatralen Stammzellenforschung verschrieben: Angefangen bei Hans Werner Henze, der einen Ort für «theaterinteressierte Komponisten der jungen Generation» schuf, über Peter Ruzicka, der das Spektrum insbesondere um Multimedia erweiterte, bis hin zu Manos Tsangaris und Daniel Ott, die seit 2016 einen weiteren Kurswechsel hin zu performativen und installativen Formaten eingeleitet haben.

Vor zwei Jahren wurde bei ihrer ersten Festivalausgabe zum Thema *OmU – Original mit Untertiteln* deutliche Kritik laut: Wo bleibt der Gesang, wo die tradierten Bestandteile der Oper? Und diese Stimmen werden auch in diesem Jahr mit dem Motto *Privatsache* nicht verstummen – wenngleich die Biennale 2018 mit mehreren Produktionen aufwartete, die durchaus dem klassischen Musiktheater zugerechnet werden können:

Allem voran das Eröffnungsstück *Wir aus Glas* von Yasutaki Inamori: eine Art musiktheatrale Version von Yasmina Rezas Gott des Gemetzels auf einer schlauchartigen Bühne, die Stationen aus der Banalität des Alltags vor einer rollenden Zuschauertribüne voyeuristisch ausstellt – und dabei weder vor komödiantischer instrumentaler Mimikri menschlicher Verhaltensweisen noch vor verbotener Klangschönheit zurückschreckt.

Alles klappt ist Ondřej Adámeks sehr persönlicher Ausgangspunkt zum Biennale-Thema *Privatsache*: Historische Schriftstücke seines nach Theresienstadt deportierten Grossvaters bilden die Textgrundlage für seine Sänger, die – begleitet von einer perkussiven Geräuschkulisse – aus rhythmischen Artikulationslauten Buchstaben, Wörter



15 Minuten Wellness an der Münchener Biennale: Das Projekt Bathtub Memory Project von Eleftherios Veniadis. Foto: © Smailovic

und schliesslich ganze Sätze schälen und dabei eine eindringliche Dynamik entwickeln. Auch Stefan Prins *Third Space* kann, obwohl zugunsten intuitiver Tanzformen keinerlei Gesang eingesetzt wird, als Musiktheater gelten: Vor einer die Bühne verdeckenden Leinwand leitet der Dirigent scheinbar elektronischer Klänge an – erzeugt vom Klangforum Wien, das hinter dem Vorhang als kongenialer Erzeuger der von Prins virtuos beherrschten analog-digitalen Klangfarben in Erscheinung tritt.

Mehr Theater als Musik ist *Ein Porträt des Künstlers als Toter*. Ausgangspunkt ist die persönliche Geschichte des Schauspieler-Pianisten Daniele Pintaudi um die Erbschaft eines während der Militärdiktatur Argentiniens verschwundenen Komponisten. Franco Bridarolli setzt auf der Klangebene lediglich sparsam dosierte expressionistische Klaviermusik

ein und unterstreicht damit die Botschaft: «Das Schweigen der Toten ist leichter zu ertragen als das der Desaparecidos».

In einem seriellen Format drehen sich die sieben Kurzopern von *liminal space* um die Verhandlung von Öffentlichkeit im Zeitalter entgrenzter Privatheit. Die Themen sind relevant und viele Ideen gut. Allerdings ist der Beitrag der Hochschule für Musik und Theater München doch deutlich als Studentenprojekt erkennbar, und das vollständige Fehlen von Nachwuchskomponistinnen stösst auf.

Wenig mit Musiktheater gemein hat Clara Iannottas *Skull ark, upturned with no mast*: Im Dunkel des Raumes ist eine raumgreifend verästelte Skulptur aus Halogenröhren zunächst nur schemenhaft zu erahnen. Darin stecken vier Solistinnen der Stuttgarter Vokalsolisten wie Garnelen in einem Schwamm – und

genau dies ist der skurrile Ausgangspunkt dieser Installation, welche die vollständige Einschränkung privater Bedürfnisse und Instinkte simuliert, aber leider kaum das stimmliche Potential der Sängerinnen abrufft.

Ebenfalls von der installativen Sorte ist Marek Poliks «technoide Skulptur» *Interdictor*: eine raumschiffartige Konstruktion, in der ein sensorisch verdrahteter Darsteller geräuschhafte Sci-Fi-Musik kreiert, die nicht der Rede wert ist.

Auch Lam Lai hat mit *Bubble <3* eine räumliche Installation auf engem Raum erschaffen, in dem die Performer in einer transparenten Plastikblase leben. Davor führt ein mehrfach wiederholter Spaziergang an Miniaturereignissen vorbei, die allesamt zu läppisch gestaltet sind, um die Grenze zwischen normalem und inszeniertem Alltag wirklich aufzuheben.

Trond Reinholdtsens *München "Ø"*

Trilogie schliesslich ist eine völlig durchgeknallte «Neo-Hippie-Interventionistische-Anti-Internet-Peripherie-Welttournee-Roadshow und Meta-Opr», bei der sich das Publikum vor 000- und ÆÆÆ-Rufen kaum halten kann: teils vor Lachen, teils vor Fassungslosigkeit über das neodadaistische Nonsens-Spektakel.

Auf dem «Max-Joseph-Platz 1b», direkt gegenüber der Bayerischen Staatsoper, hat Ruedi Häusermann mit seiner *TONHALLE* ein detailreich gestaltetes Konzerthaus in miniature gebaut. Die Musik ist mit wenig Bogen und viel Dämpfern erstaunlich virtuos auf die akustischen Bedingungen abgestimmt und bietet ein unterhaltsames Kammer-spiel im Wortsinn; das eigentliche Ereignis aber findet um das «Tiny-Konzert-House» herum statt, das sich zunehmend und höchst unterhaltsam gegen disruptive Klangereignisse von aussen behaupten muss.

Auch eine Art Miniatur ist *Up Close and Personal*, in dem Kaj Duncan David den Lebensstil des Countertenors Daniel Gloger zwischen Arbeits- und Privatleben skizziert. Sehr lecker ist der gut gemixte Begrüssungsdrink und der Abend ohne Frage nett – aber kann dies das Ziel von neuem Musiktheater sein?

Das muss sich auch Frederik Neyrinck mit seiner *Nachlassversteigerung* «eines merkwürdigen Menschen und Künstlers» fragen lassen. Die Wohnungsbesichtigung bietet schönen Voyeurismus, während eingeschleuste «Besucher» eine zunehmend chaotische Geräuschkulisse erzeugen. Anschliessend lauscht das Publikum von Bierbänken im Innenhof einem Trio in den Fenstern des ersten Stocks – wie das alles allerdings zusammenhängt, bleibt schleierhaft.

Eine gelungene Intervention sind die *Königlichen Membranwerke* Miika Hyytiäinen, der durch ein radikales Wohlfühlprogramm am Starnberger See situative Grenzerfahrungen erzeugt: vom Villenbe-

such über eine Fahrt mit dem Doppeldeckerbus an unfassbaren Anwesen vorbei bis zu einer Seerundfahrt thematisiert sein Sci-Fi-Märchen die Fluidität von Daten: am Ende hören die Besucher ihre eingangs abgegebene Einverständniserklärung zur «data policy» der *Nomictic Solutions* als verstörende Collage.

Auch Eleftherios Veniadis führt in seinem *Bathtub Memory Project* mittels radikaler Affirmation von Komfortzonen in einen musiktheatralen Zwischenbereich und schreckt dabei selbst vor Wellness im engeren Sinn nicht zurück. In einer hygienisch einwandfreien Badewanne können Einzelbesucher verlorene Bereiche des kindlichen Unterbewusstseins erfahren: durch das körperwarme (Frucht-)Wasser sowie griechische Wiegenlieder, während prä- und postnatale Surrealisten über den weissen Kokon flimmern, der die freistehende Wanne umschliesst.

Auch ein Fussbad, Teil von Saskia Bladts über neun Tage fortschreitender Produktion *regno della musica – TERRA*, darf zum Wellnesssegment gezählt werden. Tatsächlich fühlt man sich an diesem angenehmen Nachmittag königlich – was er im Rahmen der Münchener Biennale für neues Musiktheater zu suchen hat, wird allerdings an keiner Stelle wirklich klar.

Die gelungenste Produktion ist letztendlich das Festivalerlebnis selbst. Der Besucher ist dazu angehalten, sich einen Stundenplan durch die insgesamt fünfzehn Neuproduktionen zu bauen, deren Premieren sich teilweise überschneiden. Das bedeutet: Niemand erlebt genau dieselben Dinge, vielmehr bestimmen die eigenen Entscheidungen den Rezeptionsfluss und machen damit die Münchener Biennale für neues Musiktheater 2018 zu einer echten «Privatsache»: das Motto wird von Daniel Ott und Manos Tsangaris also ganzheitlich eingelöst.

Anna Schürmer

Musica ex machina

Festival ManiFeste

(Paris, du 6 au 23 juin 2018)

Placer un festival de création musicale sous les auspices de l'intelligence artificielle, des algorithmes et des machines est apparemment dans l'air du temps. C'est ce que faisait Archipel à Genève en mars dernier, et quoique sous un angle différent, ManiFeste s'empare d'une thématique analogue, prenant soin là encore de suggérer la supériorité créatrice de l'humain sur la machine. Exit donc le scénario de science-fiction: l'inhumanité dont peuvent parfois faire preuve les robots ne reflète pour le moment que celle des humains qui les programment. De ce point de vue, *Thinking Things* de Georges Aperghis pourra sembler assez froid par son propos – l'état de la surveillance généralisée s'est encore resserré depuis le *Luna Park* de 2007 –, mais aussi par la virtuosité presque clinique de son écriture comme de sa réalisation et de son interprétation. La scène est peuplée par un robot disloqué, dont les membres bougent pourtant sous l'effet d'une véritable programmation, par une tête de robot totem évoluant sur un rail, et par des humains. Ces derniers – Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Lionel Peintre et Richard Dubelski – sont assignés à des espaces compartimentés et ne communiquent, malgré leur proximité, que par l'entremise de machines. On reconnaît dans le traitement textuel les procédés itératifs, cumulatifs et combinatoires chers au compositeur.

Second concert d'ouverture donné par le contrebassiste Florentin Ginot, *Not here* pouvait apparaître comme une réhumanisation du geste musical, que le dispositif scénique – quatre plateformes de verre de différentes hauteurs accueillant chacune un instrument – et l'éclairage en contre-plongée auréolaient cependant, sous les voûtes de l'église Saint-Merry, d'une lumière quelque peu épiphannique. Un programme particulièrement judicieux mêlant œuvres