

Am Rand

Die Schlossmediale Werdenberg (22. bis 31. Mai 2015)

mittels modifizierten Tonbandgeräten und Elektronik einen aggressiv-bedrohlichen Grossstadtdschungel, Andrea Neumann bespielte ein elektronisch modifizierbares Innenklavier (die demonstrierenden «Rest-Innereien» des klassischen Klaviers).

Bei all dem mochte man sich an den bald raffinierten, bald rohen Klängen, an den offen-beliebigen Abläufen stören oder erfreuen – oder sich angesichts der meist undurchschaubaren Klangerzeugung auch irritiert fragen, ob die Künstlerinnen und Künstler ihre Klänge wirklich live produzieren und nicht einfach nur irgendwo abrufen.

Am stärksten in Erinnerung blieb beim Schreibenden die Performance der Londonerin Kaffe Matthews: Sie präsentierte ein elektronisches Meerpoem mit prasselnden Brandungswellen, atemberaubendem Tiefseedröhnen und elektroakustischen Signalen von Hammerhaien. Die Künstlerin verband die Performance mit dem Appell, in chinesischen Restaurants auf keinen Fall Haifischflossen zu bestellen – etwas, woran man sich gewiss halten kann.

Roland Wächter



Trio mit Keyboard, Zither, Plastikgewehr. Foto: Daniel Ammann

John Cages *Water Walk* ist legendär. 1960 brachte er mit diesem Stück in der populären TV-Game-Show *I've got a secret* einem Millionenpublikum sein radikales Musikverständnis nahe. Er erzeugt darin mit allerlei Alltagsgegenständen Klänge, benutzt Gummiente wie auch Schnellkochtopf. Als ihn der Moderator fragt, ob das, was er da mache, denn überhaupt Musik sei, antwortet Cage: «I consider Music the production of sound, since in the piece you will hear, I produce sound, I would call it music.» Also ist das, was die Zuschauer bei der diesjährigen Ausgabe der Schlossmediale Werdenberg im Kanton St. Gallen, dem Festival für Alte Musik, Neue Musik und audiovisuelle Kunst, im Turmzimmer an Klängen gemeinsam erzeugten, ebenfalls Musik. Über Kopfhörer werden sie da nämlich von iranischen, syrischen und pakistanischen Flüchtlingen im Teenageralter zwischen 11 und 18 Jahren angeleitet, Cages *Water Walk* nachzuspielen. *Evros Water Walk* ist das Projekt von Daniel Wetzel, der dem Autoren-Regie-Team Rimini Protokoll angehört. Evros ist der Fluss, der Griechenland und die Türkei trennt und über den

bis 2011, als die griechische Regierung einen Zaun baute, viele Flüchtlinge nach Europa kamen. Die Jugendlichen hat Wetzel in der Society for the Care of Minors, einem Heim für unbegleitete minderjährige Asylanten in Athen, gefunden.

Doch was hat die Flüchtlingsthematik mit John Cages *Water Walk* zu tun? Zunächst einmal nicht viel. Die Jugendlichen geniessen es, die Höranleitung zu produzieren und laut Wetzel somit «Schweizern sagen zu können, was sie machen sollen». Und auch das Publikum hat Spass daran, Cages Stück nachzuspielen. Doch nach und nach, während man als Teilnehmer vielleicht gerade die Giesskanne in die Badewanne ausleert und jemandem dabei zusieht, wie er mit einem Plastikgewehr hantiert, mischt sich unter das spielerische Re-Enactment etwas von den dramatischen Geschichten der Jugendlichen. Die Instrumente von *Water Walk* transformieren sich in Zeugnisse von traumatischen Erlebnissen. Daniel Wetzel stülpt Cages *Water Walk* mit viel Fingerspitzengefühl eine zweite Bedeutungsebene über, ohne dabei jemals belehrend zu wirken. Dieses

Nouveaux espaces, idées neuves ?

Remarques sur les salles de concert
contemporaines

Verfahren des Überschreibens ist aus dem Regie-Theater bekannt, wird aber in der Neuen Musik oder im zeitgenössischen Musiktheater so gut wie nie angewendet. Hier funktioniert es überaus gut, denn die Musik steht zwar einerseits im Zentrum, wird aber gleichzeitig zur Nebensache, zum Vehikel. Schlussendlich geht es nicht um Cage, sondern um die Begegnung zwischen den Flüchtlingen und dem Publikum. Durch die Normalität, mit der die Jugendlichen aus ihrem Teenager-Alltag berichten, und mit Unterstützung der jungen Synchronsprecherin, die Wetzlar in Buchs und Umgebung rekrutiert hat, gelingt diese Begegnung unaufdringlich und gleichzeitig intensiv. Selten war Neue Musik so politisch.

Genau wie *Evros Water Walk* sich am Rande von Theater und Musik bewegt, sind die mit Witz und Provokation gestalteten Ready-Made-Instrumente und Video-Klang-Installationen von Robert Jacobsen, ausgestellt in den sehr unterschiedlichen Räumen des monumentalen Schlosses, am Rande von bildender Kunst und Klangkunst angesiedelt. «Randerscheinung» ist schliesslich auch das Thema dieser vierten Festivalausgabe, kuratiert von der Bühnenbildnerin und Regisseurin Mirella Weingarten. Zum reichhaltigen Programm zählen auch drei Uraufführungen von Helmut Oehring, eine Produktion von Jürg Kienberger und vieles mehr. Erfolgreich pflanzt Mirella Weingarten in ein etwas abseits gelegenes Dorf ein Festival, das auf die Besonderheiten des Ortes eingeht und gleichzeitig hohes künstlerisches Niveau abbildet und dadurch Jahr für Jahr das Neue-Musik-Publikum aus der ganzen Schweiz anzieht.

Anja Wernicke

La construction d'une salle de concert ou d'un opéra a toujours fait débat dans nos sociétés occidentales. Le citoyen trouve là une occasion d'exprimer tantôt son admiration pour la beauté architecturale, tantôt également une réaction négative face à l'irruption d'une modernité polémique dans l'espace urbain. Au cours du XX^e siècle, les architectes ont essayé de renouveler le modèle de salle dit « à l'italienne » — modèle devenu, par l'inertie d'une certaine tradition, le modèle standard. Peine perdue, semble-t-il, car l'histoire de l'architecture des opéras et des salles de concerts reste d'une certaine manière étroitement liée à l'écriture musicale, mais également à l'organisation sociale et la notion de pouvoir.

Depuis les gradins hémisphériques des premiers amphithéâtres, jusqu'aux subtils agencements des loges et les excès décoratifs des foyers d'opéras, les architectes ont cherché à tenir compte de l'émergence d'un public rompu à des audaces des mises en scènes et à l'élargissement des formations instrumentales. D'une certaine manière, on pourrait faire remonter le point de départ de cette évolution à la possibilité offerte au public à compter du XVIII^e siècle de s'asseoir et de faire silence pour écouter un concert ou un spectacle. Dès ce moment-là, une part non négligeable du public ne considère plus la musique comme un élément de décoration mais plutôt comme un sujet de réflexion. Par conséquent, les architectes doivent faire face à une difficile équation à deux inconnues : concilier la question du point d'écoute et du point de vue.

Le vrai « cas » Wagner

La première étape passe inévitablement par la réflexion sur le rôle de l'orchestre et sa localisation dans l'espace. L'organisation des instruments dans un

orchestre symphonique « traditionnel » ne s'est jamais départie d'une certaine notion de frontalité dans l'espace d'écoute. Avant l'émergence du son amplifié électroniquement, on devait impérativement compenser par des variations d'effectifs instrumentaux parfois disproportionnées, principalement en ce qui concerne les pupitres de cordes. Il en résultera inévitablement une répartition des instruments en « familles », différenciées selon leur spectre dynamique. Wagner cherchera à sortir de cette ornière en travaillant à obtenir par la « disparition » de l'orchestre sous la scène, un son organique dans lequel le timbre n'est plus relié à une source distincte. Il n'est cependant pas tout à fait exact de dire que la fosse d'orchestre du Festspielhaus de Bayreuth est le premier exemple d'« orchestre invisible ». Avant Wagner, l'orchestre descend de la scène et vient s'installer en contrebas dans une « fosse ». La nouveauté consistera surtout à plonger le spectateur dans une acoustique comparable, par exemple, à l'espace intérieur d'une caisse de résonance d'un instrument à cordes. La seconde invention — sans doute la plus importante — est d'avoir récupéré, dès son inauguration en 1876, ce qui constitue une tradition théâtrale au sens classique du terme, avec toute ses métasignifications politiques, symboliques, sociales, etc. Le public wagnérien est très tôt contraint à se comporter en conformité avec des codes créés de toutes pièces à cette occasion (interdiction des applaudissements, rituels des entractes...). Le sentiment d'appartenir à travers ces codes à une certaine élite sociale a progressivement fait oublier que Wagner avait du théâtre une conception relativement traditionnelle. Sans les expérimentations d'Adolphe Appia dès les années 1890, il y a fort à parier que Bayreuth n'aurait pas survécu longtemps et n'aurait jamais