

Wortschatz

Mini-Festival des Musikpodiums Zürich im Theater Rigiblick (20. März 2016)

Ein Klassiker von Arnold Schönberg als markanter Ausgangspunkt. Ein Streichquartett von Hans Wüthrich als markanter Schlusspunkt. Dazwischen manches, was dem Gedächtnis fast schon wieder entschwunden ist.

wort-«Schatz!»: Das dreiteilige Marathon-Konzert des Musikpodiums Zürich (Kurator: Heinrich Mätzener) widmete sich den verschiedensten Möglichkeiten von Sprache in Musik. Der verspielte Titel entstammt dem gleichnamigen Stück von Walter Feldmann (*1965) für Sprechstimme, Ensemble und Elektronik (2014/15). «Es sollte ein Stück über Hölderlin und/oder Günter Grass entstehen, beides Schriftsteller» – so der Komponist freimütig –, «die mir so gar nicht am Herzen liegen.» Tja, was tun, wenn man auf den Kompositionsauftrag nicht verzichten will? Der Komponist gruppierte die Wörter des Textes – war es nun Hölderlin oder Grass? – in alphabetischer Reihenfolge, entzog diesem somit jede Bedeutung und umspielte die zuweilen bizarre Wortfolge spielerisch-verspielt und natürlich etwas ironisch mit elegant variierten Arabesken.

Ganz ohne Ironie blieben dagegen die Grass-Komposition *März* (für Sprechstimme und Bassflöte von 1966) von Aribert Reimann sowie die Hölderlin-Komposition *Hölderlin lesen II* (für Sprechstimme, Bratsche und Live-Elektronik von 1987) von Hans Zender. So verschieden die Komponisten vorgehen – Reimann wollte aus dem «Stimmungsgrad des Gedichts ... ein eigenständiges Musikstück», Zender aus der Zahl der Worte die Zahl der musikalischen Elemente und damit die Struktur der Musik entwickeln, bis sich diese Elemente wie Worte einprägen –, so wenig nachvollziehbar blieb (für mich) das Resultat, zu beiläufig-diffus die Klänge, zu beliebig die Abläufe. Beim Ensemble TaG (Theater am Gleis Winterthur), bei der Sprecherin Rea Claudia

Kost und der Klangregie von Gary Berger bzw. Walter Feldmann wird man den Grund dafür, wenn überhaupt, allenfalls partiell suchen; jedoch ist die trockene Akustik des Theaters Rigiblick zwar der Transparenz der Musik, nicht jedoch ihrem Wohlklang zuträglich.

Das zeigte sich schon beim ersten Stück des Abends, Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912), jenem Werk der neueren Musik, das mit seinem Sprechgesang bei der Behandlung des Worts in Musik ganz neue Wege ging, zu schweigen von der freitonalen Harmonik und der reduzierten Besetzung. Auch hier machte sich die Akustik des Rigiblicks unvorteilhaft bemerkbar, indem sie die Dynamik des Ensembles auf ein permanentes Forte nivellierte. Doch war bei dieser Produktion der Klang nicht alles: Das Stück wurde in einer szenischen Einrichtung von Leo Hofmann geboten.

Dieser stellte zuerst einmal alles auf den Kopf: Während bei der Uraufführung seinerzeit die Musiker verborgen hinter einem Vorhang spielten, vor dem die Sängerin/Sprecherin solistisch agierte, war es nun genau umgekehrt. Anfänglich waren zwar alle Mitglieder des Ensembles Nuance hinter je einem eigenen Rouleau verborgen, dessen Lamellen sich dann ab und an öffneten, um zuerst die gerade nicht spielenden, sich mit Mimik und Gestik aber austauschenden Musiker, später dann immer öfter auch die gerade spielenden zu zeigen. Unsichtbar aber blieb bis zum allerletzten Stück die Sängerin/Sprecherin. Die ausgezeichnete Marie Heeschen präsentierte ihren Part gekonnt als sprechende-singende Diseuse und blieb all den schrillen und leisen, den sehnsüchtigen und karikierenden, den ernstesten und parodistischen Momenten an Prägnanz nichts schuldig – ganz ohne visuelle Präsenz und in schöner Koordination mit dem nicht-dirigierten Ensemble. Ein weiter Weg, den man im Umgang mit den einst so schwierigen

Partituren der Neuen Musik mittlerweile zurückgelegt hat!

Ein Geheimnis allerdings bleibt, warum das Werk szenisch eingerichtet werden musste. Während das Verborgenenhalten, Sichtbarmachen und wieder Verbergen des Ensembles die Aufmerksamkeit verstärkt auf das sowieso «Unsichtbare», also auf die Klänge, lenken mochte, stellte man sich (ich mir) doch diese und jene Frage: Warum muss ein Musiker bei einem Stück mit einem Lautsprecher hantieren? Was bringen auf Pappkarton geschriebene Sätze wie «Arnold ist (nicht) hier» heute noch an Einsicht in das Werk oder zu seiner Rezeption? Und muss man den in den Gedichten omnipräsenten Mond noch zeigen und schliesslich als «Requisitenzauber» demaskieren?

Und eine Frage stellte sich auch zu jenem Werk, mit dem Schönbergs *Pierrot* kombiniert wurde, dem Instrumentalstück *Verstimmung* (2015) von Jannik Giger (*1985): Was mochte den mehr als hundert Jahre nach Schönberg geborenen Komponisten am Werk seines musikalischen Urahnen interessieren? Sein 2015 entstandenes Ensemblestück für die gleiche Besetzung liess es auf Anhieb kaum erkennen: Oft an gleiche oder ähnliche musiksprachliche Gesten anknüpfend, ist Gigers Werk weniger schrill und weniger böse, weniger karikierend und weniger provokativ – jedoch um einiges wohlklingender. Das kann man durchaus als Statement einer jüngeren Generation von heute verstehen.

Da ging Hans Wüthrich (*1937), dem der abschliessende dritte Teil gewidmet war, ganz anders vor: Der Linguist und Komponist (die beruflichen Tätigkeiten kommen bei Wüthrich nicht ohne Auswirkungen zusammen) vertonte in zwei älteren Werken – *Zwei Minuten gegen das Vergessen* (1978) für Streichtrio und *Annäherungen an Gegenwart* (1986/87) für Streichquartett – hoch konzentriert

Zur verordneten Entgrenzung der Künste

Gedanken zum ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart (4.–7. Februar 2016)

und präzise gespielt vom erweiterten Fathom String Trio – zwar keine Texte, aber der Sprachcharakter der Musik erscheint dennoch deutlich in ihren Strukturen: Beide Werke, das erste zwei, das zweite dreissig Minuten lang, bestehen aus einer Folge von ultrakurzen, extrem kondensierten und durch längere Pausen voneinander getrennten Statements: geschliffene Epigramme, manche mit einer kleinen Nachbemerkung. Das ist in seiner kargen Stringenz höchst eindrücklich – wie auch (für mich) etwas befremdlich abweisend: Was und wie soll man jemandem antworten, der in lauter wohlformulierten und abgeschlossenen Hauptsätzen spricht, die – wenigstens aufs erste – kaum einen Bezug zueinander haben ...?

Gern hätte man (ich) zur eigenen Erleichterung am Schluss nochmals Wüthrichs jüngstes Werk gehört, das zu Beginn des Konzerts gespielt wurde: *Strange mental fields* für vier Streichinstrumente und Live-Elektronik (2016). Kleine musikalische Gestalten werden live gespielt, aufgenommen, gesampelt, wieder zugespielt, und dies in mehrfachen Kombinationen, bis ganze Räume aus schillernden Klängen entstehen. «Die Musik spricht für sich» schreibt der Komponist (doppelseitig) zu seinem Werk. Ja, doch so strange diese mental fields auch sein mögen: In diesem Werk spricht sie auch zu mir.

Roland Wächter



François Sarhan, *La Philosophie dans le Boudoir* mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart. Foto: Martin Sigmund

Christine Fischer und Lydia Jeschke sind dieses Jahr verantwortlich gewesen für das abwechslungsreiche und dichte Programm beim ECLAT Festival für Neue Musik in Stuttgart. Man darf dieses zu Recht als eines der progressivsten Festivals im deutschsprachigen Raum bezeichnen, mit einem ständigen Bemühen, sich in Richtung Neuer Medien, Bildender Kunst, Musiktheater und Performance zu öffnen. Der seit einigen Jahren speziell an den Musikhochschulen deutlich wahrnehmbare Druck zur Entgrenzung der Künste im Wettbewerb um Innovation betrifft die Festivals Neuer Musik schon länger. Beim ECLAT zeigt sich der ungebrochene Glaube an das Phantasma des innovativen Formats jedoch auch als empfindliche Achillesferse.

Vermutlich ist die Komplexität künstlerischer Arbeit im Bereich der Musik gekoppelt an ihre Besonderheit als zeitbasiertes Medium. Versucht man sich beispielsweise in der Bildenden Kunst – vorausgesetzt, es handelt sich um gute Kunst! – nach dem Wegfallen bestimmter rein handwerklicher Parameter seit knapp einhundert Jahren an der unmöglichen Möglichkeit der Artikulation des eigenen Begehrens, so müssen junge

Komponisten, wollen sie die Musik nicht gänzlich entgrenzen und den Bedingungen des Konzertsaaes entsagen, einen erweiterten Apparat de(s)r Anderen dirigieren. Das oder die Andere(n) dirigieren und gleichzeitig das Eigene (Begehren) artikulieren ist anspruchsvoll und kann nur miteinander verknüpft werden in einer langwierigen gemeinsamen Arbeit der Komponisten mit den Interpreten, jenseits der kannibalischen Lust an den Fähigkeiten des jeweils anderen. (Ein Komponist benötigt, um neue Spieltechniken zu entdecken, die virtuoson Fähigkeiten eines Interpreten; der Interpret lebt vom sich auf dem Markt etablierenden jungen Komponisten, der ihn als Experten Neuer Musik installiert und legitimiert usw.). Der quasi avantgardistische Ansatz des Aufbrechens von Räumen (Tsangaris und andere) und das in turbulenten Zeiten wie heute reaktionär wirkende ausschliessliche Konzentrieren auf das Sezieren von Klängen (Saunders, Bauckholt etc.) sollten als Strategien zumindest für den Moment hinten angestellt werden.

Da ich die grosse Kraft, etwas jenseits der inszenierten Entgrenzung der Künste zu schaffen, in einer kollektiven Arbeits-