

Sondern undefinierbare Geräusche, die durch die Bewegungen der Performenden ausgelöst wurden, ertönten über kleine, an den Schildern befestigte Lautsprecher. Quer durch das Publikum marschierte dieser eigenartige Demonstrationzug. Die Performance zeigte auf eindrückliche Weise, wie ohne die Kenntnis der «richtigen» Sprache dringliche Botschaften unverstanden verhallen können.

Deutlicher waren die Verständigungscodes im Projekt *Eadwards Floss* von Penelope Wehrli. Die Akkordeonistin Olivia Steimel und der Akkordeonist Sergej Tchirkov reagierten gemäss den Anweisungen der Komponistin So Jeong Ahn und des Komponisten Thomas Kessler auf die sparsamen Bewegungen der Tänzerin Jutta Hell und des Tänzers Dieter Baumann. Diese wiederum nahmen die Akkordeonklänge als Ausgangspunkt neuer Bewegungsabläufe. Das reduzierte Setting ermöglichte eine präzise Untersuchung, wie Klang und Bewegung, wie Musik und Tanz interagieren können.

Brigitta Muntendorf inszenierte im Dachstock der Dorfkirche Rümlingen eine digitale Wohnzimmeratmosphäre. Die Überschneidung von digitalen «Spaces» und analogen Lebenswelten war Thema ihrer Uraufführung *SCREEN SHARING. Come into my inhabitable world*. Phänomene der digitalen Kommunikation wie Twitter-Meldungen, YouTube-Tutorial-Videos und die typischen Tablet-Wisch-Bewegungen flossen mit ein. Zwar waren vier Performerinnen und Performer physisch präsent, doch interagiert wurde nur über digitale Kanäle. Der Saxophonist Frank Riedel grüsste über Live-Video den Posaunisten Stephen Menotti. Über eine einfache Atemübung aus dem *Trombone Tutorial* wurde ein komplexes Zusammenspiel zwischen Performenden und YouTube-Usern ausgelöst. Bei Muntendorf stand

also die virtuelle Interaktion von Performenden, YouTube-Videos und vorproduziertem Material im Zentrum. Die Überschneidungen von virtuellen und analogen Räumen und Kommunikationskanälen in Muntendorfs *SCREEN SHARING* reflektierten die digitalen Phänomene der letzten Jahre. Mit satirischen Spitzen nahm sie die neuen digitalen Möglichkeiten ernst, lotete leichtfüssig deren Eigenarten und Chancen aus.

Diese Ernsthaftigkeit prägten auch die anderen zwei Hauptproduktionen. Wehrli inszenierte mit einer eindrücklichen Genauigkeit die Kommunikation zwischen Klang und Bewegung und betrieb somit künstlerische Grundlagenforschung im besten Sinne. Und Cathy van Eck untersuchte die Ausdrucksstärke ihres eigentlich simplen Settings: Was können die über Alufolie gespielten undefinierbaren Klänge aussagen?

Musik als Schall ist bewegte Luft und Musik als Kunst kann als eine Art der menschlichen Kommunikation verstanden werden. Es stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Bewegung und Kommunikation. Kommunikation benötigt stets Bewegung. Selbst die physische Bewegungslosigkeit der virtuellen Kommunikation beruht auf der Übermittlung von Daten über Tausende von Kilometern. Und das Festival Rümlingen bewegte sein Publikum auch dieses Jahr wieder mit hochstehenden künstlerischen Kommunikationsangeboten in Form von musikalischen Interventionen.

Jaronas Scheurer

Le King Lear du nucléaire

L'opéra *Kein Licht* de Philippe Manoury à la Ruhrtriennale (25 août 2017)

Comment aborder des sujets graves de société à l'opéra? Non pas qu'il en soit incapable — Mozart ou Berg, pour ne citer qu'eux, en ont fourni de brillantes démonstrations (*Les Noces de Figaro*, *Wozzeck*, *Lulu*) — mais, bien souvent, son lyrisme intrinsèque le fait sombrer dans un ridicule criard: excessivement expressives ou larmoyantes, ses inflexions mélodramatiques donnent un ton par trop sentencieux à ses interpellations — les exemples dans le domaine contemporain sont malheureusement légion. Pour aborder la question du nucléaire dans le monde post-Fukushima, les trois co-créateurs de *Kein Licht* — le compositeur Philippe Manoury, le metteur en scène Nicolas Stemann et l'écrivaine Elfriede Jelinek — tentent un mariage audacieux: celui de l'opéra et d'un théâtre avant-gardiste, élaboré au cours d'un vaste processus de création, un work in progress destiné à trouver le meilleur équilibre possible entre les deux univers.

Nicolas Stemann lui-même expose parfaitement le défi à relever: «La grande force de l'opéra demeure sa capacité à nous toucher au cœur. Le revers de la médaille, c'est qu'il perd souvent le contact avec le réel. C'est sans doute la raison pour laquelle des personnalités comme Pierre Boulez n'en ont pas voulu, pensant qu'il fallait au contraire soulever de réelles problématiques sans verser dans la sentimentalité. Dans le cas de *Kein Licht*, nous aurons recours à la fois aux outils du théâtre, susceptibles de traiter sans détour de sujets cruciaux, et à ceux de l'opéra, plus émotionnels. Nous prenons pied en *Terra incognita*.»

Une chose est certaine: *Kein Licht* est un OSNI (objet spectaculaire non identifié). Ni opéra, ni théâtre, ce n'est pas non plus tout à fait du théâtre musical (même s'il lui emprunte certains éléments, comme le fait qu'il n'y a ni

personnage ni ligne narrative), ni une allégorie lyrique à la Stockhausen (même si la référence à *Licht* est évidente). Les précédents déjà cités de Mozart ou Berg en témoignent : l'un des ingrédients clés pour un opéra qui aspire à aborder un sujet politique est le texte. Ce texte doit être fort et riche, poétique et polysémique, ce qu'est indéniablement le *Kein Licht* de Elfriede Jelinek, tour à tour abstrus et grinçant, puissant et ironique, optimiste et misanthrope. Un texte qui a inspiré Manoury et Stemann l'invention d'un néologisme opératique : le « Thinkspiel ».

Sous cette astuce langagière se cache une forme qui, en renouvelant le *Singspiel*, multiplie les niveaux d'interpellations en même temps qu'elle superpose les couches de discours. Le *Thinkspiel* reprend ainsi l'une des plus vieilles recettes du théâtre : la cohabitation au sein d'une même soirée du noble et du prosaïque, du tragique et du comique, du *seriosa* et du *buffa*. De fait, une référence s'impose bientôt face à *Kein Licht* : celle du *King Lear* de Shakespeare (dont la proximité phonétique avec *Kein Licht* n'est peut-être pas totalement innocente). Dans *King Lear*, la tragédie est constamment commentée, de manière acide et décalée, insolente et tendre, par le bouffon du Roi — autant alter ego que reflet l'un de l'autre, le discours politique et psychologique se dédouble pour un effet décuplé. De même, la figure du bouffon est centrale dans *Kein Licht* : ce sont même, au cours de la deuxième partie, deux bouffons, un rouge et un bleu, qui apostrophent le public avec un plaisir partagé, l'invitant à se réveiller avant qu'il ne soit trop tard, comparant le nuage radioactif à Godzilla, et allant même jusqu'à faire de la nature elle-même la coupable idéale de nos errements — n'est-ce pas elle qui a « inventé » la radioactivité ?



Object spectaculaire non identifié : Caroline Peters et Niels Bormann dans *Kein Licht*.
 © Caroline Seidel / Ruhrtriennale 2017

Le burlesque est omniprésent sur le plateau. Dès l'ouverture du spectacle le ton est donné : si une trompette en sourdine accompagnée d'une électronique en temps réel désolée brosse un paysage post-apocalyptique, le chien qui traverse la scène impose une image hautement poétique en même temps qu'incongrue, déclenchant inmanquablement le rire. Plus tard, ce sera un drôle de marionnette qu'on sortira d'un cercueil : c'est « l'atome » qui, tel un enfant de trois ans, refuse d'aller au lit. Plus tard encore, lorsque l'eau radioactive commence à se déverser sur le plateau (dans une métaphore scénique saisissante), le burlesque se fait scatologique, lorsqu'un des bouffons se prend en selfie en train de déféquer des déchets radioactifs. La bouffonnerie learesque s'impose plus

encore dans la troisième partie, sobrement intitulée « Hello darkness my old friend » en référence à Simon and Garfunkel, et dont le texte a été rédigé après les deux premières, en réaction à l'élection de Donald Trump — Bertolt Brecht et son *Arturo Ui* ne sont pas très loin non plus.

Pendant que les comédiens s'amuse, les chanteurs, eux, apportent un souffle qui élargit la vision. Certes, le chant lyrique renforce l'impression d'un discours compassé, mais il offre un contrepoint bienvenu, qui emprunte à la fois aux canons de l'opéra et au théâtre de l'absurde. Mettant la beauté du texte en avant, la musique de Philippe Manoury répond aussi aux jeux de mots (souvent musicaux) dont il est jalonné : « Si la musique est temps, alors c'est la mi-

Von Basstölpeln, Stehlampen und verfluchter Geometrie

ZeitRäume Basel 2017 – Biennale für neue Musik und Architektur
 (9. bis 24. September 2017)

temps [clin d'œil à la demi-vie des éléments radioactifs]! On ne peut plus l'entendre.» ou encore «Creuser un tunnel, simplement pour en voir le bout».

De son côté, la vidéo (en partie réalisée en temps réel) se fait mise en abyme délirante et surchargée, strate de discours additionnelle. Et puis il y a ces deux «pauses» explicatives, au cours desquelles, dans une volonté de ne rien cacher de la nature du spectacle et de la manière dont il a été élaboré, Philippe Manoury explique le projet, en déconstruit les mécaniques et les objectifs – le Thinkspiel, encore et toujours.

Suivant plus ou moins cette alternance entre le bouffon et le sérieux, la succession entre le chanté et le parlé (et tout ce que l'électronique permet d'hybridation entre les deux) donne à l'ouvrage son équilibre, comme un opéra-comique réactualisé (notons au passage que *Kein Licht* est une production déléguée de l'Opéra Comique parisien). Le chant se fait le reflet des divers échos que nous fait visiter le texte – révolte, colère, incompréhension, réflexion, mélancolie (on se souviendra long-temps de la magnifique mise en musique du *O Mensch* de Nietzsche, portée par l'émouvante mezzo Christina Daletska et les gammes infiniment descendantes de l'orchestre dirigé de main de maître par Julien Leroy). Ponctué par de merveilleux ensembles vocaux (mêlant la pureté de la soprano Sarah Maria Sun, la chaleur de la mezzo Olivia Vermeulen et l'agilité sautillante du baryton Lionel Peintre), ce Thinkspiel devient un dialogue tragico-comique sur le ton de la vanité hantée, voire butée. Jusqu'au geste final qui, avec férocité, remet au goût du jour la conclusion de la *Symphonie des Adieux de Haydn*: un à un, les musiciens et chanteurs quittent la scène, laissant derrière eux les deux comédiens habillés en atomes – et le chien, unique vestige de la vie sur Terre.

Jérémie Szpirglas



Composing Space im Parkhaus Ciba. Foto: Anna Katharina Scheidegger

Kurz vor Beginn der Biennale konnte ich beim Bass Rock in Schottland die in Basel erwünschte Synthese von räumlicher und akustischer Wahrnehmung eindrücklich erleben. Aus den Burgruinen erklang, zusammen mit den Grundlauten von Wind und Meer, die Musik der Basstölpel nicht alleine von allen Orten der Insel, sondern auch fliegend aus der Luft und schwimmend vom Wasser her. Solche Synthesen, auch mit entsprechenden Assoziationen, fielen mir während der Biennale fünf Mal zu.

1. In einer Möbelhalle begann die Biennale mit der Aufführung von Erik Saties Quälereien (*Vexations*). Da das Musikstück – welches vielleicht aus einer Aneinanderreihung kleiner reiner Terzen heraus gedacht und in Basel nicht auf einem Klavier, sondern dem Clavemusicum omnitonum gespielt wurde, – weder ganz tonal noch ganz atonal zu sein schien und zudem durch das Clavemusicum auch in unterschiedlichen Varianten einzelner Intervalle erklang, wurde das Gehör irritiert und angeregt. Obschon das Musikstück

unaufhörlich wiederholt wurde, hörte man aufmerksam zu. So schien denn weniger die Musik zum unbeachteten Möbelstück geworden zu sein als der Zuhörer selbst zur Stehlampe.

2. Im Konzert *Meilensteine* begannen die Zuhörer beim monumentalen Eingang des Friedhofs am Hörnli, angelockt durch Klänge von Glocken, Akkordeons, Flöten und Steinen, ihre Totenprozession, die der Hauptallee entlang zur grossen Treppe führte. Dort war die Musik der sogenannten KlangKids zu hören, welche im Schneidersitz und strengen Reihen sitzend im gemeinsamen Rhythmus entweder Steine auf Steinplatten oder Steine auf Holzstücke klopften. Sie tönte wie ein schöner, unmöglicher Regen. Eine Variante derselben Musik in strenger Reihe wurde bei den Pfeilerhallen der Aufbahrungsräume vorgestellt. Angeregt durch die neorömische Gebäudearchitektur meinte man plötzlich, statt Perkussionisten Arbeitssklaven zu erblicken, und fühlte sich nach Augusta Raurica versetzt. Weiter entfernt erklang unterhalb des Krematoriums, aus dem später