

NARRENSCHIFFE

Gemeinsam die Stadt erlaufen
Miron Hakenbeck im
Gespräch mit der Komponistin
Lucia Ronchetti

In der Regel komponierst Du für geschlossene Räume, erprobte Orte zeitgenössischer Musik. Wir bauen für die Münchner Opernfestspiele mit dem Pavillon 21 einen neuen Veranstaltungsort für Erkundungen jenseits der Ästhetiken der großen Bühne. Mit dem Projekt, das Du für dieses Festival vorbereitest, willst Du allerdings auf die Straße gehen und den Pavillon als Zielpunkt einer Bewegung durch die Stadt von außen erobern.

Es ist das erste Mal, dass ich das Theater und den Konzertsaal und damit die herkömmlichen Produktionsbedingungen des Musizierens verlasse. Natürlich wird meine Arbeit ein konkretes Musiktheaterprojekt. Aber gleichzeitig ist es für mich ein offenes Studio oder ein Labor für die nächste Zukunft. Bisher habe ich mit einer sehr präzise notierten Musik gearbeitet.

Ich habe immer nach dem theatralen Aspekt meiner Musik gesucht, allerdings innerhalb ihrer Struktur, innerhalb der musikalischen Sprache. Jetzt halte ich es für wichtig, den geschlossenen Raum der Aufführungsorte zu öffnen. Ich möchte ein Musiktheater kreieren, bei dem das Publikum einer szenischen Aktion nicht frontal gegenüber sitzt. Es interessiert mich auszuprobieren, wie ich die Akteure und die Szenerie in eine gemeinsame Bewegung mit dem Publikum versetzen kann. Ich möchte das gleiche timing oder Zeitgefühl für die Darsteller, die Musiker und die der Vorstellung folgenden Zuschauer herstellen. Auf diese Weise setze ich mich mit einer langen Tradition von Straßentheater und Straßenmusik auseinander. Diese Traditionen sind voller Elemente, die in meiner Arbeit bisher kaum Berücksichtigung fanden und deren Potentiale auch im zeitgenössischen Musiktheater noch nicht erschöpft sind.

Du sprichst von einer musiktheatralischen Aktion im Freien, aber selbst im Freien definierst Du eine Spielfläche. Welche Elemente willst Du aus dem Konzertsaal herauslocken? Wer ist Teil dieser Aktion?

Zum einen ist es ein Versuch, Elemente der Agitpropkultur formal zu integrieren. Ich sage „formal“, weil ich kein politisches Theater im engeren Sinne machen, keine politischen Paraden in den Münchner Straßen abhalten will. Dennoch: Gerade wegen der politischen und sozialen Situation seiner Zeit hat z.B. das Agitproptheater im Deutschland der zwanziger Jahre Formen der Kommunikation im Theaterspiel versucht, die vollkommen neu waren. Dabei erscheint mir wichtig, dass die Vertreter des Agitprop diese



Formen nicht entwickelt haben, weil sie einfach nur experimentieren wollten, sondern weil sie das Bedürfnis nach Austausch mit ihren Zuschauern hatten. Was mich am Agitproptheater interessiert, ist die organische Übereinstimmung zwischen den Menschen, die eine Vorstellung gegeben haben, und ihren Zuschauern: Das waren Arbeiter, die zu anderen Arbeitern gesprochen haben – eine perfekte Spiegelsituation zwischen den Darstellern und denjenigen, die ihre Botschaft empfangen. Das will ich analysieren. So werde ich zum Beispiel eine Gruppe von Laien zusammenstellen, die zusammen sprechen oder singen werden. Diese Mitglieder des Sprechchors, die eigentlich nur sich selbst repräsentieren und keine Rollen, bewegen sich auf der Straße als ein Teil des Publikums, das der Parade folgt. Zugleich sind sie Vertreter dieses Publikums. Die Grenze zwischen denen, die eine Szene spielen und denen, die sie anschauen, wird zunehmend durchlässiger und unschärfer. Das gibt der Kommunikation eine neue Energie und mir die Chance, diese Grenzsituation zu studieren.

Für die Aufführungen Deiner geschriebenen Werke benötigst Du Spezialisten, die nicht nur außergewöhnlich gute Musiker sein müssen, sondern zudem sehr offen für die Suche nach neuen Klangmöglichkeiten. In welchem Maß musst Du Dich anpassen oder beschränken, wenn du Laien dazu bringen willst, auf der Straße zu musizieren. Was wird ihr Material sein?

Ich benutze für dieses Projekt verschiedene Klangquellen. Zum einen Laien. Nachdem ich zehn Jahre mit professionellen Sängern für zeitgenössische Musik gearbeitet habe, weiß ich sehr genau, wie ich deren Stimmen nutzen und sehr raffinierte Effekte durch genaue Notation erreichen kann. Ich glaube zu wissen, wie ich einen gleich starken musikalischen Effekt erreichen kann, ohne die musikalischen Anweisungen präzise aufzuschreiben. Dabei gehe ich von den vokalen Fähigkeiten dieser Laien aus und werde versuchen, Möglichkeiten zu reduzieren, um den Ausdruck konkreter zu machen. Ich werde in umgekehrter Weise arbeiten als sonst, sozusagen vom Ergebnis, vom Ende her – vom existierenden Klang. Ich werde von einer sehr einfachen Weise ausgehen, sich gemeinsam auszudrücken, z.B. wird der Versuch dieser Laien, gemeinsam einen Ton zu erzeugen, vielleicht einen Cluster ergeben, den ich dann modellieren will. Üblicherweise gibt es diese scheinbar unumgängliche Trias: zunächst den Komponisten, der die Partitur schafft, dann die Partitur als neutrale Ebene, dann ihre Entzifferung und Aufführung. Für *Narrenschiße* möchte ich das erste Mal von der Aufführung, der hypothetischen Aufführung her beginnen, d.h. vom Material ganz



10

AFTER



NARREN SCHIFFE



Assenza del
 Scario
 Spiato.
 Conbre
 el

Spof



DIE

bestimmter Aufführender. Von dort aus gehe ich zurück zum Komponieren des Materials. Ich glaube, dass die Mitglieder des Sprechchors offen und großzügig ihren Körper und ihre natürliche Stimme einbringen werden, um gemeinsam mit mir eine neue Klangdramaturgie zu finden. Das kann eine wundervolle Erfahrung für mich sein, ähnlich der, die ich mache, wenn ich elektronische Musik komponiere. Arbeite ich mit der elektronischen Erzeugung von Klang, dann ist es meine Aufgabe, dem Klang nachzuzuhören.

Du musst einige Zeit mit diesen Laien verbringen, um zu verstehen, was ihre Möglichkeiten sind. Dann bringst Du es aber doch in eine Form.

Ich beabsichtige, ihnen zunächst eine Vorstellung von meinen Klangerwartungen zu geben. Diese Klangvision werden sie auf ihre Weise und mit ihren Eigenarten zum Leben erwecken, und dann werde ich diesen Klang formen, reduzieren. Wie ein Bildhauer ein ungeformtes Stück Marmor. Du erreichst sehr raffinierte oder präzise Lösungen, einfach, indem du eine Rückmeldung gibst. Und der Großteil der Musik wird erst nach dieser Erfahrung in eine Partitur transkribiert.

Was Du vom Agitproptheater erzählst, gleicht unseren Vorstellungen von frühen Formen des antiken Theaters: Performer und Zuschauer kommen aus der gleichen gesellschaftlichen Erfahrung, die einen treten aus den Reihen der anderen auf die Bühne. Gleichzeitig verneinst Du einen politischen Zusammenhang. Gehen Leute ins Theater, so begeben sie sich in einen geschützten, definierten Raum, der nur abends geöffnet ist und als Garant von Hochkultur im Stadtbild steht, den man nach einer Vorstellung, die auf die Realität zeigt, sie aber nicht ist, wieder verlässt. Auf der Straße sind die Leute mit anderen Dingen beschäftigt: flanieren, Stadtbesichtigung, Einkaufen, zielgerichtetes Eilen von A nach B. Greift eine Parade nicht schon von sich aus attackierend und verstörend in diesen Alltag ein? Und wird damit als politisch empfunden?

Wenn wir mit diesem Projekt auf die Straße gehen, dann nicht auf eine aggressive Weise. Ich habe im Gegenteil die Vision von etwas sehr Offenem, Uneindeutigem.

Du kannst im Theater sehr gedankenschwer über Politik sprechen und gleichzeitig vermittelt sich nichts. Wenn du mit dem Theater aus dem Theater heraus gehst, sprichst du nicht gleich zwangsläufig über Politik: Zunächst einmal bist du mit anderen Menschen gemeinsam außerhalb ihres Zuhauses. Zuhause haben alle ihren



Fernseher, der die Politik für sie macht, der über Politik zu ihnen spricht. Wenn wir aber auf der Straße sind, erfahren wir einen Moment von Freiheit. Das lässt ganz wichtige Dinge erlebbar werden: Was stelle ich als Person in dieser Stadt, in dieser Gemeinschaft dar? Warum laufe ich mit anderen Menschen eine Straße entlang? Warum kann ich das mit anderen Menschen teilen?

Mit unserem Projekt können wir etwas ausprobieren, das gleichzeitig unberechenbar und auch kathartisch ist. Und rituell. Ich will, dass die Menschen in diesen gemeinsamen Fluxus, diese gemeinsame fließende Bewegung gehen, dass sie neugierig werden. Zufällig werden die Passanten in diesem Moment an genau diesem Ort auf der Straße sein und plötzlich bekommt diese alltägliche Situation für sie eine andere Bedeutung. Sie werden Teil eines unvorhersehbaren Spielfeldes.

Es gab zwei wichtige Vertreter der Agitprop-Ära, die für mich bis heute für zwei einander entgegen gesetzte Wege stehen, mit Theater Politik zu machen. Beide waren künstlerische Leiter und Autoren von Agitprop-Gruppen. Das ist zum einen der deutsche Arzt und Dramatiker Friedrich Wolf, zum anderen der Ungar Béla Balázs, der vor allem als Filmtheoretiker und Filmregisseur berühmt wurde und auch das Libretto zu Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* schrieb. Friedrich Wolfs Ansatz war es, ins Theater zu gehen und dort über Politik zu sprechen, ähnlich wie Brecht. Im Theater, in der bürgerlichen Institution will ein Regisseur oder Dramatiker über Politik sprechen. Balázs' Gedanke dagegen war, das es eine



organische Beziehung zwischen den Theatermachern und dem Publikum geben muss. Das ist für mich ein automatisch politischer Anspruch, ohne vordergründig auf der Bühne über Politik sprechen zu müssen. Die Arbeiter auf der Bühne haben über sich selbst gesprochen, über ihre sozialen Utopien. Das ist für mich eine Methode, das soziale Element innerhalb der Theatersprache zu betonen.

Der Chor und die Schauspielsolisten werden in verschiedener Weise, rhythmisiert oder frei, zu den Passanten sprechen. Ist die Auswahl von Texten ein Angebot, bestimmte Themen zu verhandeln?

Da gibt es zum einen die Figur von Sebastian Brant – die Stimme eines Moralisten aus der damals offenen, kosmopolitischen Stadt Basel am Übergang von Mittelalter zu Renaissance. Dazu kommen die Stimmen bzw.



GEMEINSAM

STADT

ERLAUFEN

IM GESPRÄCH

Texte verschiedener anderer Autoren, die man zusammenfassen kann in der Perspektive von Sören Kierkegaard. Während eines Großteils der Parade oder des Umzugs sprechen die Mitwirkenden also aus diesen zwei Perspektiven über ganz konkrete moralische und ethische Fragen nach den Grenzen in unserem Leben: aus der eines humanistischen Idealisten wie Brant, und der eines melancholischen Solipsisten wie Kierkegaard. Das macht die Parade einer religiösen Prozession mit der Möglichkeit zur Reflexion viel ähnlicher als einem aggressiven Protest.

Kein eigentlicher Protest, aber eine Möglichkeit den Teilnehmern zu vermitteln, in welcher spielerischen Form eine öffentliche Diskussion stattfinden könnte?

Am Ende gibt es auf die Frage nach dem Grund der Umzüge auch eine ganz einfache Antwort: Wir laufen gemeinsam, weil wir am Ende einen Ort erreichen wollen, den Pavillon, in dem wir den Vortrag, die Diskussion erleben wollen.

Ich will den Passanten eine Motivation geben, weiterzulaufen und den Pavillon zu erreichen. Das mag sogar etwas Touristisches haben. Andererseits ist es sehr wichtig, weil auch für die Münchner im vertrauten Umfeld der Stadt etwas Neues passiert, und sie mit dem Pavillon 21 einen öffentlichen Ort dazuerhalten.

Es ist für mich vor allem im akustischen Sinne interessant, welche Traditionen und Formen es gab, sich in der Stadt zu bewegen. Sebastian Brant zum Beispiel ist auf die Straße gegangen und hat mit verschiedenen Menschen gesprochen und Schriften verteilt.

Warum und wie hat jemand in der Vergangenheit die Topographie einer Stadt durchlaufen? Zum Beispiel um die Uhrzeit zu verkünden oder Nachrichten auszurufen. Viele dieser Rituale und Verhaltensweisen sind aus unserem städtischen Alltagsleben verschwunden, aber das Bedürfnis nach ihnen scheint noch vorhanden zu sein, anwesend in allen Formen von öffentlichen Umzügen: Demonstrationen, Protestmanifestationen, Sportveranstaltungen wie Marathonläufe oder im Gay Pride. Selbst wenn es keine engere ideologische Motivation gibt – wir müssen gemeinsam die Stadt erlaufen. Das ist eine Art archetypisches urbanes Verhalten. Die zusammen laufenden Passanten erzeugen gemeinsam Klänge. Und sie hören den Klängen zu: den eigenen, den Klängen der Performer, aber auch denen der Stadt, den zufälligen. Insofern ist die Parade auch eine Performance über Geräusche, die Geräusche einer Parade, das



PARADE

Geräusch einer potentiellen Form von Protest. Wenn du allein zuhause bist und von außen alle Neuigkeiten über das Radio, den Fernseher und das Internet erhältst, verlierst du deine körperliche Präsenz, dein Geräuschpotential innerhalb der Stadt. Ich möchte die Wahrnehmung dafür sensibilisieren, durch die Stadt zu laufen und aufmerksam für die vokale Kommunikation

zwischen den Menschen zu sein, für alle Informationen, die man aussendet und die man empfängt. Im besten Fall ist unser Umzug ein Angebot, in dem der Passant seine Rolle vergessen kann und von diesem Fluxus von Signalen absorbiert wird.

Du hast von den Theaterbewegungen der zwanziger Jahre gesprochen. Gab es Formen von Musiktheater, die diese Entwicklungen begleiteten?

Im Massenspiel hat sich der Sprechchor zum Teil in sehr komplexen Erzählformen mit dialogischen Prinzipien und Kommentaren artikuliert. Die Formsprache war sehr weit entwickelt. Diese Phänomene der zwanziger Jahre, Laienspiel und Sprechchor, sind für mich eng verbunden mit dem Jahrzehnte später entstehenden Theater von Luigi Nono oder mit Experimenten von Mauricio Kagel. Natürlich gehen diese Arbeiten des Musiktheaters zum Teil zurück auf Formen des griechischen Theaters und auf mittelalterliche Mysterienspiele über die Geburt Christi. Sie entstanden aber aus einem Bedürfnis nach sozialer Interaktion im Musiktheater und nicht, weil die Autoren eine alte Theaterform wiederbeleben wollten. Diese Übereinstimmung zwischen Diskussion, Adressaten und Form ist im zeitgenössischen Musiktheater verloren. Da gibt es eine Membran zwischen dem Publikum und den Machern sehr raffinierter, perfekt gearbeiteter

Produktionen. Diesen Spalt würde ich gern überwinden und ich glaube nicht, dass diese Unternehmung mit der Komplexität oder Einfachheit der musikalischen Sprache verbunden ist. Dass es von der Anwesenheit oder Abwesenheit der Tonalität abhängt. Man kann mit der gegenwärtigen Musiksprache sehr viel verschiedene Wege einschlagen, aber es ist wichtig, eine neue Qualität der Kommunikation zu finden. Und die liegt nicht in der Vereinfachung der musikalischen Sprache, im Gegenteil: Die Sprache muss komplex sein, und zwar so komplex, dass sie in der Lage ist, verschiedene Wege zu integrieren, über Probleme nachzudenken. Die Art, wie diese Sprache angewandt wird, ist die entscheidende Frage.

Nehmen wir zum Beispiel Nonos *Intolleranza*. Das ist ein starkes und kommunikatives Werk. Obwohl Nono eine sehr komplexe musikalische

LUCIA RONCHETTI

MIT



DER KOMPONISTIN

Offenem, Uneindeutigem. Wenn wir mit diesem

im Gegenteil die Vision von etwas sehr



Projekt auf die Straße gehen, dann

nicht auf eine aggressive Weise. Ich habe

Ort der Straße sein und plötzlich bekommt diese alltägliche Situation für sie eine andere

Bedeutung. Ich will, dass die Menschen in diesen gemeinsamen

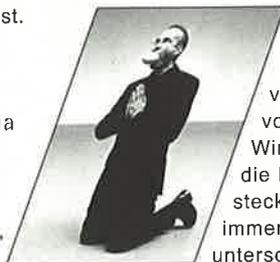


werden die Passanten in diesem Moment an genau diesem

weisen Einfluss, diese gemeinsame fließende Bewegung gehen. Dass sie neugierig werden. Zurück

Sprache benutzt, kann das Publikum der sehr klar formulierten politischen Intention dieses Stückes folgen. Es geht nicht um die Komplexität oder Einfachheit der Musik, sondern darum, wie die Beziehung zum Publikum organisiert ist.

Lucia Ronchetti (*1963, Rom) Studium der Komposition an der Accademia di Santa Cecilia und der Philosophie an der Universität in Rom. In Paris Kompositionsseminare bei Gérard Grisey und am IRCAM, PhD in Musikwissenschaft am École Pratique des Hautes Études an der Sorbonne. 2005 als Gastprofessorin (Fulbright fellow) am Music Department der Columbia University New York. Als Stipendiatin und Composer in Residence unter anderem in Yaddo, New York, beim DAAD Berlin, an der Staatsoper Stuttgart, MacDowell Colony, Peterborough (USA) und an der Akademie Schloss Solitude Stuttgart. Zuletzt entstanden:
Toccar con gl'occhi e rimirar col tatto (Musiktheater, Konzerthaus, Berlin 2010), *Der Sonne entgegen* (Musiktheater, MaerzMusik, Berlin 2010), *Prosopopeia* (Szenisches Konzert, Internationales Heinrich-Schütz-Fest, Kassel 2009), *Rumori da monumenti* (Szenisches Konzert, Ensemble Modern/Siemens Arts Foundation, 2008), *Le voyage d'Urien* (Szenisches Konzert, Commande d'État, Paris 2008), *Hamlet's Mill* (Szenisches Konzert, Musik der Jahrhunderte, Stuttgart 2007), *Albertine* (Szenisches Konzert, MaerzMusik, Berlin 2007), *Xylocopa violacea* (Szenisches Konzert, Barbara Maurer, Reinhold Braig, Experimentalstudio in Freiburg, Festival UltraSchall, Berlin 2007)



sechziger Jahren war das für Viele der Glaube an die kommunistische Idee. Heute befinden wir uns in einer Art Desillusion und können den Enthusiasmus und den Glauben an die

Umsetzbarkeit dieser Ideen nicht mehr ohne Einschränkungen teilen, auch wenn wir ermüdet sein mögen von unserer globalen Konsumkultur und vom Tempo unserer Selbstverwirklichung. Wir schielen aber voller Sympathie auf die Fähigkeit zur Utopie, die in dieser Zeit steckte. Deshalb kann Nonos Werk immer und immer wieder aufgeführt werden und mit den unterschiedlichen Utopieentwürfen verbunden werden.

Deine letzte Komposition für die Bühne war ein Projekt für das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, gemeinsam entwickelt mit der Librettistin Steffi Hensel und dem Regisseur Michael von zur Mühlen als Auftrag des NRW KULTURsekretariat/Fonds Experimentelles Musiktheater, *Der Sonne entgegen* ist in einer überarbeiteten Version am 21. März im Rahmen des Festivals MaerzMusik in Berlin zu erleben. Ihr habt versucht, offene Arbeitsformen in der Stückentwicklung auszuprobieren und Quellen wie Dokumente zur Immigrationsproblematik zu integrieren. Trotz dieses Ansatzes, heutige Realität in ihrer Komplexität unmittelbar zu erfassen, gab es später eine Partitur und ausgebildete Sänger als Darsteller, Ist das Projekt *Narrenschniffe* eine Weiterentwicklung dieser Erfahrungen oder ein komplett anderer Ansatz?

Ähnlich ist die sehr lange, intensive und von Austausch geprägte Phase gemeinsamer Entwicklung mit dem Regisseur und der Librettistin, der Suche nach Texten, des gemeinsamen Lesens und der Veränderungen. Diese Arbeit war vielleicht die schönste kreative Erfahrung meines Lebens. Der Versuch, mit einer offenen Diskussion zwischen drei komplett unterschiedlichen Künstlern auf die Bühne zu treten. Wir waren aber nicht in der Lage, diesen Reichtum, diese Komplexität zu transportieren und eine gemeinsame, kohärente szenische Lösung zu finden. Die Aufführung auf der Bühne in Gelsenkirchen war in vielem eine symbolische Reduktion dieser Arbeitsphase. Die sehr direkte, konkrete politische Absicht des Regisseurs stieß auf die fragile Art der Librettistin, Informationen zu filtern und sich so weg von einer Dokumentation hin zu einem sehr poetischen Text zu bewegen. Ich wiederum begann meine Arbeit als Teil dieser offenen Diskussion, wollte und musste aber Ergebnisse immer präziser in meiner Partitur festschreiben. Was eine Konsequenz hat: Sie Aufführung ist dann verpflichtet, meiner Partitur zu folgen. Insofern war unsere Unternehmung ein kompletter Widerspruch. Das eine hat ständig mit dem anderen gerungen, aber manchmal wie eine merkwürdige Blume geblüht. Es war aufregend,

SEBASTIAN BRANT
*1457 ODER *1458 IN STRASSBURG
† 10.05.1521 EBENDA

AGITPROP

In den letzten Jahren gab es zahlreiche Neuinterpretationen von Nonos Werken in vielen großen Theatern und auf Festivals. Christoph Schlingensiefel wird in einer ersten Theaterarbeit im Operndorf in Burkina Faso mit dortigen Musikern und Darstellern Nonos Ansatz und Gültigkeit in *Intolleranza* untersuchen. Wie erklärst du dir diese Lust am Neuentdecken Nonos bzw. seine lang anhaltende Ausstrahlungskraft?

Nono war sehr stark eingebunden in die politische Situation im Italien seiner Zeit. Aber was die Stärke seines Theaters ausmacht und vielleicht diese Transposition nach Burkina Faso ermöglicht, ist der Glaube, den er der Utopie entgegenbringt. In den frühen

OSTINATO

eine Lösung zwischen diesen Ansprüchen zu suchen. Das haben wir nicht wirklich geschafft. Es war eine sehr schöne Art des Scheiterns. In der neuen Version für Berlin werden wir noch einmal versuchen, unserem Ideal nahezukommen, aber wir wissen eigentlich schon, dass dies unmöglich ist. Schließlich bleibt es eine traditionelle Oper, ein Werk: Ein Team diskutiert zusammen, aber dann schreibe ich Entscheidungen für immer in der Partitur fest.

In München versuche ich etwas sehr viel Abenteuerlicheres und auch Riskantes. Theoretisch werde ich die Diskussionen dort nicht mit zwei Co-Autoren führen, sondern mit mehr als fünfzig: mit den Profimusikern, der Blaskapelle, den Laien des Sprechchors. Dann gehen wir mit dieser Diskussion auf die Straße. Und selbst wenn es Teile einer fertig geschriebenen Musik geben wird, bleiben Parameter, die vorher nicht definiert werden können. Ich empfinde mich dabei weniger als Komponistin, sondern eher wie eine erste Zuhörerin. *NarrenschiFFE* wird der Zwischenstand all meiner bisherigen Erfahrungen und Arbeiten; aber auch ein Skizzenbuch für die Zukunft.

Vielleicht gibt es die Auflösung der Widersprüche, von denen Du sprichst, im Jazz. Geringe Absprachen garantieren das Ziel, miteinander zu musizieren, innerhalb dieses Rahmens versuchen die Musiker aber, den höchsten Grad an Freiheit zu erreichen. Einige der Musiker, die als Solisten an dem Projekt teilnehmen, bewegen sich zwischen zeitgenössischer geschriebener Musik und dem Jazz und Improvisation. Sechzig Menschen, die gemeinsam Musik machen, brauchen eine Organisation. Wie willst Du die Musiker mit ihren verschiedenen Potentialen organisieren und dennoch in die Lage versetzen, sehr schnell auf Menschen und Ereignisse reagieren zu können?

Um die verschiedenen Quellen von Klang und Information – chorische Effekte, die deutliche Vermittlung von Text und das Spiel von Solomusikern – in einer großen gemeinschaftlichen Raumbewegung zu verbinden, brauche ich ein organisierendes Element. Bei diesem Bedürfnis kommt man fast automatisch auf ein sehr einfaches Grundprinzip gemeinsamen Musizierens zurück: die Idee des rhythmischen Ostinatos. Was ich hier das erste Mal brauche, ist eine im musikethnologischen Sinne fast primitive Form von Grundrhythmus, eine Art tribal continuum, das in populärer Musik, in der minimal music oder im Jazz sehr stark entwickelt ist. Ich greife auf den mittelalterlichen Cantus firmus zurück und schaffe einen Grundrhythmus. Jeder kann ihn verstehen. Jeder kann sich als Teil von ihm fühlen. Und auf seiner Basis kann jeder mit der ihm eigenen, unterschiedlich entwickelten musikalischen Sprache seine Interventionen und Improvisationen machen. Mit aller musikalischen Komplexität, die dann möglich und nötig ist.

LUCIA RONCHETTI

NARRENSCHIFFE

In-transit actions after Sebastian Brant
Vier musikalische Umzüge für Solisten,
Blasorchester, Herrenchor und Passanten
*Ab dem 29.06.2010 immer dienstags,
vier Wochen lang
Beginn jeweils 18.45 Uhr
Treffpunkt: Max-Joseph-Platz · Eintritt frei*

*Im Anschluss Festspielvortrag
im Pavillon 21 MINI Opera Space*

Di 29 06 2010

Verfluchte Körper I: Zorn

Di 06 07 2010

Verfluchte Körper II: Ermüdung

Di 13 07 2010

Gerettete Seelen I: Gleichmut

Di 20 07 2010

Gerettete Seelen II: Entzücken

RAUMBEWEGUNG

KLANGQUELLEN

