

„Es gibt Besseres zu tun, als Meisterwerke noch einmal zu spielen.“

Zum Konzert *Soleil noir* des *Ensemble intercontemporain* mit Matthias Pintscher beim Musikfest Berlin

Am Freitagabend gastierte das *Ensemble intercontemporain* aus Paris mit seinem derzeitigen künstlerischen Leiter Matthias Pintscher im Haus der Berliner Festspiele. Gegründet 1976 von Pierre Boulez begehrt das mit exquisiten Solisten besetzte **Ensemble** sein 40jähriges Wirken und bietet Weltniveau im Bereich der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Für das Musikfest Berlin hatte das Ensemble das Programm *Soleil noir* mit der Komposition *sonic eclipse* (2009-2010) von Matthias Pintscher und der Deutschen Erstaufführung der „audiovisuellen Produktion“ *No More Masterpieces* (2016) des Ensembles und der *33 1/3 Collective* mit Wolfgang Rihms *Concerto Séraphin* für 16 Spieler von 2008 vorbereitet. Zwischen der Philharmonie in Paris, der Royal Albert Hall in London, Seoul und Taipei sowie Kampnagel in Hamburg etc. spielt das Ensemble weltweit state of the art der zeitgenössischen Musik.



No More Masterpieces hatte seine Uraufführung am 14. Januar 2016 in der Philharmonie de Paris. Und in gewisser Weise kann ein Konzertabend mit dem Titel *Soleil noir* nur **Antonin Artaud** gewidmet oder von ihm inspiriert sein. So stammt denn auch die Formulierung „Es gibt Besseres zu tun, als Meisterwerke noch einmal zu spielen.“^[1] aus dem *Dossier zu Das Theater und sein Double*. Die schwarze Sonne spielt ebenso wie *sonic eclipse* mit Vorgängen einer Verdunkelung oder Verschattung, in der Astronomie das Verdecken eines Himmelskörpers durch einen anderen. Bei einer Sonnenfinsternis wird sie durch den Himmelskörper, der sie verdeckt, schwarz. In Pintschers *sonic eclipse* schiebt sich sozusagen klanglich das Solo-Horn vor die Solo-Trompete. Und am Schluss hängt ein amorphe Skulptur über der Bühne.



Die **Struktur** von Matthias Pintschers *sonic eclipse* ist mit drei Teilen klar gebaut. Nachdem Jean-Christopher Vervoitte mit dem Horn sein „*celestial object II*“ kontrastive mit extended techniques zu Clément Sauniers Trompetensolo mit Ensemble exponiert hat, kommt es im dritten Teil zu einer „*occultation*“ für Solo-Horn und Solo-Trompete und Ensemble. Mit den Titeln für die als Einzelstücke aufgeführten Kompositionen, die einerseits auf den visuell-temporalen Vorgang einer himmlischen Verfinsterung, andererseits auf eine zyklische Abfolge anspielen, lässt sich zweierlei bedenken. Der Zyklus wurde nicht zugleich, sondern einzeln uraufgeführt, was einen Hinweis darauf geben kann, dass allein die Kombinatorik der Einzelstücke den Zyklus hervorbringt. Und der Vorgang der Okkultation ist ein sichtbar unsichtbarer Vorgang, insofern als sich eine totale Sonnenfinsternis nur mit einem Schutzglas beobachten lässt, weil sonst die Erblindung droht.



Foto: Kai Bienert

Das Verfahren der **Kombinatorik**, so wie es sich mit den drei Teilen von *sonic eclipse* denken lässt, eröffnet die Möglichkeit, drei Einzelkompositionen zu einer unter einem neuen Titel zu veröffentlichen, ohne dass sich eine Repräsentation im Regelwerk von, sagen wir Tonleiter und Takteinteilung ergibt. Die Komposition repräsentiert nicht etwa eine Verfinsterung als symphonisch-astronomisches Natur-Schauspiel, vielmehr wird dessen zeitliche Dimension in das Zu-Hören-Geben transformiert. Damit unterscheidet sich Pintschers Komposition konzeptuell beispielsweise deutlich von Gustav Holsts *Die Planeten*, der die Wissensbereiche der Astronomie und Redensarten bis zur Astrologie in Musik übersetzt.ⁱⁱ[\[2\]](#)



Foto: Kai Bienert

Die Wahrnehmung einer **Zeit** der Verfinsterung spielt für *sonic eclipse* die entscheidende Rolle. Mögen die Titel sinnlich auf die Sichtbarkeit einer Sonnenfinsternis in ihrer Unanschaulbarkeit anspielen, so geht es in der Komposition von Matthias Pintscher um besonders feine akustische Wahrnehmungen der Zeit, wenn beispielsweise die Saiten der Harfe nicht einfach durch Zupfen oder Streichen in Schwingungen versetzt werden, um schwingende Töne zu erzeugen, sondern häufiger kurz angeschlagen werden. Die Trompete setzt ein mit schwebenden Atem- oder Windgeräuschen mehr als Tönen. Die Wahrnehmung wird herausgefordert, gereizt, erhält aber niemals etwa melodische Wiederholungen oder zeichenhafte Töne. Auf ganz andere Weise als in *Michaels Reise um die Welt* bei Karlheinz Stockhausen [im letzten Jahr](#), wird die Trompete und in ähnlicher Weise das Pedalhorn zur Klangerzeugung jenseits klassischer Klangschemata eingesetzt.



Das **Klangspektrum** der *sonic eclipse* hält sich jenseits einer in den Instrumenten distinkt wahrnehmbaren Zuordnung. Klangregie (Paul Jeukendrup) und Spielpraktiken lassen immer wieder einzelne Klangereignisse in ganz unterschiedlichen Instrumenten erklingen. So werden die Saiteninstrumente Klavier und Harfe mit harten Anschlägen percussiv gebraucht und eingesetzt. Auf diese Weise werden die „celestial object(s)“ nicht als Körper, sondern eher in ihrer Zeitlichkeit und Wandlung komponiert. Im Unterschied zu Holst ist kein Wissen am Werk, das als Sichtbarkeit im *celestial object* materialisiert werden kann, sondern ein Klangprozess, dass gleichermaßen als ein Gleiten wie als punktuelle Wendungen gehört werden kann.



Matthias Pintscher hat gar in einem [Interview mit Jérémie Szpirglas](#) für das Programm des *Ensemble intercontemporain* bezüglich *sonic eclipse* sein Komponieren als ein **Forschen** in der klanglichen Palette, den Spielmöglichkeiten des Horns (französisch *cor*) und der Trompete (*trompette*) wie auch den Konventionen des Schreibens für die beiden Instrumente formuliert. Die Idee der Eklipse sei erst beim Komponieren hinzugekommen. Die Produktionspraxis als Komponieren macht hier einen deutlichen Unterschied. Es wird keine Idee einer Sonnen- oder Mondfinsternis in Musik übertragen wie in einem repräsentationistischen Verfahren. Vielmehr geht es um, einen rätselhaften Vorgang der Verdunkelung der ganze Zeitalter in mythologische Ängste versetzte. Die astronomische Enträtselung füllte die Okkultation als ein Ausbleiben mit einem Nicht-Sinn auf.



Der **Komponist** wird zum Forscher, der mit seiner Komposition keine Aussagen treffen oder eine Persönlichkeit ausdrücken will, sondern dafür interessiert, was sich der Trompete und dem Horn entlocken lässt und von welchen Konventionen die Musik-Literatur für Horn und Trompete entsprochen hat. Forschen heißt: Fragen formulieren und suchen. Pintscher möchte die Klänge, die Phrasierungen und die Artikulationen herausfinden, die bislang als nicht möglich, nicht spielbar gedacht worden sind. Daraus entstehen jene feinen und feinsten Klangereignisse, die *sonic eclipse* strukturieren.

Avant toute autre chose, je voulais élargir la « palette sonore » proposée par ces deux cuivres dans le cadre de ma musique et de ma réflexion esthétique. M'affranchir des conventions d'écriture pour mieux saisir l'âme de ces instruments. J'ai ainsi trouvé des sons, des phrasés, des articulations que je ne croyais pas possibles — et je suis certain qu'on pourrait aller plus loin encore.ⁱⁱⁱ[\[3\]](#)



Matthias Pintscher kommt im Interview nicht auf Antonin Artaud zu sprechen. Doch die Arbeitsweise und durchaus die Art und Weise, beim Komponieren vom Fragenstellen auszugehen, hat viel mit der **Kulturkritik** Artauds insbesondere im Theater der Grausamkeit als einem der Texte aus *Das Theater und sein Double* zu tun. Die vielfachen Umschriften seiner Kritik, die dann unter dem auch verschränkten Buchtitel *>Le théâtre et son double< suivi de >Le théâtre de Séraphin<* postum 1964 in Paris bei Gallimard erschienen, werden formuliert gegen Kultur als ein Wissen vom Leben oder auch richtigen Leben und Wissen vom Menschen nicht zuletzt im Kontext der Kolonialmacht Frankreich. Es ist dieser Wissensmodus der Konventionen zu schreiben, zu sprechen, sich zu bewegen, gegen den Artaud mit den Tarahumara-Studien, dem balinesischen wie orientalischen Theater und der Grausamkeit schreibt. Darauf wird mit der Besprechung von Olivier Messiaens *Turangalila-Symphonie* zurückzukommen sein, weil dieser konzeptuell 1945-1949 einen entschieden gegenläufigen Weg eingeschlagen hat.



Die Pariser Kolonialausstellung von 1931 am Bois de Vincennes wurde für Artaud ein weiteres Mal zum Anstoß, die europäische Kultur als **Kolonialismus** zu überdenken. Artaud nimmt die Ausstellung zum Anlass, seine Kulturkritik mit dem balinesischen Theater zu formulieren. Der Kolonialismus der europäischen Mächte nicht zuletzt mit ihrem neuartigen Wissen vom Menschen, der Psychologie, wird von Artaud dadurch kritisiert, dass er die Faszination des balinesischen Theaters beschreibt. So veröffentlichte er 1931 den Artikel *Le Théâtre Balinais, à l'Exposition Coloniale* in der *Novelle Revue Française*. Das europäische Wissen vom Menschen wird gleich in der Eröffnungssequenz im Unterschied zum balinesischen formuliert. Das europäische Theater bekämpft die Angst mit dem Wissen der Psychologie, während das balinesische Theater die Angst auf die Bühne bringt.

Das erste Schauspiel des balinesischen Theaters, das dem Tanz, dem Gesang, der Pantomime, der Musik ähnelt – und überaus wenig dem psychologischen Theater, wie wir in Europa es kennen, gibt dem Theater seine Dimension als autonome, reine Schöpfung unter dem Gesichtspunkt der Halluzination und der Angst zurück.^{iv}[\[4\]](#)



Antonin Artaud hat sein *Theater der Grausamkeit* in mehreren Registern oder auch **Genre** wie dem Manifest[5] und dem Brief um- und eingeschrieben. Bernd Mattheus spricht von 12 oder gar 15 „ Fassungen eines Statements“.[6] Doch die „ Fassungen“ werden eben selbst im Schreibprozess der Artikel, Manifeste und Briefe mitgerissen. Die Sammlung dieser sich ständigen verschiebenden Umschriften, die als Artikel in verschiedenen Zeitschriften erschienen und bisweilen aus Formulierungen in Briefen ergänzt wurden, lassen das *Theater der Grausamkeit* auch in seiner Textualität in einer gewissen Schwebel. Es gibt bei Artaud zwar immer die verstörende polemische Geste – *Schluß mit den Meisterwerken* –, doch bleibt die Provenienz oft unklar, wenn „Artaud in seinem zweiten Brief vom 6. Januar 1936 an Jean Paulhan“ den Text erwähnt und sich nur über einen Brief an Orane Demzis vom 30. Dezember 1933 „schließen“ lässt, dass er „schon im gleichen Jahr entstanden sein kann“.[7] Auf diese Weise wird es selbst schwierig, Artauds Schriften als Wissen zu zitieren, das Umschreiben wird zu einem Modus der poetologisch-theatralen Forschung.

Man muß Schluß machen mit dem Aberglauben der Texte und der *geschriebenen* Poesie. Die geschriebene Poesie taugt nur einmal, und dann verdient sie zerstört zu werden.v[8]



Das wiederkehrende Thema der **Einmaligkeit** in Artauds Schriften lässt sich kaum überschätzen. Denn sie schützt die „geschriebene Poesie“ davor, mit Wissen getötet, eingeordnet, kategorisiert zu werden. Und aus dem gleichen Grund spricht sich Artaud gegen Meisterwerke aus, weil sie allein schon wegen ihrer Einordnung als Meisterwerk von Wissensformationen verfügbar gemacht werden. Das Publikum wird bei einem Meisterwerk immer sagen: „Ah, ja, das kenn’ ich. Richtig.“ Deshalb soll Schluss sein mit Meisterwerken. Wer das Meisterwerk hört, hört die Musik in ihrer Einmalig- und Rätselhaftigkeit nicht mehr. Darauf reagieren das *Ensemble intercontemporain* und *33 1/3 Collective* mit ihrem audiovisuellen Projekt *No More Masterpieces*. Es ist aus einer faszinierenden Projektarbeit entstanden und gerade kein Meisterwerk, weil es keinen ursprünglichen Autor kennt.



Die **Autorschaft** an *No More Masterpieces* ist eine vielseitige und kollektive. Sie ergibt sich aus einem Prozess des Lesens und Schreibens, ja, des Lesenschreibens und Schreibenlesens. Es sind eher Schichtungen, die aus Lektüren und Umschriften entstanden sind. Wolfgang Rihm liest Antonin Artaud: das Ensemble liest Rihm und Artaud mit dem *33 1/3 Collective*, das nur mit mehreren zusammenarbeitet. Es ist keines der „festgelegten Meisterwerke“^[9] oder das eines „Shakespeare“^[10] oder Sophokles' *Ödipus*, wogegen sich Artaud ausspricht. Die *Soleil noir* gibt es mehrfach in der Aufführung. Was oder gar wer die schwarze Sonne ist, lässt sich nicht einfach formulieren und festlegen. Ist das fliegende Stück Holzkohle eine schwarze Sonne? Oder ist es der mit Holzkohle gezeichnete, gemalte Kreis? Dann wird ein Pferd kopflinks aus einem Erdölsee(?) gezogen. Das Kopiererlicht scannt Holzkohle, wenn es denn solche ist. Weiße Socken werden auf- und zerschnitten. Ein indianischer Tanz mit weißen Socken? Das *Concerto «Séraphin»* von Wolfgang Rihm beginnt percussiv mit Anschlägen.



Natürlich kann der [Online trailer](#) von 33one3rd oder Dreiunddreißig Eindrittel kaum die **Faszination** und auch Grausamkeit erzeugen, wie die einmalige Aufführung, die im November noch einmal, aber eben auch anders in der Pariser Philharmonie zu sehen sein wird.[11] Grausam kann es sein, wenn eine Schere die Zähne der Socken abschneidet. Grausam und angstmachend kann es sein, wenn Zacken wie in einer Krone in einen Zehennagel hineingeschnitten werden. Grausam ... *Das Théâtre Séraphin* schließlich, doch nicht endlich ist ein Jean Paulhan gewidmetes Schreiben, das wie ein Brief mit „Mexiko, 5. April 1936“[12] worden ist und Ende 1936 in der Zeitschrift *Mesures* abgedruckt werden sollte. Doch es wurde erst 1948 in *Air du Temps* veröffentlicht.[13] Die explizite Formulierung gegen die Meisterwerke fehlt hier, statt dessen geht es um das Geschlecht und die Geschlechtlichkeit des Menschen. Sie wird verknüpft mit einer anderen korrespondierenden Formulierung:

Auf dem Theater müssen Poesie und Wissen nunmehr eins werden.vi[14]



Foto: Kai Bienert

Das **Wissen** wird hier poetologisch formuliert. Das heißt, es geht um einen anderen, nicht verifizierbaren oder empirischen Modus des Wissens. Die Einmaligkeit der Poesie und des Wissens werden von Artaud angeschrieben. Sie lassen sich nicht verallgemeinern oder in Kategorien einordnen. Poesie und Wissen werden in *No More Masterpieces* vielleicht nicht eins, aber sie verwandeln Text in Musik in Bilder in Film in eine Skulptur. Die Skulptur über dem *Ensemble intercontemporain* entzieht sich in gewisser Weise in ihrem Amorphismus dem Wissen. Es will sich keine Gestalt zeigen. Mit großer doch diskreter Technik wird auf der Bühne der Berliner Festspiele gezaubert. Für einmal.

Torsten Flüh

Musikfest Berlin 2016

noch bis 20. September 2016

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Meisterwerk](#) . [Antonin Artaud](#) . [Ensemble intercontemporain](#) . [Musikfest Berlin 2016](#) . [Matthias Pintscher](#) . [Wolfgang Rihm](#) . [Repräsentation](#) . [Praxis](#) . [Kunst](#) . [Forschen](#) . [Skulptur](#) . [Haus der Berliner Festspiele](#) . [Struktur](#) . [Kombinatorik](#) . [Zeit](#) . [Sichtbarkeit](#) . [Klang](#) . [Klangspektrum](#) . [Soleil noir](#) . [sonic eclipse](#) . [No more masterpieces](#) . [33 1/3 Collective](#) . [Trompete](#) . [Horn](#) . [Komponist](#) . [Kulturkritik](#) . [Wissen](#) . [Kolonialismus](#) . [Genre](#) . [Manifest](#) . [Brief](#) . [Autorschaft](#) . [William Shakespeare](#) . [Okkultation](#) . [Angst](#)

i[1] Antonin Artaud: Dossier zu Das Theater und sein Double. In: ders. (Übersetzt von Gerd Henning): Das Theater und sein Double. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969, S. 193.

ii[2] Torsten Flüh: In den Sternen lesen. Zum Silvesterkonzert des Konzerthausorchesters unter Michael Sanderling. In: [NIGHT OUT @ BERLIN 4. Januar 2016 20:06](#).

iii[3] Matthias Pintscher: Entretien. Matthias Pintscher, sonic eclipse par Jérémie Szpirglas, le 07/09/16. In: [accents online. Le webmag de l'ensemble intercontemporain](#).

iv[4] Antonin Artaud: Das Theater ... [wie Anm. 1] S. 56.

v[5] Siehe: Torsten Flüh: Die Wiederkehr des Manifests als Fake. Zur grandiosen Filminstallation Manifesto mit Cate Blanchett von Julian Rosefeldt im Hamburger Bahnhof. In: [NIGHT OUT @ BERLIN 10. Februar 2016 22:22](#).

v[6] Antonin Artaud: Das Theater und sein Double. (Aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henning, ergänzt und mit einem Nachwort versehen von Bernd Mattheus) München: Matthes & Seitz, 1996, S. 223.

v[7] Antonin Artaud: Das Theater ... [wie Anm. 1] S. 206.

v[8] Ebenda: Schluß mit den Meisterwerken. In: ders.: ebenda S. 83.

vi[9] Ebenda S. 81.

vi[10] Ebenda S. 82.

vi[11] [No More Masterpieces - Online trailer](#)

vi[12] Vgl. Antonin Artaud: Das Theater ... [wie Anm. 1] S. 162.

vi[13] Ebenda S. 208.

vi[14] Ebenda.