

Markus Schinwald,
Matthew Chamberlain, PHACE
DANSE MACABRE

WELTPREMIERE

FESTWOCHE COMMISSION

121

MUSIK, PERFORMANCE, VISUAL ARTS

Ort F23

Termine 4. Juni, 19.30 Uhr, 5. / 6. Juni,
17 und 19.30 Uhr, 8. / 9. Juni, 20 Uhr

Dauer ca. 50 Min.

Einführung zur Musik mit Matthew Chamberlain und
Markus Schinwald, 5. Juni, 18.30 Uhr, Foyer F23

Publikumsgespräch 6. Juni,
im Anschluss an die erste Vorstellung, Foyer F23

Konzept, Regie, Bühne Markus Schinwald

Mit Musik von Matthew Chamberlain

interpretiert von PHACE / Doris Nicoletti (Flöte), Alessandro Baticci (Flöte), Markus Sepperer (Oboe),
Claire Colombo (Oboe), Reinhold Brunner (Klarinette), Theresa Dinkhauser (Klarinette),
Theresia Schmidinger (Klarinette), Christof Dienz (Fagott), Christian Walcher (Kontrafagott),
Reinhard Zmölnig (Horn), Manuel Egger (Horn), Peter Lengyelvari (Horn), Michael Wachter (Horn),
Spiros Laskaridis (Trompete), Luis Abicht (Trompete), Daniel Holzleitner (Tenorposaune),
Thomas Märzendorfer (Tenorposaune), Stefan Obmann (Tenorposaune), Taiko Distelberger (Bassposaune),
Bernhard Plos (Bassposaune), Simon Teurezbacher (Tuba), Friedrich Gindlhumer (Tuba),
Mathilde Hoursiangou (Sampler), Kimiko Krutz (Sampler), Luca Lavuri (Sampler),
Berndt Thurner (Percussion), Igor Gross (Percussion)

Musikalische Einstudierung Lars Mlekusch

Mit Oleg Soulimenko, Evandro Pedroni, Jack Hauser, Linda Samaraweerová, Alice Schneider,
Julia Müllner, Philippe Riéra, Imani Rameses, Elisabeth Tambwe

Ein Auftragswerk und eine Produktion von Wiener Festwochen

durchgeführt vom **Team Wiener Festwochen**

Uraufführung Juni 2021, Wiener Festwochen

Geschichte ist nie
abgeschlossen.
Die Zeit schreitet nicht
nur nach vorne, ein
Übergang geht in den
anderen über. Und
am Ende sind wir alle
gleich, nämlich sterblich.

History is never over.
Not only does time move
forward, but one transition
merges into the next.
And in the end we are all
the same, i. e. mortal.

UND AM ENDE SIND WIR ALLE GLEICH

Markus Schinwald im Gespräch

Der Tod fordert die Lebenden zum Tanz auf. Und zwar ausnahmslos alle. Die im 14. Jahrhundert aufgekommene Darstellungsform „Totentanz“ versinnbildlicht die gleichmachende Macht des Todes über die Menschen. Das „Memento mori – Sei dir der Sterblichkeit bewusst!“ verbindet als Comic Strip den Kaiser mit dem Bettelmann. Markus Schinwald greift dieses große ikonografische Thema des Spätmittelalters auf und lässt seine Version der Prozession durch ein System aus fragmentierten Wänden gleiten. Bei *Danse Macabre*, einem Auftragswerk für die Wiener Festwochen, sitzt das Publikum in der Mitte des Raumes und die Performer*innen agieren hinter, über, unter, auf oder zwischen den Seiten – eine invertierte Arena. Eine neue Komposition des jungen, US-amerikanischen Künstlers Matthew Chamberlain für 23 Live-Musiker*innen begleitet das auf mittelalterlichen Hof-tänzen basierende Geschehen. Eine Personifikation des Todes gibt den Takt vor. Bekannt für seine visuellen Manipulationen von Körpern und Räumen, kehrt Schinwald mit *Danse Macabre* zum Medium der Performance zurück.

Markus Schinwald Meine erste künstlerische Arbeit war ein Hemd mit verkehrt eingesetzten Ärmeln. Es wurde erst durchs Tragen, also durch die Performance zum Kunstwerk. Was passiert, wenn das Kleidungsstück die Achselhöhle dort behauptet, wo die Schulter ist? Eine Verschiebung, die zelebriert und vor der kapituliert werden muss. Daraus entstand eine Kooperation mit den Gruppen LuxFlux und Saira Blanche Theatre. Aus Improvisationskontexten kommend, durfte ich 2015 mit dem Königlichen Ballett in Stockholm arbeiten. Da wurden meine choreografischen Limits offensichtlich. Allem angelesenen Wissen zum Trotz sind die ersten Proben schon an der Kommunikation gescheitert. Erst als ein Assistent, der in beiden Welten zuhause war, zum Dolmetscher wurde, der meine Ideen und Bilder in Ballett-Sprache übersetzte, konnte daraus ein Stück entstehen.

Ist der Begriff „Übersetzung“ nicht überhaupt prägend für Ihre Arbeiten?

Fragen der Übersetzung ziehen sich wie ein roter Faden durch meine Arbeit. Es gibt immer ein Initial, das in eine andere Form konvertiert wird. Mit einem weißen Blatt Papier kann ich nicht viel anfangen, das gab es bei mir nie. Ich beziehe mich auf schon existierende Werke oder Ideen.

Arbeite sozusagen an „toten Bildern“, also an Bildern, die aus unserem kollektiven Gedächtnis verschwunden sind und an Relevanz verloren haben, obwohl sie irgendwann einmal akademischer Standard waren. Heute liegen zu viele Schichten Geschichte darüber, als dass sie noch „gesehen“ werden könnten. Denen verpasse ich eine Art Bypass, übersetze sie in ein zweites Leben, mache sie quasi zu Zombies. Der Status dieser Bilder ist kein heiliger oder statischer, sondern ein sehr elastischer.

Sie stellen Porträts mit futuristischen Prothesen aus oder kontrastieren naturalistische Darstellungen mit abstrakten Farbflächen. So rückt der Übergang zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem, zwischen schon Gegebenem und neu Erfundenem ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Was sind vergleichbare Übersetzungsvorgänge bei *Danse Macabre*?

Am Totentanz interessiert mich vor allem das egalitäre Prinzip. Ich verstehe ihn als eine Art Erinnerung oder Warnung – am Ende sind wir alle sterblich. Es ist ein Motiv das sich über Verbundenheit definiert. Die für die Performer*innen durchlässigen Wände bedeuten insofern auch keine Grenzen, sondern sind Schwellen. Mit diesem Gedanken bin ich schon lange spazieren gegangen, es gab Vorarbeiten

zum Beispiel 2006 im Kunsthaus Graz. Die Darstellungen auf die ich mich für *Danse Macabre* beziehe, wie zum Beispiel der berühmte Basler Totentanz, sind wie Filmstrips organisiert, als Parallelen, wobei Topos im Vordergrund steht, nicht Chronos. Dementsprechend wird es keinen konventionellen Spannungsbogen geben, wo etwas fad beginnt, dann spannend wird und mittelfad endet. Wir arbeiten simultan. Das Publikum baut sich übers Drehen und Wenden den eigenen Film zusammen.

Was ist, im Vergleich zu Ihren filmischen Arbeiten, das Besondere an der Live-Situation?

Im Film ist der Arbeitsprozess ein mehrstufiger. Was im ersten Schritt Tragödie ist, kann im nächsten zur Komödie konvertiert werden. Dieser Vorgang lässt sich so lange wiederholen bis etwas Zwie-spältiges, fast Schwebendes entsteht. In der Live-Situation muss alles gleichzeitig passieren, das ist schwieriger zu entwerfen, das Risiko ist größer. Mich interessiert eine bestimmte Balance von Pathos und Slapstick. Beide Extreme sollen sich die Waage halten, durchaus gefährlich auf der Kippe stehen. Zum Beispiel habe ich Hocker für das Publikum entworfen, die es erlauben gepolstert auf Fegefeuer zu sitzen und Kostüme, die das Spannungsfeld Trainingsanzug-gehäkelte Puffärmel auskosten. So trifft Frührenaissance auf die Social Media-Ästhetik von TikTok.

Was erzählt uns dieses Zusammensein von historischen und zeitgenössischen Formen?

Geschichte ist nie abgeschlossen. Die Zeit schreitet nicht nur nach vorne, ein Übergang geht in den anderen über. Und am Ende sind wir alle gleich, nämlich sterblich. Meine langjährige Auseinandersetzung mit dem egalisierenden Prinzip „Totentanz“ erfährt durch das Coronavirus eine Art Skandalisierung. Kann der *Danse Macabre* auch heute ein Vademekum für Krisensituationen darstellen? Ich glaube: Ob es nun die Pest im Mittelalter war, der Schrecken des Ersten Weltkrieges, heutige gesellschaftliche Unruhen oder die, durch die

gegenwärtige Pandemie verschärfte, soziale Ungleichheit – es braucht große Solidarität. Und ich habe ein wenig Sorge, dass der Gemeinschaftssinn auf der Strecke bleibt, wenn sich Kultur zu sehr über Differenz definiert. Die Identitätspolitik hat viel geleistet, sie fordert ein Bewusstsein der Existenz von unterschiedlichen Perspektiven ein. Die Geschichtswissenschaft zum Beispiel, aber auch die Kunst, kann ihren Gegenstand nicht mehr als fixiert oder die eigene Rolle als neutral begreifen. Unterschiedliche Perspektiven halten die Sachverhalte beweglich. Der Fokus auf Differenz kann aber auch zu einer Entsolidarisierung führen, ich spüre das bei meinen Studierenden immer stärker. Wenn die Formel für Ungleichheit zu wenige Faktoren hat, sich vorwiegend auf biologische Eigenschaften konzentriert und ökonomische oder kulturelle Größen ignoriert, führt das zu einem Essentialismus, der die Ungleichheit von der falschen Seite bekämpft. Der Kunstmarkt ist in vieler Hinsicht eine Modellversion des globalen Marktes. Dort zeigt sich, wie schnell sich der Markt dieser Situation anpasst, Kapital mal kurz auf eine andere Seite schiebt, an grundsätzlicher Verteilungsgerechtigkeit aber nicht interessiert ist.

Der *Danse Macabre* als eine große Mahnung, dass es der Tod ist, der uns alle gleich macht?

Vor allem, dass wir mit der Gleichheit nicht auf den Tod warten sollen!

Das Interview führte
Theresa Luise Gindlstrasser

DANCE MACABRE – ANMERKUNGEN DES KOMPONISTEN

Matthew Chamberlain

Als Markus Schinwald mich einlud, mit ihm an einem Totentanz zu arbeiten, war unser erster Bezugspunkt Hans Holbeins 1526 entstandene Serie von Holzschnitten mit dem gleichnamigen Titel. Darin stellt Holbein den Tod als eine skelettartige, manchmal heitere, manchmal bedrohliche Gestalt dar, die Menschen aller Gesellschaftsschichten aufsucht und mit jedem einen Totentanz aufführt. Wir können diese Bilder zwar als nüchternes *Memento mori* interpretieren, ich lese jedoch eine andere Botschaft aus ihnen heraus: Nichts eint uns so sehr wie der Tod – der Tod ist ein Ende, das uns alle erwartet.

Die COVID-19-Pandemie ließ den Tod im letzten Jahr in den Mittelpunkt der öffentlichen Wahrnehmung treten und rückte unser Stück in ein unerwartet helles Licht. Trotz der veränderten Umstände hielten wir an unserer ursprünglichen Idee für das Stück fest: Eine Sensenmann-Figur führt mit neun Partner*innen einen Todestanz auf. Zunächst konzentrierte ich mich mit meiner Musik auf die Figur des Sensenmannes und gab ihm eine menschliche Gestalt mit einer tragikomischen Hintergrundgeschichte. Aber die Pandemie beeinflusste meine Komposition auf unerwartete Weise.

Vielleicht als Reaktion auf die Isolation, die wir alle während der Quarantäne erlebt haben, hatte ich das Gefühl, dass es unbefriedigend wäre, mich auf eine einzelne Figur oder auf die Idee des Todes allein zu beschränken. Stattdessen wurde das letzte Drittel der Musik ausgesprochen fröhlich und nach außen gerichtet, wobei sowohl Angst als auch das Feiern auf eklatante Weise ausgedrückt werden. Verblüfft von der Ausdruckslosigkeit des Todes, schloss ich das Stück mit einer Reflexion über das Leben und über die sozialen Beziehungen ab, die unser Leben sinnvoll machen. Der

letzte Satz trägt den Untertitel *All deine Freunde und deine Familie sind bei dir* und thematisiert damit eine Nähe, nach der wir uns alle im letzten Jahr gesehnt haben.

Die physische Anordnung des Aufführungsraums in diesem Stück ist ungewöhnlich: Das Publikum sitzt in der Mitte des Raums, umgeben von einer Bühne, die sich von speziell konstruierten Wänden nach außen erstreckt. Die meisten Musiker*innen sind hinter diesen Wänden verborgen; andere sitzen über dem Publikum und mit dem Rücken zu diesem und weigern sich, die Anwesenheit der Zuschauer*innen zur Kenntnis zu nehmen. Verbirgt man die Musiker*innen, drängt sich unweigerlich die Frage auf: Was ist die Quelle dieser Musik? Ist sie in unserem Kopf? Haben wir es mit einem Konzert oder einem Film zu tun? Ist sie tot oder lebendig, aufgenommen oder direkt gespielt? Auch wenn die Klangquellen verborgen sind, so ist das Publikum doch von den Musiker*innen umgeben. Dadurch werden die Menschen auf noch persönlichere Weise in das Stück einbezogen und es entsteht ein doppelter Effekt von Theaterspiel und Psychodrama.

Das Stück beginnt mit einem Präludium namens *Das Ende*. Der Satz wiederholt stoisch ein einfaches, aufsteigendes Motiv aus drei Noten, das eine musikalische Kadenz andeuten soll (Tonleiterstufen 6, 7 und 1). Dieses Motiv ist grundlegend, fast die musikalische Definition per se des Endes in der westlichen klassischen Musik. Diese endlosen Enden lassen die zeitlose Tiefe und suchende Chromatik Wagners anklingen, aber wie in einem Großteil meiner Musik wird die Erhabenheit der spätromantischen Harmonie durch mikrotonale Veränderungen durchbrochen und verformt. Meine Musik ist in einem Tonraum komponiert, der mit Achteltönen arbeitet, so dass zwischen jedem chromatischen

Halbtonschritt vier Achteltöne liegen und jede Oktave 48 statt der üblichen 12 Tonschritte enthält. In diesem stark vergrößerten Raum musikalischer Möglichkeiten wirkt die romantische Harmonik irgendwie kleiner und bescheidener. Das Ergebnis ist eine Musik, die vertraut und verwirrend zugleich klingt. Ich liebe den Klang von Amateur-Musikensembles, deren Aufführungen oft unbeholfen und hässlich sind, die sich aber dennoch bemühen, etwas Schönes zu schaffen. PHACE leistet als professionelles Ensemble großartige Arbeit, diese besondere Qualität hervorzubringen.

Meine Absicht besteht nicht darin, mit dieser Musik eine ironische Distanz zwischen den Zuhörenden und der klassischen Musik der Vergangenheit zu schaffen – ganz im Gegenteil; als Komponist und Dirigent liegt mir das klassische symphonische Repertoire sehr am Herzen. Vielmehr möchte ich den Eindruck von Monumentalität und Exklusivität abbauen, den klassische Musik oft vermittelt. Ich ermutige die Zuhörenden, sich in die Musik einzufühlen, ihre Dissonanzen, Fehler und Unvollkommenheiten zu bemerken und sich dann *dafür entscheiden, sie zu lieben*.

Die Eröffnung des Stücks in Form einer Reihe von endlosen Enden versetzt die nachfolgende Musik in eine Art ätherischen, hypothetischen Raum. Das Stück setzt sich ständig mit der Frage auseinander: Was passiert nach dem Ende? Die Musik besteht aus neun Zyklen, von denen jeder seine eigene Antwort auf diese Frage gibt. Jeder Zyklus beginnt mit dem Motiv der „endlosen Enden“ und endet in einem Duett zwischen dem Sensenmann und einer anderen Figur. Viele Zyklen beinhalten auch die Musik des Sensenmannes, die in einer Art heruntergekommenem Big-Band-Stil geschrieben ist. Ich habe mir den Sensenmann in einer Film-Noir-Ästhetik vorgestellt; als einen lässig-eleganten Misanthropen mit selbstzerstörerischen Tendenzen, verhärtet durch Reue. In der Musik des Sensenmannes mischen sich Big-Band-Chöre mit Belcanto-Phrasen für Solo-Horn, wobei alles von

einer Walking-Bass-Linie begleitet wird, die an Angelo Badalamenti's Soundtrack zu *Twin Peaks* erinnert. Auf die Musik des Sensenmannes folgt immer eine „Reisemusik“, ein stotternder Barocktanz, zu dem der Sensenmann auf der Suche nach seinem nächsten Opfer herumschleicht.

Die Duette zwischen dem Sensenmann und den anderen Tänzer*innen werden von einer fest definierten Elektronik begleitet, die von den anwesenden Musiker*innen unterstützt wird. Die Inspiration zu dieser, an eine Spieluhr erinnernde Musik, stammt von Ennio Morricone's Filmmusik zu dem Western *Für ein paar Dollar mehr* aus dem Jahr 1965. In der Schlusszene des Films wird ein Duell durch unheimliche Musik, die von einer Taschenuhr kommt, verlängert; in dem Augenblick, in dem die Musik endet, wird geschossen. Wie bei der wagnerianisch anmutenden Musik der „endlosen Enden“ sind diese Stücke mikrotonal verzerrt, was dem unheimlichen Effekt eines zum Stillstand kommenden Spieluhrenmotors nahekommt. Durch die Wiederholung dieser Musik in den verschiedenen Duetten bildet sich ein neues Thema heraus, und Nostalgie erblüht ganz unerwartet mitten im Unheimlichen.

Der Schlusssatz verbindet das nostalgische Thema aus den Tänzen mit in Schichten angelegten Wiederholungen des aus drei Tönen bestehenden Themas der „endlosen Enden“ in einer imitativ polyphonen Feier, die wächst und wächst. Ähnlich dem Ende eines Films, wo die Bilder in der Ferne verschwinden, rückt diese Musik vom spezialfischen Leben der Tänzer*innen ab und zeigt dieses als Beispiel für eine komplexere und allen gemeinsame Menschlichkeit. Die Idee des Todes fordert uns, wie in Fellinis Film *Achteinhalb* auf, über all die Leben nachzudenken, die wir in uns tragen, gute und schlechte: „All deine Freunde und deine Familie sind bei dir.“

- 1.1 The End (Endless Endings)
- 1.2 The Reaper's Music
- 1.3 The Reaper Travels
- 1.4 Danse Macabre I

- 2.1 The Fragile Beauty of Nature
And Other Stuff, Too
- 2.2 Danse Macabre II
- 3.1 The Queer Desert
- 3.2 The Reaper, Again
- 3.3 The Reaper Tiptoes Onward
- 3.4 Danse Macabre III (The Leg)

- 4.1 The Ensemble Heckles the Reaper
- 4.2 The Reaper's Retort
(The Reaper Can't Think of
Anything Good to Say)
- 4.3 The Reaper Flees
- 4.4 Danse Macabre IV

(THE REAPER FANTASY)

- 5.1 Before Reaper
- 5.2 The Young Reaper
- 5.3 Reaper in Love
- 5.4 The Reaper Lets Himself Go
- 5.5 The Reaper is His Own Worst Enemy
- 5.6 Danse Macabre V

- 6.1 The Beginning of the End
- 6.2 Danse Macabre VI

- 7.1 The Queer Desert II
- 7.2 Danse Macabre VII

- 8.1 The Fragile Beauty of Cigarettes
- 8.2 Danse Macabre VIII

- 9.1 Ending, Ending, Ending, Ending
- 9.2 Danse Macabre IX (Atlas)

IN THE END WE ARE ALL MORTAL

Markus Schinwald in conversation

Death asks the living up for a dance. It's an invitation everyone without exception receives. The visual scheme of the *Danse Macabre* was first adopted in the 14th century and is an allegory symbolising Death's equalising power over people. As a comic strip, the 'memento mori – or remember that you die!' links the emperor with the beggar. Markus Schinwald revisits this great iconographic theme of the Late Middle Ages, with his version of the procession gliding through a system of fragmented partition walls. In *Danse Macabre*, a work commissioned specifically for the Wiener Festwochen, the audience is seated in the centre of the auditorium while the performers act from behind, above, below, on or between the sides; it is an arena inverted, as it were. A new composition for 23 live musicians by young American artist Matthew Chamberlain accompanies the action, based on medieval courtly dances. A personification of Death dictates the rhythm. Renowned for his visual manipulations of bodies and spaces, Schinwald returns to the medium of performance with *Danse Macabre*.

Markus Schinwald My first artistic work was a shirt with sleeves inserted the wrong way round. It was the wearing of it, i.e. the performance, that turned it into an artwork. What happens when the garment locates the armpit where the shoulder is? It is a displacement to be celebrated and surrendered to, and one that eventually gave rise to a collaboration with the groups LuxFlux and the Saira Blanche Theatre. Coming from an improvisation background, I was fortunate enough to work with the Royal Ballet in Stockholm in 2015. That's when the limitations of my choreographic work became apparent. For all the read knowledge I had acquired, the first rehearsals failed already at the communication level. An actual piece only managed to emerge when an assistant at home in both worlds volunteered to act as an interpreter to translate my ideas and images into ballet language.

Isn't the term 'translation' in fact characteristic of your work?

Questions of translation are a recurring theme throughout my work. There is always an initial impulse which is then converted into a different form. I've never been able to do much with a blank sheet of paper; that's never been my thing. I always tend to refer to existing works or ideas. I work on 'dead images', as it were, images that

have disappeared from our collective memory and lost their relevance, even though at some point they were the academic standard. Nowadays, they are overlaid by so many historical strata that they can no longer be 'perceived' anymore. So I give them a sort of bypass, translate them into a second life, turn them into zombies, so to speak. Their image status is neither sacred nor static, just very 'malleable'.

You endow your portraits with futuristic prostheses or contrast naturalistic depictions with abstract planes of colour. It means that the focus of attention shifts to the transition between the past and the present, the given and the newly invented. What would be the comparable translation processes in *Danse Macabre*?

The thing I find most interesting of all about the Dance of Death is its egalitarian principle. I see it as a sort of reminder or warning: in the end we are all mortal. It is a motif that defines itself through its connectedness. So in this respect, the walls letting the performers through are not boundaries, but thresholds. I've spent a long time thinking about this notion; in fact, I was already doing some exploratory work on this topic at the Kunsthhaus Graz back in 2006. The depictions I reference for *Danse Macabre*, such as the famous Dance of Death in Basel, are

organised like film strips, as parallels, with the emphasis on the *topos* rather than the *chronos*. So there is no narrative suspense in the conventional sense, where something starts off rather dull, gets exciting, and then ends moderately dull. Our mode of operation is simultaneous. The audience pieces its own film together through all sorts of convolutions.

What is it that's special about the live situation compared to, say, your film work?

With film, the work process takes place in multiple stages. What might be a tragedy in the first stage might become a comedy in the second. This process can be repeated until eventually something ambivalent, something almost in suspension, emerges. In a live situation, everything has to happen at the same time, which is more difficult to bring about, and the risk is greater. I'm interested in achieving a certain equilibrium between pathos and slapstick. Both extremes need to strike a balance as they teeter precariously on the edge. For example, I designed padded stools for the audience so they can sit nicely cushioned in purgatory, and costumes that explore the tension between tracksuits and crocheted puffy sleeves. Thus the early Renaissance meets the social media aesthetic of TikTok.

What does this convergence of the historical and the contemporary tell us?

History is never over. Not only does time move forward, but one transition merges into the next. And in the end we are all the same, i.e. mortal. I have spent many years exploring the egalitarian principle of the 'Dance of Death', and the coronavirus has lent that experience a certain scandalising element. Can the *Danse Macabre* still serve as a *vade mecum*, as a ready reference for crisis situations today? I think that, whether it was the plague in the Middle Ages, the horror of the First World War, today's social unrest or the social inequality now exacerbated by the current pandemic – what we need is a tremendous sense of solidarity. And I'm a little concerned that the sense of community will fall by the wayside if

culture defines itself too much in terms of difference. Identity politics has achieved a great deal, demanding an awareness of the existence of different perspectives. The scientific study of history, for example, but also art, no longer sees its subject matter as rigidly defined, nor can it perceive its own role as neutral. Different perspectives keep the subject matter on the move. However, focusing on difference can also lead to a certain eroding of solidarity; I sense this more and more with my students. If the formula for inequality has too few factors and focuses first and foremost on biological characteristics while ignoring economic or cultural variables, it will lead to an essentialism that combats inequality from the wrong side. The art market is, in many ways, a scale model version of the global market. Here we see how quickly the market adapts to this situation, briefly shifting capital elsewhere without showing the slightest interest in fundamental distributive justice.

Danse Macabre as a sharp reminder that Death is the great leveller?

And above all, that we shouldn't wait for Death to bring about equality!

Interview by
Theresa Luise Gindlstrasser

DANCE MACABRE – COMPOSER’S NOTE

by Matthew Chamberlain

When Markus Schinwald invited me to collaborate with him on a *danse macabre*, our first point of reference was Hans Holbein’s 1526 series of woodcuts bearing the same title. In them, Holbein personifies death as a skeletal figure — sometimes cheerful, sometimes menacing — who visits people in all walks of life and performs with each a dance of death. While we can understand these images as sober *memento mori*, I prefer to find in them a different message: Nothing brings us together quite like death; death is an ending that we all share.

The COVID-19 pandemic has dragged death far into the public imagination over the last year, and it has cast our piece in an unexpectedly bright light. Despite the changed circumstances, we held to our original idea for the piece: a Reaper character performs dances of death with nine partners. At first, my music focused on the character of the Reaper, humanizing him with a tragicomic backstory. But the pandemic influenced my writing in unexpected ways.

Perhaps in response to the isolation we have all experienced during quarantine, I felt that focusing on a single character, or on the idea of death itself, would yield something unsatisfying. Instead, the final third of the music became resolutely joyful, turning outwards to flagrant expressions of both fear and celebration. Stymied by the blankness of death, I ended the piece with a reflection on life, and on the social connections that make our lives meaningful. The final movement is subtitled *all your friends and family are with you*, a closeness we have all longed to experience over the past year.

The physical arrangement of the performance space in this piece is unusual: the audience sits in the middle of the room, surrounded by a stage extending outward from specially constructed walls. Most of

the musicians are concealed behind these walls; others sit above the audience and face away, refusing to acknowledge the presence of spectators. To hide the musicians is to raise the question: What is the source of this music? Is it in your head? Is it a concert or a film? Is it dead or alive, recorded or performed? Even as the sound-sources are concealed, the audience is surrounded by the musicians. This implicates the audience more personally in the piece and creates a dual effect of spectacle and psychodrama.

The piece begins with a prelude called *The End*. The movement stoically repeats a simple, ascending three-note motive meant to imply a musical cadence (scale degrees 6, 7, and 1). This motive is primordial, almost the definition of ending in Western classical music. These endless endings evoke the timeless profundity and searching chromaticism of Wagner, but, as in much of my music, the grandeur of late Romantic harmony is punctured and misshapen by microtonal alterations. My music is composed in an “eighth-tone” pitch space, such that there are four eighth-tones between each chromatic half-step and each octave contains 48 pitches instead of the normal 12. In this vastly enlarged space of musical possibility, Romantic harmony seems somehow smaller, more humble. The result is music that sounds familiar and disorienting at the same time. I love the sound of amateur music ensembles, whose performances are often clumsy and ugly, but who nonetheless strive to make something beautiful. The professional ensemble PHACE is doing an amazing job producing this particular quality.

My intention with this music is *not* to create ironic distance between listeners and the classical music of the past. Quite the opposite; as a composer and conductor, classical symphonic repertoire is very dear to me! Rather, I aim to dismantle the air

of monumentality and exclusiveness that classical music tends to elicit. I encourage listeners to empathize with the music, to notice and then *choose to love* its dissonances, mistakes, and imperfections.

Opening the piece with a series of endless endings puts the music that follows into a sort of ethereal, hypothetical space. The piece constantly grapples with the question: What happens after the end? The music consists of nine cycles, each of which gives their own answer to this question. Each cycle begins with “endless endings” music and ends in a duet between the Reaper and another performer. Many cycles also include the Reaper’s music, which is written in a kind of decayed big-band style. I imagined the Reaper in a film noir aesthetic; as a debonair misanthrope with self-destructive tendencies, hardened by regret. The Reaper’s music intersperses big-band choruses with *bel canto* phrases for solo horn, all accompanied by a walking bass line reminiscent of Angelo Badalamenti’s soundtrack to *Twin Peaks*. The Reaper’s music is always followed by “travel music,” a stuttering baroque dance during which the Reaper sneaks around in search of his next victim.

The duets between the Reaper and the other dancers are accompanied by fixed electronics, with support from the live musicians. Reminiscent of a music box, this music was inspired by Ennio Morricone’s score to the 1965 western *For a Few Dollars More*. In the film’s final scene, a duel is prolonged by eerie music emanating from a pocket watch; when the music ends, they shoot. As with the Wagnerian style of the “endless endings” music, these pieces are microtonally distorted, approximating the uncanny effect of a music box motor slowing to a halt. As this music repeats across the different duets, a new theme emerges, and nostalgia blossoms unexpectedly from the uncanny.

The final movement pairs the nostalgic theme from the dances with layered repetitions of the three-note “endless endings” theme in an imitative polyphonic celebration

that grows and grows. Like the end of a film, this music has the effect of zooming out, reframing the specific lives of the dancers as emblems of a more complex and communal humanity. The idea of death, as in Fellini’s film *8½*, prompts us to reflect on all the lives we carry within us, good and bad: “all your friends and family are with you.”

Der österreichische Künstler **Markus Schinwald** (geboren 1973) lebt und arbeitet in Wien und New Haven. Sein Werk ist vorwiegend visuell geprägt und umfasst verschiedene Genres: Video, Performance, Tanz, Theater, Malerei, Fotografie, Installation und sogar Puppenspiel. Mithilfe dieser Medien kreiert Markus Schinwald rätselhaft und verstörende Stimmungen, in denen un belebten Objekten eine ganz eigene Persönlichkeit gegeben wird. Im Besonderen konzentriert sich sein Werk auf Prozesse der Manipulation und Transformation von Körpern und deren Umgebung. Diese besondere Eigenheit resultiert aus Schinwalds grundlegenden Mode-Studien, die bei ihm nicht bloß ein allgemeines Interesse an Kleidung hinterließen, sondern die Aufmerksamkeit des Künstlers darauf lenkten, wie Menschen durch ihren kulturellen und emotionalen Kontext körperlich und seelisch eingeschränkt werden. Arbeiten von Markus Schinwald wurden in Einzelausstellungen in ganz Europa, Japan und den USA gezeigt. 2011 war er für den Österreichischen Pavillon der 54. Biennale in Venedig verantwortlich.

Matthew Chamberlain ist ein US-amerikanischer Komponist, Dirigent und Pädagoge. Er studierte Komposition und Dirigieren am Oberlin Conservatory of Music und promovierte an der SUNY Buffalo. Seine Kompositionen entstehen durch eine Kombination aus intuitiven und algorithmischen Methoden, oft mithilfe eigens entwickelter Software. Seine Werke wurden von zahlreichen Ensembles in den USA und in Europa aufgeführt, darunter dem JACK Quartett, Ensemble Multilatérale, Quatuor Tana, Ensemble Linea, Slee Sinfonietta und dem Arditti Quartett. Als Dirigent steht Matthew Chamberlain sowohl studentischen als auch professionellen Ensembles verschiedenster musikalischer Richtungen vor. Seit 2016 ist er Conductor-in-Residence mit der Slee Sinfonietta beim June in Buffalo Festival, wo er neue Arbeiten junger Komponist*innen aufführt. 2017 war er Artist in Residence am Oberlin Conservatory of Music, wo er die Zweitaufführung von Du Yun's Oper *Angel's Bone* dirigierte. Derzeit unterrichtet Matthew Chamberlain am Rensselaer Polytechnic Institute, wo er das ansässige Orchester dirigiert, Kammermusik lehrt und Musikgeschichte und -theorie im Kontext der MINT-Disziplinen (Mathematik, Informatik, Naturwissenschaft und Technik) unterrichtet.

PHACE ist ein österreichisches Ensemble für Neue Musik. Mit größtem Enthusiasmus wollen die elf Solist*innen von PHACE und ihr künstlerischer Leiter Reinhard Fuchs ihr Publikum auf Reisen in kostbare, poetische Welten mitnehmen. PHACE tut dies mittlerweile seit vielen Jahren mit speziellen Konzertformaten, Musiktheaterproduktionen und spartenübergreifenden Projekten mit Tanz, Theater, Performance, Elektronik, Video, Turntablisten, Installationen u. v. m. Seit der Gründung 1991 als ensemble on_line durch den Dirigenten und Komponisten Simeon Pironkoff und nach einem Relaunch 2010 unter dem Namen PHACE hat die Suche nach dem Neuen über viele Jahre tiefgehende künstlerische Freundschaften mit zahlreichen renommierten Komponist*innen, Dirigent*innen und Musiker*innen hervorgebracht. Mehr als 200 Werke sind so bisher in Auftrag gegeben, uraufgeführt und viele davon auf zahlreichen Tonträgern veröffentlicht worden. Im Herbst 2012 hat PHACE seine künstlerische Heimat mit einem eigenen Zyklus im Wiener Konzerthaus gefunden und ist mit 25 – 30 Konzerten jährlich bei den wichtigsten Konzerthäusern und Festivals international zu Gast. PHACE wird gefördert vom SKE-Fonds (Austro Mechana), vom Bundesministerium für Kunst & Kultur (BMKÖS) und der Stadt Wien Kultur.

Austrian artist **Markus Schinwald** (born 1973) lives and works in Vienna and New Haven. In his interdisciplinary work, encompassing video, performance, dance, theatre, painting, photography, installation, and even puppetry, Markus Schinwald creates mysterious and unsettling atmospheres that hint at their Viennese production context, through references to austere Biedermeier style or to psychoanalysis. His seminal studies in fashion left him with a wide interest in clothing and, furthermore, in the human body's potential and limitations in both physical and psychological senses. Therefore, his works concentrate on processes of manipulation and alteration of bodies and their surroundings, echoing the transformative potential of cultural construct. Works by Markus Schinwald were shown in solo exhibitions all around Europe, in Japan and the USA. In 2011 he was responsible for the Austrian Pavilion at the 54th Venice Biennale.

Matthew Chamberlain is a U.S. composer, conductor and educator. He studied composition and conducting at the Oberlin Conservatory of Music and graduated with a PhD from SUNY Buffalo. His compositions arise out of a combination of intuitive and algorithmic methods, often drawing on specially developed software. His works have been performed by numerous ensembles throughout the U.S. and Europe, including the JACK Quartet, Ensemble Multilatérale, Quatuor Tana, Ensemble Linea, Slee Sinfonietta and Arditti Quartet. As a conductor, Matthew Chamberlain works extensively with both student and professional ensembles, exploring a wide variety of musical genres. Since 2016, he has been conductor-in-residence with Slee Sinfonietta at the June in Buffalo festival, where he premieres new compositions by young composers. In 2017, he was artist-in-residence at Oberlin Conservatory of Music, where he conducted the second-ever performance of Du Yun's opera *Angel's Bone*. Currently, Matthew Chamberlain is a lecturer at the Rensselaer Polytechnic Institute, where he conducts the resident orchestra, teaches chamber music and holds classes on the history and theory of music that are tailored to a STEM (science, technology, engineering and mathematics) environment.

PHACE is an Austrian ensemble for contemporary music. With great enthusiasm the eleven soloists of PHACE and their artistic director Reinhard Fuchs aim to take their audiences on journeys into rich, poetic worlds. PHACE has presented unconventional concerts, musical theater productions and interdisciplinary projects with dance, theater, live performance, electronics, video, turntables, installations and much more for many years. Since its founding in 1991 by conductor and composer Simeon Pironkoff as "ensemble on_line" and relaunching in 2010 under the name PHACE, the group has sought out deep artistic collaborations with numerous renowned composers, conductors and musicians. In this way more than 200 works have been commissioned and premiered, and many of those have been published on numerous recordings. In fall 2012 PHACE found its artistic home with its own subscription series at the Wiener Konzerthaus, and performs 25 – 30 concerts yearly as a guest ensemble at the most important international concert halls and festivals. PHACE is funded by the SKE-fund (Austro Mechana), the Federal Ministry of the Republic of Austria for Arts & Culture (BMKÖES) and the City Council of Vienna (cultural department).

IMPRESSUM

Eigentümer, Herausgeber und Verleger

Wiener Festwochen GesmbH,
Lehársgasse 11/1/6, 1060 Wien
T +43 1 589 22 0
festwochen@festwochen.at
www.festwochen.at

Geschäftsführung

Christophe Slagmuylder,
Wolfgang Wais

Künstlerische Leitung

(für den Inhalt verantwortlich)
Christophe Slagmuylder (Intendant)

Textnachweis

S. 4f, 10f: erstmals erschienen in
SIMSKultur 3/2020
S. 6f, 12f: Originalbeitrag von
Matthew Chamberlain

Übersetzung

Stephen Grynwasser, Isolde Schmitt

WIENER FEST WOCHEN

FESTWOCHEN SERVICE

T +43 1 589 22 22
service@festwochen.at

TAGESKASSE

Foyer der Halle E+G
im MuseumsQuartier,
Museumsplatz 1,
1070 Wien
T +43 1 589 22 456
täglich 10–18 Uhr

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

T +43 1 589 22 11

Jetzt anmelden!

✉ festwochen.at/newsletter

Follow us!



#festwochen2021

www.festwochen.at

FESTWOCHEN EMPFEHLUNGEN

HERE

Sechs Tänzer*innen bewegen sich in fast unmerklichem Tempo. Subtile Lichtwechsel unterstreichen zusammen mit einer metrischen Klangkomposition das Zeitkontinuum. In Maria Hassabis Live-Installation sind die Besucher*innen eingeladen, den Hauptraum der Secession mit den Tänzer*innen zu teilen. Sehgewohnheiten werden auf die Probe gestellt.

Dauer 14. Mai bis 20. Juni

Ort Secession Wien

SAHİBİNDEN KİRALIK

Wie frei sein, wenn selbst das Leben nie ganz dir gehört, sondern *Vom Eigentümer zu mieten* ist? Das Regie-Duo biriken aus Istanbul zeigt ein Ensemble marginalisierter Figuren: Gefängnis in korrupten Machtverhältnissen und von der Großstadt aufgesaugt, hören sie nicht auf zu hoffen, an einem hoffnungslosen Ort.

Termine 9. / 10. / 11. / 12. Juni, 19.30 Uhr

Ort Schauspielhaus Wien

Hauptsponsoren



Fördergeber



Präsentierender Partner Wien



Mit Unterstützung von



Die Wiener Festwochen danken dem Labor Dr. Mustafa – Medizinisch Diagnostisches Labor für die wichtige Unterstützung bei der Durchführung aller Covid-19-Tests.