

Giardino arabo Vögel zwitschern, eine dreivierteltonige Intervallik sich – glücklicher als in *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens* (siehe *Dissonanz* Nr. 41, S. 26f.) – «in Richtung auf arabische Maqamat» entwickelt und damit die Einengung auf die vom Klavier gleichermaßen repräsentierte temperierte Stimmung und Eurozentrie «zugunsten einer Klangwelt mit anderen Horizonten» aufgebrochen wird, in der das Klavier nicht mehr mithalten kann, spricht für eine solche Deutung. Daneben schafft es der listige Huber, seine Klavierphobie en passant in eine Kritik des Klaviers umzumünzen.

Die Ausführung aller vier Werke war exzellent. Schiff machte mit seinem ebenso souveränen (bemerkenswert z.B. seine Bewältigung der rhythmisch intrikaten Kadenz im zweiten Satz der *Intarsi*) wie nuancierten, zurückhaltenden und fast pedallosten Spiel auf dem Bösendorfer oft vergessen, dass Huber *Intarsi* ursprünglich für Hammerklavier konzipiert hatte (in dieser Fassung wurde das Werk Anfang Oktober in Graz durch Jean-Jacques Düнки erstaufgeführt). Manchmal hätte man sich im Mozart-Konzert kräftigere Akzente und umgekehrt im ersten Satz von Hubers Werk die Mozart-Derivate weniger abgesetzt vom Ensembleklang gewünscht. Ebensoviele wie der Solist überzeugten die Deutsche Kammerphilharmonie und Heinz Holliger. Was da in unterschiedlichsten Werken und Funktionen geleistet wurde, grenzte für einmal ans Ideale. Zum massstabsetzenden Ereignis wurde neben Hubers Novität die scharf konturierte, gut artikulierte, dramatisch zugespitzte und vorwärtsdrängende Wiedergabe der *Prager Symphonie*. Warum wollen ein Muti und die Wiener Philharmoniker, die ein paar Tage später in Luzern Haydn und Mozart erbärmlich traktierten und verharmlosten, partout nichts von solchen sinnstiftenden Interpretationen lernen?

Toni Haefeli

Konzertkonzepte Konzeptkonzerte

Rümlingen: 5. Tage für Neue Musik

Die «Neue Musik Rümlingen» unter der künstlerischen Leitung von Daniel Ott lebte in ihrer inzwischen fünften Ausführung (26.–28.8.) vom Mut zu konzeptuellen Überlagerungen, spielerischen Einschüben und – was die Information zu den Aufführungen und die Komponistendiskussion betrifft – unpräziser Improvisation. Als organisatorische Basis liessen sich vier Konzertblöcke mit den Kurzformeln «Crippled Symmetry» (nach dem neunzigminütigen Eröffnungsstück von Morton Feldman), «Visible Music», «Imaginäre Musik» und «Long Peace March» (nach dem *Peace March I* für Flöte von Christian Wolff) unterschei-

den; ein glücklicher Verzicht auf allzu plakative thematische Abtrennungen ermöglichte vielseitige Konzerte; so war z.B. das in Uraufführung gegebene *Crusoe* von Frederic Rzewski im Schlusskonzert (mit dem *Long Peace March*) ebenso losgelöst von einer noch so weit gefassten Idee politischer Musik wie etwa Dieter Schnebels *Nostalgie für einen Dirigenten* imaginäre und visible Momente zu verdichten weiss. Morton Feldmans *Crippled Symmetry* für Flöte/Bassflöte, Klavier und Vibraphon/Glockenspiel inspiriert sich, wie der Komponist in seinen Essays offengelegt hat, am ungenauen Umgang mit spiegelbildlicher Symmetrie in der Teppichknüpfkunst anatolischer Nomaden. In der Verwebung der drei auf repetitiver Mehrtonmotivik basierenden Stimmen entsteht ein «Text» im eigentlichen Wortsinne, dem Felix Renggli, Daniel Ott und Christian Dierstein in konzentrierter, den sichtbaren Aspekt, die Körpergeräten notwendigerweise ökonomisierenden Interpretation nachgingen. Vinko Globokars Präsenz als Komponist und Interpret eigener und fremder Kompositionen gehörte zur speziellen Prägung der drei Tage; neben der Uraufführung eines neuen Werkes sah und hörte man *Corporel pour et sur un corps* (1984), wo zur Klangerzeugung ausschliesslich Schlag- und Kratzbewegungen auf dem eigenen Körper dienen: ein konzentriertes Ausloten der Resonanzmöglichkeiten eines sich selbst spielenden Instruments, von Globokar unerbittlich vorexerziert; weiter die Filmaufnahme (Franz Schnyder/Reinhard Manz) seines 1971 komponierten *Dramas* für zwei Pianisten (Siegfried Kutterer/Daniel Cholette), das er im Programmheft umreißt als «ein Psychodrama zwischen zwei Menschen, die sich gegenseitig helfen, nachahmen, folgen, zerstören oder sich isoliert verhalten und nebeneinander reden.» Zum zweiten Konzertblock «visible music» lässt sich mit Dieter Schnebel sagen: «Man hat immer schon gern zugesehen, wie einer Musik machte. Das war zuweilen notwendig, denn manches crescendo bemerkte man eher am Espressivogesicht des Interpreten als an dem, was zu Ohren kam.» Neben Werken mit mehr oder weniger stark hervortretenden theatralischen Effekten – Kagels *Match* etwa, oder Jacques Demierres *Bleu*, einer Studie der dramatischen Entfaltungsmöglichkeiten ungewollten Lachens in einem Sologesangsvortrag (Béatrice Mathez-Wüthrich) – wurde mit Georges Aperghis' Violoncello-Fassung der *Récitations* ein Stück aufgeführt, das diese Aspekte von der Oberfläche wegzunehmen scheint, sie unauffälliger in die Struktur einbettet: einen «auswendig gelernten Vortrag» bietet – «jenen des Schulkinds, das manchmal zögert, sich dann wieder fasst», wie Daniel Durney im Programmheft treffend formuliert.

Besonders hervorzuheben sind zwei Kompositionsaufträge der Erziehungs- und Kulturdirektion Baselland, die in

Rümlingen zur Uraufführung gelangten, nämlich *Dialog über Luft* von Vinko Globokar sowie *Pumpe* der Kölner Komponistin Carola Bauckholt.

Globokar geht auch hier von der grossen Bewegung aus, der Geste des Öffnens und Schliessens des Akkordeons als Dialog, was in der Aufführung freilich nur erahnt werden konnte, dies weniger des gewohnt präzisen Spiels Teodoro Anzellottis, als vielmehr des geringen Luftverbrauchs seines (folglich guten) Akkordeons wegen. Der Dialog dehnt sich nach zwei virtuosen Einleitungsteilen auch auf die Ebene des Wechselspiels zwischen Stimme und Instrument aus und mündet in der gemurmelten Variation des folgenden Textes: « C'est tellement drôle d'entendre dire que le vrai poète est celui qui inspire (oui? bof!)... pour bien des gredins l'homme utile est celui qui transpire (oui? haha!)... on aime prétendre que la bonne musique est celle qui respire (oui? hm)... afin qu'elle puisse chanter plus haut il lui offre une bombe d'hélium et lui dit : aspire. » Bevor im Schlussteil Reminiszenzen, ja sogar kleine unveränderte Bruchstücke aus den vorhergehenden Teilen aufgenommen und mit dem Resultat verschiedener Geschwindigkeiten und Rhythmen überlagert werden, erklingt ein klar abgesetzter Tanz in Achteltakten mit ständig wechselndem Zähler.

Pumpe (1994) für Alt, Akkordeon, Klavier, Licht und Geräusche von Carola Bauckholt verbindet das visuelle Medium des Lichts mit differenzierter Klangausbreitung und koordinierten Geräuscheinblendungen, die sich von elektronischem Brummen bis zu Tropfgeräuschen erstrecken und gleichsam als Reststücke eines ursprünglichen Assoziationsfeldes noch im Ablauf der Komposition auftauchen. Bauckholt versteht ihre Musik als «räumliche und visuelle Ausweitung» und scheint generell nach Grundformen «vielschichtiger Wahrnehmung» zu suchen, wie sie im neuen Werk durch parallele Klang- und Lichtregie ermöglicht wird.

Das Konzept der «imaginären Musik», unter dem eine weitere Gruppe von Kompositionen zusammengefasst wurde, oder sagen wir vielleicht besser: mit dem versucht wurde, eine griffige Diskussion zu ermöglichen, war zweifellos das interessanteste. Zwar suggeriert «imaginär» von neuem eine visuelle Metapher: das Vorstellungsbild im Kopf; allerdings werden von den Komponisten nur Leerstellen, Fluchtpunkte, Öffnungen, eine Topographie von Kristallisationskeimen vorgegeben, an denen sich die Imagination des Hörers in unendlichen Perspektiven versuchen kann. Die Relativität der Standpunkte (Umberto Eco hat bereits vor Jahrzehnten auf die Möglichkeit hingewiesen, Begriffe der Einsteinschen Theorie metaphorisch in der Musik zu verwenden) zeigte sich besonders in Hans Wüthrichs *Landschaft mit Sreichquartetten*: zehn Streichergruppen auf offenem Feld spielen je unterschiedliche

Sammlungen regelmässig wiederholter Skizzen, befinden sich aber in solchem Masse räumlich voneinander distanziert, dass dem Zuhörer nichts anderes übrigbleibt, als dem Werk in einer persönlichen Abfolge von Raumpositionen buchstäblich entgegenzugehen. Weniger überzeugen konnte die von einem Komponisten-Kollektiv konzipierte *Klangskulptur*, ebenfalls eine Aktion im Freien. Dies mag an der Tatsache liegen, dass von den ursprünglich vorgesehenen 150 Ausführenden keine zwei Drittel zusammenzukriegten waren. Diese klangliche Ausdünnung wurde noch durch den Umstand verstärkt, dass die menschliche Stimme – die *Klangskulptur* besteht vorwiegend aus Chorfragmenten – unter freiem Himmel in ihren Artikulationsmöglichkeiten stark beschnitten wurde. Zudem bewirkte die vielleicht bewusst vermiedene Koordination der sechzehn Kürzestkompositionen (u.a. von Heinz Holliger, Dieter Schnebel, Roland Moser, Louis Andriessen, Daniel Ott) eine Verlagerung des Kollektivs zur Kollektion. Die Konzerteinführung des freischaffenden Musikjournalisten Reinhard Schulz gab einen Überblick der Entwicklungsstationen politischer Musik, von der Forderung eines Hanns Eisler nach einer Konzentration auf Vokalmusik wegen des vermittelnden Wortes, über die strukturelle Repräsentation des Widerstands und die Erforschung sozialer Reaktionsmodelle eines Kagel, Schnebel oder Globokar bis hin zum Begriff der «Sensibilisierung», in dem sich Nono und Cage, wenn nicht tangieren, so doch nahekommen. Über die Müdigkeitserscheinungen der sogenannten engagierten Musik setzte sich Rümplingen frisch hinweg; die Utopie einer politischen Beeinflussung der abstrakten Masse war im Grunde genommen immer – und wird verstärkt – ein limes der Summation von individuellen Auseinandersetzungen und Anregungen. Die Fragen, wie sinnvoll es noch sein kann, selbstgefällige Antimechanismen gegen einen verschwommenen «Betrieb» zu konstruieren, und ob nicht die persönlichen und politisch unabhängigen Vokabulare, mit denen Komponisten seit den siebziger Jahren ihr Schaffen umkreisen, befreiendere Modelle entwickeln könnten, gehören in den Rahmen einer theoretischen Debatte, die in Rümplingen keineswegs angestrebt war. Nennen wir als Beispiele des Abschlusskonzertes «Long peace march» zwei weitere Uraufführungen: Christian Wollfs *Flutist and Guitarist* (1993) bearbeitet variativ Beispiele aus dem Volksliedgut sozial unterdrückter Schichten in verschiedenen Stadien der amerikanischen Geschichte, knüpft zwei liedhafte Linien ineinander und benützt im zweiten Teil eine mikrotonale Verstimmung für die Gitarre (Christoph Jäggin / Suzanne Huber). Frederic Rzewskis *Crusoe* für variable Besetzung bildet aus 65 fünfzehn Sekunden dauernden Abschnitten ein Collage, in dem Defoe-Zitate verwendet und manipuliert werden. Rzewski

verstehet sein Werk als Reflex auf die Möglichkeit einer bedeutungslosen, selbstreferentiellen Welt, in der «Gerechtigkeit und Vorsehung» nur noch adaptive «magische Formeln» darstellen, und er entwirft in seiner Defoe-Lektüre eine Alternative zur «puritanischen Allegorie». Rümplingen ist (noch) keine kompositionstheoretische Tagung, sondern eine innovative Konzertreihe, die nach ihrem diesjährigen «step across the border»-Projekt, von dem hier nur Bruchteile referiert werden konnten, auch in Zukunft vollste Aufmerksamkeit verdient.

Andreas Fatton

Eine andere Werkstatt für Neue Musik

Aarau: *KomponistInnen-Werkstatt* (4.–7. August 1994)*

Von der Publizistik und dem Musikmarkt nahezu gänzlich unbeachtet, haben sich in den Sommerferien 1990 und 1991 Komponisten und Komponistinnen der jüngeren Generation auf Anregung von Jürg Frey auf dem Schloss Lenzburg – im Rahmen der «Musikalischen Begegnungen» – zu gegenseitigem Austausch und Gesprächen getroffen. Drei Jahre später fand nun im Didaktikum Aarau, also losgelöst von Lenzburg, ein ähnliches Treffen statt. Das einem Brief von Joseph Haydn entnommene Motto «Zerschneiden, wegschneiden, wagen» sollte gleichsam auch die Arbeitshaltung und die Atmosphäre dieser Werkstatt beschreiben. Im Gegensatz zu dem auch im Kanton Aargau stattfindenden Komponisten-seminar Boswil lief das Forum in einem sehr kleinen, mehr oder weniger familiären Rahmen ab. Publikum bildete wohl eher die Ausnahme. Dies war aber vermutlich auch so geplant. Es erwies sich denn für die Gestaltung der Gespräche nur von Vorteil, dass diese in sehr offener Form angelegt waren, quasi als freie, nur ansatzweise moderierte Gesprächsrunden. Dies provozierte allerdings bereits auf der Ebene der Gesprächsgestaltung grundsätzliche Fragen zur Verfahrensweise, die dann konsequenterweise auch im ganzen Kreis ausdiskutiert werden mussten. Das war nicht immer interessant, ermöglichte aber bei diesen Gesprächen, die jeweils von Referaten eingeleitet wurden, eine beachtliche Eigendynamik.

Bei der Auswahl der Komponistinnen und Komponisten beschränkte man sich eigentlich auf eine Generation, und man verzichtete auf Leute von sogenannt hohem Rang und Namen. Damit war schon von allem Anfang an jede Konkurrenz zu ähnlich gelagerten Veranstaltungen ausgeschlossen und vor allem fehlten jegliche Imponierspielchen, für die es bei dieser Werkstatt ohne Preise, ohne Belohnung und ohne Publizität ganz einfach keinen Platz gab. Die radikale Beschränkung auf den deutschen Sprachraum habe ich zwar etwas be-

dauert, aber sie ermöglichte natürlich ein sehr viel tieferes Eindringen in die kompositorischen Problemstellungen als dies bei Simultanübersetzungen möglich gewesen wäre.

Die Gesprächsrunden und das Konzert des von mir besuchten zweiten Tages seien im folgenden referiert.

Antoine Beuger demonstrierte seine Haltung als Komponist und Hörer und seine Auffassung über die zwei Erlebnismöglichkeiten «warten» und «vergessen» mit einem eigenen Text, den er – anstelle jeglicher Musik – dem Plenum vorlas. Nach anfänglichem Stöckchen bewirkten Beugers Thesen eine fruchtbare Diskussion. Anders als bei den Referaten des Nachmittags wurde hier, infolge der Abwesenheit der zu besprechenden Stücke, schnell auf persönliche und ideologische Aspekte des Komponierens eingegangen. Je unmissverständlicher Beuger seine Positionen darlegte, desto deutlicher wurde der Einfluss von John Cage spürbar. Der Geist von Cage, dessen ästhetische Radikalität offenbar jede Komponistengeneration von neuem fasziniert, schwebte auch über dem Beitrag des in Essen wohnhaften Koreaners Kunsu Shim, der ebenfalls auf eine Vorstellung und Besprechung eigener Werke verzichtete und aus Gesprächen vorlas, die er mit Beuger geführt hatte. In diesen Gesprächen wurden die Verbindungen zwischen westlichen Komponisten und dem (Zen-)Buddhismus aufgezeigt, – auch dies wieder ein zentrales Thema von Cage, hier aber von der andern – der buddhistischen – Seite her vorgestellt. Mit einer ausführlichen Analyse stellte der Winterthurer Komponist Dieter Jordi nach der Mittagspause sein Stück *virgetheltes Kugelrund* für vier kleine Trommeln vor. Die Komposition basiert auf einem selbst für die Barockzeit aussergewöhnlichen Gedicht von Quirin Kuhlmann, dessen statistischeckige Textstruktur mit einem Zuordnungssystem ausnotierter Klangvarianten – sowohl instrumentaltechnisch als auch räumlich – direkt in die musikalische Struktur eingelassen ist.

Cornelius Schwehr arbeitete bei seiner Komposition für Akkordeon solo über Texte von Christian Geissler ebenfalls mit einer versteckten Textvorlage. Diese Komposition könnte man wegen des direkten Umsetzungsverfahrens geradezu als Programmmusik neuerer Art bezeichnen. Dieser Text bestimmt nämlich als höchst komplexes und differenzierteres Programm – dies im Unterschied zu traditioneller Programmmusik, wo meist einfache aussermusikalische Inhalte vermittelt werden – in einer 1:1-Analogie die musikalischen Prozesse. Der Text, vom Interpreten stumm gelesen, wirkt als Steuerinstrument im Hintergrund und ist auch verantwortlich für die überzeugende Dramaturgie des Stückes. In der Diskussion dieses Werkes standen kompositionstechnische (Detail-)Fragen etwas verbindungslos neben gesellschaftspolitischen Problemen, bei denen dann – z.B. wenn von der Negation als der einzigen noch