

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1999)
Heft: 60

Rubrik: Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VOM ELFENBEINTURM ZUM GROSSEN KAUFHAUS DER MUSIK

53. Arbeitstagung des *Instituts für Neue Musik und Musikerziehung*
Darmstadt

Am Ende des Jahrhunderts, nein, des Jahrtausends, herrscht Endzeitstimmung, fühlen sich alle möglichen Instanzen und Institutionen zur Rückschau aufgerufen. Auch für die Musik heisst das: Nach welchen Kriterien lassen sich vergangene Entwicklungen beschreiben, und gibt es daraus gültige Schlussfolgerungen für die Zukunft? Kann man überhaupt zu einer «objektiven» Fixierung subjekthafter Prozesse gelangen, die sich «Geschichte» nennen darf? Gerade in Darmstadt, dessen *genius loci* noch heute vom Avantgarde-Dogma des Serialismus geprägt ist, waren solche Fragen gut «aufgehoben». Die 53. Arbeitstagung des *Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* stand ganz im Zeichen der Öffnung einstiger Festlegungen, wagte entschlossen wie schon lange nicht mehr den Ausbruch aus dem Elfenbeinturm. Das Thema «Bilanz und Perspektiven» erfüllte so die hochgesteckten Erwartungen nicht, sondern führte überraschend auf fremdes Terrain. Zwar beschränkte man sich im «Forum Geschichte» auf die einschlägige Darstellung der westeuropäischen Nachkriegsentwicklung, die allenfalls der Amerikaner John Cage ein wenig beunruhigen durfte. Deutlich wurde aber trotzdem, wie schnell die serielle Hermetik durchbrochen wurde, dies ihr vielleicht sogar immanent war. Ihre Auffächerung in postmodernen Stilpluralismus wurde durchaus gegensätzlich bewertet: So beklagte der belgische Musikologe Herman Sabbe das «Verschwinden des Subjekts» hinter einer «Gleich-Gültigkeit» der Töne, die im totalitären Kontrollwahn des seriellen ebenso wie des Zufallsprinzips angelegt sei, kulminierend im absolut bedeutungsfreien 4' 33" («Schweigesonate») des John Cage. Nicht zur universal sich äussernden Individualität – wie zuvor von Wolfgang Rihm vehement behauptet – führte die heutige totale Verfügbarkeit alles Klingenden, sondern zur sozialen, historischen und ethnischen Indifferenz, Konsumhaltung im «grossen Kaufhaus der Musik», wo nichts mehr Anspruch auf Priorität erheben dürfe. Günther Mayer dagegen, als ehemaliger DDR-Wissenschaftler von spezifischen Funktionsaspekten von Musikkulturen ausgehend, hob die Haltung zum Material in seinen Bedeutungsmöglichkeiten als «widersprüchliche Einheit von Herrschaft, Widerspruch und Anpassung» hervor. Indem er kritisch-kreatives Potential in Aktivitäten «von unten» entdeckte, sei es die «Hass- und Ekel-Ästhetik» von Gruppen à la «Kettensägen-Massaker» oder eine «neue Form des Massengesangs» in Sportstadien, plädierte er für die offene Wahrnehmung dieser Realität jenseits von professioneller Kompositionstechnik. In den elektroakustischen Produktions- und Distributionsmöglichkeiten sieht Mayer die grösste Innovation seit Erfindung

der Notenschrift, durch immer billigere Geräte immer mehr Demokratisierung des authentischen «Machens» in einer nie so bekannten «Direktheit auditiver Welterfahrung» ermöglicht, die Grenzen zwischen Komponisten und Interpreten, «E» und «U», allen Kulturen dieser Welt endlich aufhebend.

Mag die eine Position allzu pessimistisch anmuten, so die andere vielleicht naiv, obwohl Mayer sie in den Kontext einer Neuverteilung von Arbeit und, im Wissen um die «Grenzen des Fortschritts», eines behutsameren Umgangs mit «knappen Ressourcen» gestellt wissen wollte – wenn auch Utopie, so doch Notwendigkeit. Und eindrucksvoll belegten viele Konzerte, was mit dem Realitätsbezug als Ausweg aus der elitären Materialerschöpfung gemeint sein könnte. Eine positive Sonderstellung nahm hier der «interkulturelle Ansatz» des seit acht Jahren in Deutschland lebenden Chinesen Zhu Shi-Rui ein, der sein Bläserquintett *Herbstgedanken* ganz aus der nuancierten Diktion seiner Muttersprache entwickelte. – Im Überblick über elektronische Musik, *Musique concrète*, Lautsprecher- und Computermusik, welche selbst die zeitgenössische Szene noch immer nicht angemessen repräsentiert, kam – geschickt gemixt mit Live-Darbietungen – das moderne Leben unmittelbar zum Klingen: als indonesische Strassenszene (*Musik Dari Jalan* von John Stanley Body), als raffinierte Computer-Polyphonie (*Clavier of pure reason* von Rytis Mazulis, einem jungen Verfechter des litauischen Minimalismus), als vielschichtiges, intentional gestaltetes Werk mit Luigi Nonos *La fabbrica illuminata*. – Zwiespältig wirkte die Gruppe *Brüsseler Platz 10a* mit einer provokant-simplen, den Hörer mit unentrinnbarer Klanggewalt einkreisenden Performance: was Georg Odijk, Marcus Schmickler und Jan Werner aus der gleichnamigen Kölner Wohngemeinschaft, als DJ im Netzwerk für «Industrial Music», ausgebildeter Komponist und Video-Künstler eine heisse Mischnung, da von zerkratzten Schallplatten und kaputten Tonbändern mixen und samplen, dabei mit gegenseitigen Live-Aufnahmen aufeinander reagierend, das klingt schon irgendwie «neu» und hat doch in der unreflektierten Materialbearbeitung wenig zu sagen. Umgekehrt lädt sich die *Hardcore Chambermusic* des Schweizer Trios Koch-Schütz-Studer zwar an alten Beat-Mustern zu beachtlichen Ekstasen auf, kann aber so rebellische Klanginnovationen, wie sie etwa Jimi Hendrix einst auf seiner armen kleinen E-Gitarre zustande brachte, keineswegs erreichen. Ausgefuchste Technik war hier eher im Weg. Wie Lippengeräuschen und auf grüne Papierkörbe klopfenden Händen keine Kreativitätsgrenzen gesetzt sind, bewiesen der Posaunist Mike Svoboda und der Schlagzeuger Issao Nakamura in einer einfach umwerfenden Improvisation – Interpreten neuen Typs, bei denen sich keine Cross-over-Fragen mehr stellen und die auch Xenakis oder Berio zum sinnlich-intellektuellen Vergnügen machten.

Sich der Realität jenseits der Eliten zu öffnen, das impliziert auch neue Vermittlungsansätze. Neben etwas drögen Didaktik-Seminaren boten diese vor allem gestandene Rundfunkleute im *Forum Radio*: Bernd Leukert stellte ohrenschärfende Massnahmen als «Ohrwurm im Wellensalat» vor, etwa das Einblenden mikrotonal singender Vogelstimmen in verschiedenen Geschwindigkeiten, um die Sperre vor komplizierten elektronischen Filterklängen abzubauen. Ein Luxusverfahren in «gebauten» Wort-Ton-Sendungen, das Friedrich Spangemacher und Armin Köhler mit computergemixten Klassiksendungen oder gar Neuer Musik im Internet an den Rand des aktuellen Geschehens verwiesen. Auch hier wird die Perspektive einer Technik anvertraut, welche die einseitig vom Sender ausgehende «Kommunikation» aufheben, die selbstbestimmte Aktivität fördern kann. Doch welche Qualität die

haben wird, welche Folgen sich daraus für öffentlichen Meinungsaustausch ergeben, bleibt weiterhin im Dunkeln. **ISABEL HERZFELD**

WER «U» SAGT, MUSS AUCH «E» SAGEN

Internationale Akkordeonwoche Biel (8.–12. März)



Das Akkordeon – ein Instrument der Avantgarde? Beinahe hätte man es geglaubt nach dieser Woche, die gespickt war mit Konzerten, Diskussionen, Workshops und Zukunftsvisionen rund um das Akkordeon. Doch eben nur beinahe: der Abgrenzungsversuch gegen das Masseninstrument Akkordeon löste sich mit dem letzten Konzert in Luft auf. Und das ist auch gut so – denn ist das Akkordeon nicht auch deshalb so sympathisch, weil es sich vom volkstümlichen Image noch immer nicht ganz hat lösen können? Der Kampf um Anerkennung jedenfalls scheint vor allem zwischen Kunst- und Volksmusik ausgetragen zu werden. Die «Lange Nacht» des Akkordeons hat den Beweis erbracht: Das Akkordeon ist ein enorm vielseitiges Instrument, und es ist in den unterschiedlichsten musikalischen Idiomen zu Hause. Nicht nur in der Kunstmusik – wo es viele Interpreten heute gerne sähen, wohl in der Annahme, dass nur ernst genommen wird, wer auch ernste Musik spielt – ist es ein absolut vollwertiges Instrument. In der «Langen Nacht» standen finnische Hochzeitspolkas neben Luciano Berios *canzoni popolari*, Astor Piazzollas Tangos neben György Ligetis (bearbeiteter) *Musica Ricercata*. Und jede Musik demonstrierte im unmittelbaren Wechsel mit der anderen ihr Ausdruckspotential – sei dies nun die Melancholie und Sehnsucht des Tangos, der alles

verlangt, auch das Unmögliche; sei dies die Sehnsucht nach finnischer Variante, die stiller ist, bescheidener; oder sei dies schliesslich in Berios *canzoni*, denen ein Hauch von italienischer Cantautoritradition anhängt, die aber auch unvermittelt mit opernhafter Dramatik über den Hörer hereinbrechen. Gut weg kam auch die Volksmusik aus unseren Gefilden, mit zwar behäbigem, doch auch witzigem Charme. (Weshalb eigentlich die eigene Folklore immer Heiterkeit auslöst, während man angesichts der fremden in Ehrfurcht erstarrt, ist eine andere Geschichte.) Jalalu Kalvert Nelsons *Night Songs* hätte man vielleicht ein ruhigeres Umfeld gegönnt, ebenso den beiden Gambensonaten von Johann Sebastian Bach, die in einer Bearbeitung für Akkordeon und Violoncello gespielt wurden. Den Vogel abgeschossen hat dann allerdings das Duo Hans Hessler (Akkordeon) und Beat Föllmi (Perkussion): Sie verstehen Improvisation noch als fast pausenlosen Klangaktionismus – «full power» aus der Innerschweiz. Hans Hesslers Zitate der Schweizer Landeshymne und das korrekte Timing auf zwölf Uhr hin trugen das ihre zur aufgeräumten Stimmung dieser Nacht bei. Doch um Mitternacht war die Woche noch nicht zu Ende, sondern man pilgerte zu dieser Stunde in die verlassenen Räume der Mikron-Fabrik und sah sich ein Stück Instrumentales Theater an, das der Workshop mit Daniel Ott in dieser Woche erarbeitet hatte. Unter dem harmlosen Titel *Tulpen und Margariten* huldigten die zehn Beteiligten den unterschiedlichsten Vorboten des Frühlings, von übersteigerter Verliebtheit über Teilnahmslosigkeit für den im Schrank eingeschlossenen Lover bis zu Pillen- und Todessehnsucht: absurde Szenen in Gruppen- und Einzelaktionen, im gewundenen Gebäudekomplex verteilt. Der Zuschauer konnte sich die Aktionen wie Puzzlestücke erlaufen, und je nach zurückgelegtem Weg erhielt man ein unterschiedliches Bild dieser Aufführung, die sich zuletzt zu einem Finale verdichtete, zu einer wilden Mischung aus «Frühlingsputzete» und Maiblümchengesang.

Doch eigentlich sollte ich von Beginn weg erzählen – und von der Hauptsache dieser Woche. Denn in den über zehn öffentlichen Konzerten konnte eine eindrückliche Zahl von zeitgenössischen Kompositionen für das Akkordeon gehört werden. Die wichtigsten europäischen Vertreter des zeitgenössischen Akkordeonrepertoires wie Luciano Berio, Klaus Huber oder Mauricio Kagel waren ebenso vertreten wie zeitgenössische Akkordeonmusik aus den Niederlanden oder aus Finnland und Russland, die hierzulande noch weniger bekannt ist; ein weiterer Schwerpunkt bildete das einheimische Schaffen für Akkordeon. Nahezu alle beteiligten Komponisten reisten aus der ganzen Schweiz und dem angrenzenden Ausland nach Biel, um den Studierenden persönlich ihre Werke vorzustellen. Eine einmalige Dichte und eine wunderbare Idee, wurde doch den Interpretinnen und Interpreten einen besseren Zugang zu den Werken ermöglicht, denn die Komponistinnen und Komponisten waren auch beim Erarbeiten der Werke dabei. So sah man Klaus Huber, Younghi Paag-Phan, Mischa Käser, Jürg Frey, Daniel Ott, Daniel Weissberg, Daniel Glaus und Eric Gaudibert *in persona*.

Zwei Werke von Schweizer Komponisten wurden in dieser Woche uraufgeführt: Mischa Käasers *Welcome to the Photogallery of Mr. Henri Cartier-Bresson* für Akkordeon solo und Daniel Glaus' *Tiphereth*, ein Sextett für Oboe, Altflöte, Bassklarinette, Akkordeon, Violine und Violoncello. Käser wurde zu seiner Photogallerie von Cartier-Bressons Bildern inspiriert. Einige sind ihm als fertige Parituren in die Hände gefallen; zum Beispiel das Photo «Triest», das einen Strand mit Badehäuschen, Bäumchen und einem Turm zeigt. Käser hat die Proportionen zwischen schwarzen und weissen Flächen ausgemessen und in Notenwerte

übersetzt, die er in varierten (weissen) und gleichbleibenden (schwarzen) Akkorden unterschiedlich aufeinander schichtete. Weiteres Material leitete er von Bäumchen und Kamin ab. Oder das Bild «Sevilla», das bei Käser den Eindruck von angehaltener Zeit hinterliess: man sieht eine Gasse im gleissenden Sommerlicht, im Vordergrund einen Jungen. Käser hat hier direkt am Instrument seine vom Bild inspirierte Klangvorstellung zu übersetzen versucht: Töne tauchen in einer zarten Landschaft auf und verschwinden wie zufällig. Das Stück erfordert allerdings eine nicht ganz perfekte Mechanik, auf einem (zu) guten Instrument lässt sich dieser Effekt nicht erreichen. Käser spielt auch hier wieder mit abgenutzten Materialien, die er als Irritationen in seinen Stücken verwendet. Im Stück «New England» ist die amerikanische Nationalhymne unhörbar verpackt. Das Bild dazu: eine alte Frau mit einer riesigen amerikanischen Flagge um den Hals steht vor ihrem Haus und zeigt in die Ferne.

Daniel Glaus schrieb *Tiphereth* für die Werkstatt «Neue Musik Biel». «Tiphereth» ist ein Begriff aus der jüdischen Kabbala und bedeutet Schönheit, Zier. Glaus hat sich in diesem Stück erneut auf Zahlensymbolik eingelassen: Die Zahl 6 und ihre inneren Teiler 1, 2 und 3 bestimmen das Wesen des Stücks von der Besetzung bis in die innersten Bestandteile der Musik. Das Stück kann in drei Fassungen aufgeführt werden: als Trio (Akkordeon, Violoncello, Violine), als Quartett (Akkordeon und Bläser) oder als Quintett (Bläser und Streicher). Es ist gegliedert in drei Sätze mit einem Vor-, Zwischen- und einem Nachspiel. Das Akkordeon beginnt im ersten Satz allein in hoher Lage, danach blitzt mehr und mehr die Klänge der anderen Instrumente darin auf, formal handelt es sich um eine Toccata. Der zweite Satz ist *quasi una Fuga*, umspielt von der rückläufigen Toccata des ersten Satzes. Und der dritte Satz ist *quasi un Adagio*, das bereits im ersten Teil begonnen hat, über den zweiten Satz hinausreicht und das Stück abschliesst. Als Tonmaterial dienen Glaus drei sechsstimmige Akkorde; auch der Rhythmus ist der numerischen Symbolik unterworfen. Das Hantieren mit den Zahlen verstand Glaus als heiteres Spiel, das sich übrigens bis in metaphysische Dimensionen fortsetzte: Während der Arbeit an *Tiphereth* erkrankte Glaus – zurück blieb ein Ohrenpfeifen auf dem Ton *cis*⁴, der sich in der Intervallstruktur seines Stücks als Opponent erwiesen hatte...

Nun hat zwar das Schweizer Schaffen für Akkordeon in dieser Woche einen wichtigen Platz eingenommen, doch den Anhang «International» hat sie durchaus verdient. Die anwesenden Dozenten aus Finnland (Matti Rantanen), Deutschland (Edwin Alexander Buchholz, Ivan Koval), Russland (Alexander Dimitriev), Holland (Egbert Spelde) und Luxemburg (Maurizio Spiridigliozi) sorgten dafür, dass sich in Biel die unterschiedlichsten Einflüsse aus ganz Europa und Russland bemerkbar machten. Auch der in Biel amtierende Teodoro Anzellotti ist ja eigentlich ein «Internationaler» (und übrigens einer der vielen bis zur Erschöpfung arbeitenden Kräfte des ganzen Anlasses). Wie die eingeladenen Dozenten gab er Kurse für die scharenweise angereisten Studierenden, nahm an den Diskussionen teil, spielte etliche Stücke in den Studiokonzerten, gab ein Solorezital (mit der Käser-Uraufführung) am Mittwoch Abend und war auch im Workshop «Bearbeitungen» dabei. Wie unterschiedlich die Vorstellungen im Bereich Akkordeon zwischen Ost und West sind, zeigte wohl am deutlichsten das Konzert von Alexander Dimitriev. Er spielte zwar zeitgenössische Werke russischer Komponisten, die allerdings, verglichen mit der europäischen Nachkriegsgeneration, einen unzweifelhaften Neo-Touch besitzen. Zudem hinterliess seine Bühnenpräsenz einen zwiespältigen Eindruck: Dimitriev unter-

stütze die vor Pathos triefenden Werke mit ebensolchen Gesten, und man fühlte sich unwillkürlich in eine andere Zeit (zurück) versetzt. Stupend war allerdings seine Virtuosität und die damit verbundene Fingertechnik ebenso wie der Klangreichtum, den er seinem Instrument entlockte. Nach anfänglicher Zurückhaltung eroberte er schliesslich das Publikum im Sturm und liess es sich nicht nehmen, etliche Zugaben zu geben. Die russische Ehre war gerettet.

Auch über das Akkordeon und seine instrumententechnische Zukunft wurde in dieser Woche nachgedacht, und zwar im Zusammenhang mit einem Hochschulprojekt, das sich auch mit der Orgel beschäftigt. Komponisten, Ingenieure, Bauer und Interpreten sassen hier an einem Tisch und diskutierten über bau-technische Verbesserungen sowie darüber, wie eine Orgel oder ein Akkordeon im nächsten Jahrtausend aussehen könnte. Den starren, unflexiblen Klang, Resultat der konstanten Windzufuhr bei der Orgel, sähen viele gern aufgebrochen zugunsten einer möglichen Differenzierung von Winddruck und Tonhöhe auch in Richtung Mikrotonalität, z.B. durch ein zusätzliches Manual. Im Zusammenhang mit dem Orgelbau an der Stadtkirche Biel könnte in diese Richtung experimentiert werden. Beim Akkordeon zielen die Diskussionen in Richtung einer Verbesserung des bereits Vorhandenen: Vorgeschlagen wurden zusätzliche Resonanzkörper, auswechselbare Stimmblöcke, Verringerung des Gewichtes, Ausgleich der Druckstärke in linker und rechter Hand sowie von Bass- und Diskantregister, Verbesserung der Intonation, Steuerung durch elektronische Mittel. Im Hinblick darauf, dass sich das Akkordeon vermehrt zum Konzertinstrument mausert, könnte es für Instrumentenbauer durchaus interessant sein, einen Akkordeon-«Steinway» zu entwickeln. **CHRISTINA OMLIN**

ARCHIPEL ODER ÜBER DIE ZERSTREUUNG

Schwerpunkte zu Hosokawa, Rainer Boesch und zur Improvisation am Genfer Festival (17.–27. März)

Was erwartet man von einem Festival zeitgenössischer Musik? Dass es Rechenschaft ablegt über das lokale, nationale, internationale Schaffen? Dass es neue Tendenzen aufzeigt? Dass es das Publikum weiterbildet? Dass es unterhält, überrascht, verführt? Alles zugleich, so scheinen die Organisatoren von Archipel sagen zu wollen; das Genfer Festival heutiger Musik suchte dieses Jahr die verschiedenen Facetten musikalischer Zeit zu beleuchten.

Einen Einblick in das Werk des Japaners Toshio Hosokawa gab es; einen Zwischenhalt bei zwei «utopischen» Werken der vergangenen Jahrzehnte, bei *Erewhon* von Hugues Dufourt (das Konzert musste allerdings aus technischen Gründen verschoben werden) und bei einer integralen Aufführung der *Carceri d'invenzione* Brian Ferneyhoughs; einen Ausflug in das Gebiet der Improvisation mit Konzerten und Workshops des Cellisten Ernst Reijseger, der Jazzpianisten Misha Mengelberg, Sylvie Courvoisier und Jacques Demierre (die letzteren drei im Trio), des Trio Voyage (mit der Stimme von Benat Achiary), des Schlagzeugers Alan Purves, des Live-Elektronikers Rainer Boesch... Weitere Abende waren den «Klassikern» der jüngeren Musik gewidmet, Werken von Berio, Donatoni, Messiaen...

Kurz, Archipel gleicht einem eigentlichen Irrgarten, der gewiss vom Reichtum und der Verschiedenartigkeit zeitgenössischen

Schaffens kündet, dem aber auch eine gewisse Malaise kritischen Denkens zugrunde liegt: Eine Ansammlung hübscher Objekte, die untereinander nur locker verbunden sind, zeigt keine Wege auf, geschweige denn eine Vision der Welt. Bei zu grosser Strenge droht Dogmatismus, bei zu starker Öffnung Zusammenhanglosigkeit.

Trotz der zeitlichen Beschränkung und trotz der geringen Ambitionen hat es die Toshio Hosokawa gewidmete Retrospektive erlaubt, den japanischen Komponisten besser in das gegenwärtige Geschehen einordnen zu können. Hosokawa, der – wie es sich für einen asiatischen Komponisten gehört – dem Zen und den orientalischen Philosophien grosse Wichtigkeit beimisst, besitzt eine starke und persönliche Tonsprache, die eine Synthese zwischen den prachtvollen harmonischen Gebilden eines Takemitsu und der entschiedeneren und metaphysischeren Klanglichkeit des späten Nono anstrebt. Der Schatten des Venezianers ist im Streichquartett *Silent Flowers* (1998) offensichtlich (und wird vom Komponisten selbst auch bestätigt); es ist eine energiegeladene Partitur, in der die Musik gleichsam geboren wird und über farblich ständig wechselnde Wellenbewegungen wieder in die Stille zurücksinkt. Dieselbe formale Flexibilität, denselben übersteigerten Hedonismus kennen auch *Tenebrae* und *Singing Trees – Requiem for Takemitsu*, zwei Werke, worin der japanische Komponist mit der Reinheit von Kinderstimmen arbeitet, um abstrakt schimmernde Räume entstehen zu lassen, feinsinnig koloriert durch die Imitation von Vogelstimmen.

Keine Überraschungen gab es von Seiten des siebenteiligen Zyklus *Carceri d'invenzione* Brian Ferneyhoughs, den das Ensemble *Contrechamps* und das Amsterdamer *Nieuw Ensemble* bereits vor zwei Jahren gegeben hatte und der nun wiederholt wurde. Paradoxerweise bringt das rhythmische Gewirr und die scheinbar unsinnige Komplexität ein Klanggeschiebe hervor, das von hypnotisierender Gewalt und von beeindruckender physischer Wirkung ist. Weit entfernt von bloss intellektuellem und kühlem Kalkül, fordert Ferneyhoughs Musik in jedem Augenblick die leidenschaftliche Aufmerksamkeit sämtlicher Sinne. Die Überzeugungskraft der Interpreten ist hier unabdingbar, und sie beweist, dass man sich mit der Musik unserer Zeit, auch mit einer eigentlich unspielbaren, identifizieren kann wie mit einer Partitur der Vergangenheit. Denn es gibt bei den «Spezialisten» zeitgenössischer Musik ein hartnäckiges Missverständnis: die Partitur genügte sich selbst, es gebe nichts hinter den geschriebenen Zeichen. Und so fasziniert der Pianist Pierre-Laurent Aimard durch die Präzision seines Spiels; doch in den *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* Olivier Messiaens wartet man vergebens auf auch nur ein Minimum an Spiritualität und Mystizismus. Die Klanglichkeit ist schroff, der Zugang, besorgt um Regelmässigkeit und Statur, naiv.

Was schliesslich ist von der starken Berücksichtigung verschiedener Formen von Improvisation zu halten? Findet sie, anderswo wohlbedient, einen Platz in einem Festival dieses Typs? Die Betrachtung der Improvisation mag sich aus der Konzeption des Festivals, die sich dem Thema Zeit in der Musik annahm, begründen, ihr Zusammenhang mit komponierter Musik schien indessen rein zufällig. Das angesprochene Publikum – das als offen und aufgeschlossen geltende der Jazzkonzerte und der AMR – erschien nicht, während die Konzerte der «reinen» zeitgenössischen Musik gut besucht waren. Zudem war das Niveau der improvisatorischen Leistungen sehr unterschiedlich und reichte von Anregendem über Überraschendes bis zu Konventionellem (das Duo Courvoisier/Demierre wegen ungenügender Vorbereitung).

Am Ende des Festivals bleibt man gespalten zwischen der Zufriedenheit über die Existenz eines abwechslungsreichen Festivals

und der Enttäuschung über eine etwas diffuse und nicht immer deutlich nachvollziehbare Programmierung. **LUCA SABBATINI**

SCHÖNBERGS «VERKLÄRTE NACHT» – REVISITED

Mischa Käser und Christoph Neidhöfer reagieren auf Schönbergs Klassiker



Arnold Schönberg: «Verklärte Nacht», T. 41–45

Als Arnold Schönberg dem Wiener Tonkünstlerverein 1899 die Partitur seines in den Sommerferien verfassten Streichsextetts *Verklärte Nacht* vorlegte, wurde die Aufführung des Werkes mit der Begründung abgelehnt, eine Umkehrung des Dominant-Sept-Non-Akkordes, wie sie Schönberg verwende, existiere nicht. Ein derart gesuchtes und zudem sich selbst widersprüchliches Urteil war typisch für das Wien der Jahrhundertwende, wo allein die Macht der Gewohnheit eine überalterte Staatsmacht am Leben erhielt und sich allem Ungewöhnlichen mit sophistischen Begründungen in den Weg stellte. Drei Jahre vergingen, bis das Streichsextett dennoch aufgeführt werden konnte. Doch auch dann wurde die Aufführung zum Skandal. «Nebst absichtlich Confusem und Hässlichem», war in der Presse immerhin zu lesen, läuft «manches Ergreifende, Rührende, manches, das den Hörer mit unwiderstehlicher Gewalt bezwingt, sich ihm in Herz und Sinn drängt. Die Aufnahme der Novität war eine geteilte. Viele verhielten sich ruhig, einige zischten, andere applaudierten, im Stehparterre brüllten ein paar junge Leute wie die Löwen.»

Hundert ungewöhnliche Jahre später, am 8. April 1999, erhielt die Aufführung der *Verklärten Nacht* in der Kirche St. Peter der Löwenstadt an der Limmat durch das Zürcher Kammerorchester unter Howard Griffiths einen warmen, aber durchaus der Gewohnheit entstprechenden Applaus. Die Fesseln der Tonalität, an denen Schönberg zaghaft zu rütteln gewagt hatte, halten zwar weiterhin unzählige Tonhallen in Bann. Doch für ein an der Avantgarde des 20. Jahrhunderts geschultes Publikum ist die Emanzipation abgeschlossen und spätromantisch bedeutungsschwangere Werke gleichen eher atavistischen Erscheinungen. Das Experiment, verborgene Potentiale in Schönbergs Werken der Spätromantik freizubaggern, zu dem die Stadt Zürich die beiden Komponisten Mischa Käser (1959) und Christoph Neidhöfer (1967) mittels Kompositionsauftrag animierte, brachte beide deshalb zuerst in Verlegenheit.

Die Ausführung der Resultate in der Kirche St. Peter zeugte denn auch von der Weite, in die die *Verklärte Nacht* vom heutigen kompositorischen Entwicklungsstand aus betrachtet gerückt ist. Nur schon die zeitliche Ausdehnung zeigte den Zeitwandel im

wörtlichen Sinn: Wo sich Schönberg für die Entwicklung seiner Themen beinahe unendlich viel Zeit nimmt, bleiben Käser und Neidhöfer fragmentarisch knapp. Beide Reaktionen, Käisers *Untitled I* wie Neidhöfers *Glimpses*, sprechen zudem derart andere Sprachen, dass Anknüpfungspunkte wie Zitate schon *a priori* ausgeschlossen sind.

Christoph Neidhöfer nahm das Tonmaterial der *Verklärten Nacht* als strukturellen Ausgangspunkt für seinen Arbeitsprozess: «Das Klangmaterial des Schönbergschen Originals wird punktuell aufgegriffen und systematisch transformiert.» Aus ihrer melodischen Üppigkeit extrahierte er Passagen, die er als vertikale Elemente verwendete, also gleichzeitig erklingen liess. Sind in der Partitur von *Glimpses (Auf den Spuren eines Programms)* diese an Schönberg erinnernden Tonformeln noch zu sehen, so verschwinden sie während der Aufführung in den geräuschaften Gesten, in die sie Neidhöfer «transformiert». Wo die *Verklärte Nacht* am Rande der Tonalität spielt, hält sich *Glimpses* am Rande des Geräuschaften: Sehr hohe Flageolett-Töne, Glissandi, rasante *col legno* Begleit- und Lauffiguren sowie das Spiel mit dem Hotel-dämpfer dominieren das hektische Klanggeschehen. Das kurze Werk zeichnet sich durch klar strukturierte, energiegeladene Klangprozesse aus.

Mischa Käisers Reaktion ist im Vergleich dazu fragmentarischer, lyrischer. Käser öffnet die Klang- und Bedeutungsräume mit Tönen und Worten. Gleich zu Beginn kontrastiert er auf zwei Ebenen heutiges und klassisch-romantisches Tonmaterial: im Vordergrund obertonreiche, extrem dissonante Celloglissandi, im Hintergrund sehr leise Dur/Moll-Flageolett-Dreiklänge. Ein theatrales Moment – eine heftig angeschlagene Nadel, die zwischen die Saiten des Cellos gesteckt wurde – leitet von der Klangmeditation in einen von Rhythmen geprägten Teil über. Daraus entwickelt Käser repetitive Tonformeln, die er immer stärker werdenden Reduktionen unterwirft. Fragile Kantilenen, mit Vierteltönen angereicherte Akkorde und der Sprechgesang der Instrumentalistinnen und Instrumentalisten evozieren abschliessend nochmals eine träumerische Stimmung. Dort, wo Schönberg begonnen hatte, bei den Worten, endet Mischa Käisers *Untitled I*.

Zwischen der Welt von *Gestern* (Stefan Zweig) und der gegenwärtigen Musikwelt lagen sowohl für Käser als auch für Neidhöfer Distanzen, die gegenseitig nur noch schwache Resonanzen auszulösen vermögen. Reaktionen auf Schönberg? Vielleicht, wobei die spätromantische Musik der *Verklärten Nacht* weniger Gegenstand der Diskussion war als vielmehr Stein des Anstosses – zu Eigenkreationen. **ROLAND SCHÖNENBERGER**

nachfolgenden Ausführungen geben das Geschehen an den drei Zürcher Abenden wieder.)

Zwei Ensembles blieben allerdings einer konventionellen Instrumentierung treu. Das *Lindsay Cooper Project* zum einen vermittelte die Musik von Cooper – sozusagen in einer Art «Weill/Eisler/Brecht-Idiom» gehalten – auf eine in diesem Umfeld selten gehörte, treffende, aber auch witzig vorgetragene Weise (mit dem Gesang von Phil Minton und Maggie Nicols). Zum anderen wartete das *Karen Borca Quartet* (zu dem neben der Fagottistin Borca auch Rob Brown, Reggie Workman und Pheeroan akLaff gehören) mit einem gewissermaßen «traditionellen» Free Jazz auf, der über weite Strecken an Dichte und Intensität nichts zu wünschen übrig liess und damit bewies, dass gerade diese Musizierweise durchaus aktuell bleiben kann.

Das Quartett *Rho* besteht aus der Trompeterin Sabine Erklenz, der Schlagzeugerin Margrit Rieben, dem Cellisten Daniel Weaver und der den Innenrahmen eines Klaviers behandelnden Andrea Neumann; es verstand überzeugend, die dank der Behandlung dieses herkömmlichen Instrumentariums gemachten Erfahrungen mit dem Auskundschaften von elektronischen Hilfsmitteln zu verbinden und als Kollektiv zu neuen Klangmalereien zu gelangen – ein interessantes und sicherlich noch ausbaufähiges Konzept.

Dass aber gewisse Konstellationen auch gefährliche Gratwanderungen sein können und in der Folge kaum zu einem kollektiven Sound führen, bewies das Trio *PantyChrist*. Es genügt nicht, einfach einen Sampling- und einen Turntable-Spezialisten (Bob Ostertag und Otomo Yoshihide) mit einer singenden Drag Queen (Justin Bond) in Verbindung zu bringen. Selbst wenn – wohlmeint – diesem Gag noch eine gesellschaftskritische Komponente abgerungen werden kann, ist doch darauf hinzuweisen, dass solches anderen Formationen (zu denken ist beispielsweise an *Negativland*) bereits früher weitaus besser gelungen ist. – Viel überzeugender erwies sich das Zusammenwirken der Sängerin Shelley Hirsch mit DJ Olive (Turntables): Da gab es kein belangloses Nebeneinander, vielmehr führte gegenseitiges Zuhören unter Verwendung verschiedenster musikalischer Materialien zu einer – auch von Humor getragenen – Auseinandersetzung.

Die drei Gitarristen Hans Reichel, Uchihashi Kazuhisa und René Lussier verwenden auch das von Reichel entwickelte Daxophone: Auf einem Stativ werden Brettchen eingespannt; mittels Tonabnehmer und unter Verwendung vor allem eines Geigenbogens können darauf die unterschiedlichsten Sounds erzeugt werden. Dies ist mehr als nur ein Gag. Das Programm dieses Trios lebt von Überraschungen, die sich in einem Spannungsfeld bewegen, das vom Geräusch bis hin zur Schnulze reicht.

Die Suche nach eigentlichen Höhepunkten in dem Sinne, dass jedes «Taktlos» insbesondere auch neue Impulse und Soundkonstellationen vermitteln will, war für einmal besonders erfolgreich: Eine beeindruckende Leistung als Kollektiv erbrachte das Gitarren-Trio mit Luigi Archetti, Bill Horist und Uchihashi Kazuhisa. Die Spannungen, die durch das Aufeinanderprallen von gegenseitigen feinfühligen Annäherungen einerseits und kuriosesten Geräuschteppichen oder gar brachialen Gitarrenriffs andererseits entstehen, können nur von Leuten erzeugt werden, die optimal und kreativ mit Klängen umzugehen vermögen und konzentriert zu Werke gehen. – Als weiterer Höhepunkt entpuppte sich bei längerem und intensivem Zuhören mehr und mehr das Soundlabor um Diane Labrosse (Computer), Ikue Mori (Electronic-Percussion) und Martin Tétreault (Turntables). Hier bestach die mitunter bis an die Grenze zur Monotonie gehende und gleichzeitig dennoch verwirrend klingende Geräuschkulisse vor

DIE VIELLEICHT «TAKTLOSESTE» AUSGABE

Taktlos '99 in Zürich und Basel (25.–28. März)

Während das letztjährige «Taktlos» Formationen mit eher konventionellen Instrumentierungen präsentierte, wurde die Programmierung der diesjährigen Ausgabe von den beiden veranstaltenden Kollektiven (*à suivre* Basel und *Fabrikjazz* Zürich) wieder einmal verstärkt auf die Möglichkeiten des Umgangs mit diversen durch Elektronik zu erzeugenden Klangwelten ausgerichtet. Dass dabei einige der spannendsten Momente in der Geschichte des «Taktlos»-Festivals haben erlebt werden können, spricht für die mittlerweile 16. Ausgabe dieses Anlasses. (Die

allem auch durch die wohl bewusst abgebrühte Präsentierweise der beiden «Laborantinnen» und des «Laboranten».

Das vielleicht absolute Highlight war indessen der Abschluss des Zürcher «Taktlos» mit dem Duo *MicroCosmos*. Was hier an Sounds aus dem gesamten Industrie-Technologie-Komplex hat vermittelt werden können, und dies mit einer bisher selten so eindrücklich dagewesenen Konsequenz und Kompromisslosigkeit, ist unter die Haut gegangen und hat bisweilen gar bedrohlich und bedrückend gewirkt. Der Sängerin Tenko und Otomo Yoshihide (Turntables, Sampler und Gitarre) ist damit eine ausserordentlich überzeugende und aktuelle Auseinandersetzung mit dem Computer-Zeitalter gelungen.

Fazit: Vor allem dem Anspruch, weiterhin am aktuellen musikalischen Puls dranbleiben und einmal mehr neue Impulse vermitteln zu wollen, ist die diesjährige Ausgabe des «Taktlos» vollauf gerecht geworden. Die Vielfalt der jetzt den Musikerinnen und Musikern zur Verfügung stehenden Mittel und Materialien hat zur möglicherweise bis jetzt (im musikalischen Sinne) «taktlosesten» Ausgabe geführt. **PETER DÜRSTELER**

Schnebel, der an den Diskussionen rege teilnahm, hat zudem zeitgleich ein Kompositionseminar abgehalten, das mit einem Konzert mit Stücken von Schnebel und den Seminarteilnehmern abgeschlossen wurde (es spielte der Oboist Matthias Arter, der während der Woche auch tiefere Einblicke in die Technik seines Instrumentes gab).

Herausgestellt hat sich bei diesen Gesprächen mitunter, dass beim Reden über dieses Thema schnell Chaos in die von der Chaostheorie gerade beschriebene Ordnung gebracht wird: Als naturwissenschaftliches Modell beschreibt sie Prozesse, die streng deterministisch ablaufen und mathematisch exakt zu beschreiben sind, im allgemeinen Sprachgebrauch also keineswegs als «chaotisch» bezeichnet würden. Und dies steht bei erstem Hinschauen im krassen Gegensatz zu den bisweilen wilden Spekulationen, die sich um das Thema ranken: Vom träfen Bild des «Schmetterlingseffektes» ist da immer wieder die Rede, von der scheinbar unerklärlichen «Schönheit der Fraktale», von Mengen, die seltsam poetische Titel tragen, Julia, Mandelbrot, Popcorn. Auffällig ist denn auch, wie sehr Anschlussversuche jeweils (und in mehr oder weniger diffuser Weise) einzelne Theorieelemente isolieren und so für die kompositorische Arbeit fruchtbar zu machen versuchen.

Das Chaos oder Wider die Anarchie: Ein Gutteil der vom Begriff Chaos ausgehenden Faszination dürfte mit seinen alltagssprachlichen Konnotationen zusammenhängen. Dieter Schnebel betonte gerade und immer wieder die anarchischen Implikationen des Begriffes: Chaos ist für ihn Gegenthese zu Ordnung, Gesetz, System. Seine eigenen Werke zumal der sechziger Jahre kennen solche informellen Strukturen, und einer seiner getreuesten Parteigänger, Heinz-Klaus Metzger, hat gerade bei dieser Art Musik utopische Potentiale aufgewiesen, so etwa in Cages *Klavierkonzert*. Allerdings lässt die Chaostheorie solche Gleichstellung von Chaos und Anarchie keineswegs gelten: Wie der ebenfalls geladene Physiker Franz Rys von der ETH Zürich betonte, ist das «naturwissenschaftliche» Chaos ein determiniertes, und die durch nichtlineare Funktionen beschreibbaren Prozesse sind von unerbittlicher Strenge. Anders gesagt: Die Chaostheorie versucht Ordnung in das Chaos zu bringen, im scheinbar Ungeordneten die lenkenden Gesetze aufzuspüren. Aus dieser Sicht wären die seriellen Werke etwa eines Stockhausen am ehesten mit dem Theoriemodell zu beschreiben: Untergründig strukturell äusserst strengen Gesetzen gehorchend, kommt es auf der Wahrnehmungsseite zu oft ausserordentlich komplexen, chaotisch (im umgangssprachlichen Sinne) wirkenden Verläufen.

Das Chaos oder Von der Ordnung zur Unordnung und wieder zurück: Wie so vieles ist solche Erkenntnis bereits bei den Frühromantikern angelegt: «Das künftige Chaos ist ein vernünftiges Chaos», formulierte Schlegel einmal. Unordnung ist also gleichsam potenzierte Ordnung: Bei nichtlinearen chaotischen Funktionen gibt es Orte, wo reguläre Prozesse plötzlich in irreguläre umschlagen und umgekehrt. Ordnung und Chaos sind dabei keine Gegensätze mehr, stehen nicht in Opposition, sondern liegen auf ein und derselben Linie, sind Teil eines Prozesses. Gewiss ist dies einer der zentralen Inhalte des erwähnten und vielbeschworenen Paradigmenwechsels, und gerade dieses Element ist es, das sich musikalisch vielleicht am leichtesten umsetzen lässt. Allerdings zeigt ein Blick auf die in Frage kommenden Werke, dass musikalische Anwendungen eher als assoziativ übertragbare Denkmödelle denn als streng chaostheoretische Umsetzungen zu verstehen sind. Dies trifft etwa auch auf György Ligetis in diesem Zusammenhang oft erwähnten Etüde *Désordre* zu, worin die regelmässig verlaufenden polyrhythmischen Strukturen im Hörvorgang zwis-

CHAOS ALS POTENZIERTE ORDNUNG

Symposium und Kompositionseminar im Künstlerhaus Boswil

Nicht gehe es darum, Ordnung ins Chaos, vielmehr gälte es, Chaos in die Ordnung zu bringen, meinte Karl Kraus einmal. Ein John Cage hätte Ähnliches sagen können, hinter der Aussage steht der anarchische Impuls, die Lust, Ordnungen zu unterlaufen, Erstarrtes (wieder) in Fluss zu bringen. Natürlich erregt dies Anstoss: «Chaos in der Musik» hiess bekanntlich der abschätzig gemeinte Titel eines Pamphlets von besonders ordnungsliebender Seite. Und so hat denn auch etwa die Naturwissenschaft, auch sie immer auf dem Sprung zum System, chaotische Prozesse meist ausgegrenzt: Die erkenntnistheoretische Prämisse der Regelmässigkeit sowie die Idealisierung der Natur und von deren Gesetzmässigkeiten sei es zumal gewesen, die Chaotischen aus dem Blickfeld habe geraten lassen, so führte der Philosoph Adrian Holderegger in Boswil aus. Seit sich die «Chaostheorie» – der Begriff hat etwas Widersprüchliches – solchen Phänomenen zugewendet hat, ist «Chaos» allerdings in aller Munde, auch und gerade in bezug auf die Musik: So ist ein populärwissenschaftliches Buch über die Chaostheorie György Ligeti gewidmet, weil dieser Interessen in solcher Richtung immer wieder signalisiert hat (Peitgen, Juergens und Saupe, *Chaos – Bausteine der Ordnung*, Berlin 1994); eine musikwissenschaftliche Aufsatzsammlung über Musiken aus dem 19. Jahrhundert, die theoretisches Neuland betreten möchte, stützt diesen Willen mit einem Titelbild aus fraktalen und also chaotischen Strukturen (Kramer, *Classical music an postmodern knowledge*, Berkeley 1995); und zahlreiche Komponistinnen und Komponisten haben sich durch Elemente aus diesem Theoriegebilde, dem nach Relativitätstheorie und Quantenphysik der Ruf einer dritten Revolution im Feld nicht nur der Physik vorausseilt, anregen lassen, dies allerdings in höchst unterschiedlicher und auch unterschiedlich lauter Weise. Während einer Woche hat im Künstlerhaus Boswil, eingeladen von der in Basel lebenden polnischen Komponistin Bettina Skrzypczak, eine handvoll Leute darüber nachgedacht, ob und wie diese Theorien und die mit ihnen zusammenhängenden Denkweisen mit Musik in Zusammenhang gebracht werden können. Dieter

ischen Regularität und Irregularität pendeln. Bettina Skrzypczak hat in einem Vortrag weitere solche Beispiele zumal aus den Werken von Iannis Xenakis vorgestellt, deren Analyse durchaus auch auf ihre eigenen Werke zurückstrahlt: Nicht selten kann ein winziges musikalisches Element zu einem radikalen Umschlag in der musikalischen Struktur führen, Ordnung schlägt an solchen Stellen urplötzlich in Unordnung um (so auch in Skrzypczaks kürzlich uraufgeführtem *Klavierkonzert*, vgl. *Dissonanz* Nr. 58, S. 39f.). Eine – allerdings eben nur assoziative – Übereinstimmung ergibt sich dabei zur sogenannten Sensibilität der Anfangsbedingungen in der Chaostheorie: Auch hier können kleinste Unterschiede äußerst gravierende Folgen haben, kleine Ursache, grosse Wirkung also – im modischen Jargon: Schmetterlingseffekt (der Flügelschlag eines Schmetterlings in China kann in Florida zu einem Tornado führen).

Das Chaos oder Immer weiter: Eng damit in Zusammenhang steht das Denken in Prozessen, statt Strukturen; der Chaostheorie liegt eine Wissenschaft des Werdens und nicht eine Wissenschaft des Seins zugrunde. Dieses Prozessdenken, im gegenwärtigen Komponieren ohnehin von hoher Aktualität, scheint für zahlreichen Komponistinnen und Komponisten einen der interessantesten Anknüpfungspunkte zu bilden. Prozessformen gab es etwa bereits in den informellen Werken Schnebels der sechziger Jahre (dort selbstverständlich ohne Bezug zur Chaostheorie), doch auch in den neueren Stücken Skrzypczaks, und endlich – um ein weiteres Beispiel zu nennen – beim österreichischen Komponisten Karlheinz Essl, dessen Stücke sich explizit auf den Chaostheoretiker Ilya Prigogine und dessen Gedanke von der Irreversibilität der Zeit beziehen: Er baut «Klangorganismen», orientiert sich dabei also an organischen, autopoietischen Modellen. In gewisser Weise bildet dieses prozessuale Denken einen Ausweg aus den Aporien serieller Musik: Es fragt danach, wie Zusammenhang und Kohärenz auch auf der Seite der Wahrnehmung sichergestellt werden kann. Und so ist es alles andere als zufällig, dass es gerade diese Ausgangsfrage war, die einen Komponisten wie Hanspeter Kyburz zur Auseinandersetzung mit chaostheoretischen Modellen brachte. Die nicht-linearen Algorithmen, mit denen er arbeitet – es handelt sich zumal um sogenannte Lindenmayer-Systeme – verhalten sich chaotisch, doch kann es im Dialog mit dem Computer gelingen, diese radikal dynamischen Prozesse in den Griff zu bekommen. Auch bei Kyburz spielt die Organismus-Metapher übrigens eine Rolle, und es ist auffällig, dass dieser Komponist – wie auch Essl – eine andere Theorie heranzieht: die Systemtheorie Niklas Luhmanns. Offenbar scheinen die beiden Modelle, obwohl aus völlig anderer Richtung stammend, einiges miteinander zu tun zu haben.

Das Chaos oder Sich selbst ähnlich bis ins Unendliche: Die angebliche, künstlerisch meist wertlose «Schönheit der Fraktale» kann man auch anhören, interaktiv und per Internet (www-ks.rus.uni-stuttgart.de/people/schulz/fmusic) – die Ergebnisse sind fast durchgehend von unerhörter Armseligkeit. Nichtsdestoweniger scheinen fraktale Strukturen, die bei chaotischen Prozessen oft im Spiel sind, auch bei ernsthafteren Komponisten auf Interesse zu stossen. Die von Kyburz verwendeten Algorithmen sind solche Fraktale, d.h. sie führen zu selbstähnlichen Strukturen, worin jede Vergrösserung wiederum dasselbe Aussehen zeigt – theoretisch *ad infinitum*. Zwar gehört Selbstähnlichkeit bereits bei motivisch-thematischer Arbeit und also spätestens seit dem letzten Jahrhundert zu den grundsätzlichen Elementen musikalischer Gestaltungsweisen, doch interessiert sich der Schweizer Komponist für Wahrnehmungsaspekte, die auf anderer Ebene liegen. Das Ohr ist in seinen Stücken gezwungen, zwischen den verschiedenen Grössen-

ordnungen der selbstähnlichen Strukturen ständig hin und her zu pendeln; es ergibt sich zwar eine Transparenz zwischen Klein- und Grossform, mitunter also Kohärenz, doch kann sich das Ohr auf keiner dieser Ebenen festhalten: Das Oszillieren zwischen verschiedenen Grössenordnung zwingt zu einer Konzentration auf den Augenblick. Es geht hier also nicht so sehr um die Enthierarchisierung von Formen – wie dies der Chaosbegriff Schnebels oder Metzgers impliziert –, sondern um Kohärenz zwischen Kleinem und Grossem im Vorgang des Hörens.

Dieses in den Boswiler Veranstaltungen immer mitschwingende Panorama möglicher musikalischer Umsetzungen von chaostheoretischen Modellen auf musikalische Komposition wäre durchaus noch weiter zu öffnen: Bei Xenakis etwa dienen die entsprechenden mathematischen Funktionen dazu, stochastische Vorgänge zu organisieren, «Chaos» ähnelt sich hier wiederum dem Begriff «Zufall» an; der dänische Komponist Per Nørgård andererseits versucht gewisse nicht-lineare Wahrnehmungsphänomene mittels der Chaostheorie zu erklären; chaotische Strukturen scheinen bei elektronischer Klangsynthese äußerst nützlich zu sein; und schliesslich gibt es ein ganz eigenes chaotisches Feld musikalischer Regression: esoterisch verbrämt soll die Theorie einmal mehr dafür herhalten, durch den Rekurs auf einen undialektisch gedachten Begriff von Natur zu begründen, was in der Kunst richtig und falsch sei. Trotzdem: die Chaostheorie und die ihr zugehörigen Modelle scheinen trotz der grossen theoretischen Strenge eine gedankliche Offenheit zu haben, die musikalisch die vielfältigsten Anschlussmöglichkeiten bietet. Und wer sich von den modischen Apfelmännchen und der beinahe kultischen «Schönheit der Fraktale» abschrecken lässt, übersieht, dass sich an diesem Schnittpunkt zwischen Wissenschaft und Kunst Spannendes ereignet – auch wenn jenes künftige und also vernünftige Chaos, von dem Schlegel sprach, noch auf sich warten lässt.

PATRICK MÜLLER

MUSIK AUS INNEREN VISIONEN

Eine eigenwillige Österreicherin in Berlin: zum 100. Geburtstag der Komponistin Grete von Zieritz



Schon im Alter von dreizehn Jahren interessierte sich die österreichische Generalstochter für das Komponieren. Schon damals, als sie in Graz als pianistisches Wunderkind mit einem Mozart-Klavierkonzert auftrat, nahm sie zusätzlich Theoriestudien. Im Kriegsjahr 1917 ging sie achtzehnjährig nach Berlin, wo die heute wohl älteste Komponistin Mitteleuropas noch immer beachtliche Energie und bissiges Temperament ausstrahlt.

Eigentlich hatte sie sich in Berlin als Pianistin weiterbilden wollen. Als sie hier aber 1921 mit ihren *Japanischen Liedern* einen überraschend grossen Erfolg errang, entschloss sie sich endgültig für die Komponistenlaufbahn. Sie nahm Unterricht bei Franz Schreker, dem damaligen Direktor der Berliner Musikhochschule, der durch seine neuromantischen Opern *Der ferne Klang*, *Der Schatzgräber* und *Die Gezeichneten* bekanntgeworden war. Spuren seines sinnlich expressiven Musikstils sind durchgängig in ihrer Musik zu erkennen. Das Klavier trat dabei mehr und mehr in den

Hintergrund, weil die Singstimme oder die Violine ihrem vitalen Ausdruckideal besser entsprachen.

Nach der Uraufführung ihrer Orchesterlieder *Passion im Urwald* im Jahre 1932 schrieb Hans Heinz Stuckenschmidt: «Diese Wienerin kann viel; sie beherrscht das moderne Orchester sehr virtuos und kennt die Gesetze der Form, wie alle, die bei Schreker gelernt haben.» Die eigenwilligen Gesangstexte hatte die energische Komponistin selbst verfasst. Dass dramatische Visionen so häufig ihre musikalische Inspiration auslösen, erklärt sie selbst mit Familientraditionen: Mutter und Grossmutter waren Malerinnen gewesen. Die aus der Innenschau entwickelten Bilder beziehen sich oft auf archetypische oder exotische Situationen an den Grenzen der Existenz. Ein wiederkehrendes Motiv ist die Todesangst, die sich in Gesang löst. So griff sie 1985 auch gerne die Anregung des Berliner Malers Christoph Niess auf, Musikstücke zu seinem Bildzyklus *Kassandra* (nach Christa Wolf) zu schreiben. Aus der Verwandlung der Bildvorlagen zu eigenen Visionen entstand so der Kammermusikzyklus *Kassandra*, der bei seiner Berliner Uraufführung nicht nur wegen der multimedialen Form grossen Anklang fand.

Grete von Zieritz, die sich selbst als «weiblicher Komponist» bezeichnet, glaubt nicht an eine spezifisch weibliche Ästhetik. Sie weiss allerdings, dass sie trotz ihrer elementaren musikalischen Begabung als Frau zusätzliche Energie und Kraft brauchte. Es war, wie sie heute resümiert, ein schweres Leben, wobei sie zugunsten der Musik auf eine Ehe verzichtete. Vielleicht auch wegen ihrer eigenen Aussenseiterrolle entwickelte sie eine besondere Sympathie für eine andere unterdrückte Minderheit: die Sinti und Roma. Besonders bekannt wurde ihr *Zigeunerkonzert* für Violine und Orchester, ein Auftragswerk der Berliner Festwochen, das aus der 1956 komponierten Szene *Verurteilter Zigeuner* für Violine und Klavier hervorging. In den sechs szenischen Bildern repräsentieren die Soloinstrumente Violine und Zymbal die Welt der Sinti und Roma. Bei den Berliner Festwochen 1984 wurde das *Zigeunerkonzert* in einer internationalen Besetzung uraufgeführt: von der deutschen Solistin Marianne Boettcher, der tschechischen Cymbalistin Katerina Zlatnikova und einem polnischen Orchester. Die Versöhnung zwischen Ost und West blieb ihr ein Anliegen. Schon 1984 war die damals 85jährige Österreicherin, die ihre Landsmännin und Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner als ein grosses Vorbild betrachtet, auf Einladung des sowjetischen Komponistenverbandes nach Moskau und Minsk gereist, wo ihre musikalische Allegorie *Waldspaziergang* für Soloklarinette uraufgeführt wurde.

Mittlerweile ist sie als eine der bedeutendsten europäischen Komponistinnen anerkannt. Der österreichische Staat verlieh ihr mehrere Orden und den Professor-Titel, die österreichische Nationalbibliothek besitzt bereits jetzt einen grossen Teil ihrer Manuskripte: Werke für Klavier, Kammerbesetzungen, Chor und Orchester. Opern sind nicht darunter, obwohl auf diesem Gebiet vielleicht die eigentliche Begabung der Künstlerin gelegen hätte. «Das bedauere ich am meisten in meinem Leben, dass ich die Dramatik, zu der ich geboren war, nur in der Kammermusik verwirklichen konnte. Ich verwende die Instrumente als Darsteller – eine Notlösung. Eine Oper wäre das Eigentliche für mich gewesen.»

Mit ihrem *Kassandra*-Zyklus hat Grete von Zieritz immerhin auch die Ballettszene erobert; im Mai 1987 nahm die Primaballerina Arila Siegert diese Komposition bei den Dresdner Musikfestspielen zur Grundlage eines Balletts. Schon 1936 hatte die Komponistin in Dresden einen beachtlichen Aufführungserfolg erlebt, als damals Erna Sack, Fritz Rucker und die Sächsische Staatska-

pelle unter Karl Böhm ihre *Vogellieder* für Koloratursopran, Flöte und Orchester zur Uraufführung brachten. Die irisierenden Farben, die die Kritik bei den *Vogelliедern* hervorhob, spielten für die Komponistin weiterhin eine grosse Rolle. Anders als bei den musikalischen Impressionisten sind diese Farben bei ihr jedoch energiegeladen.

Die Komponistin ist sich selbst und der Schreker-Schule treu geblieben. Eine Avantgardistin war sie nie. Mit zunehmendem Alter distanzierte sie sich vielmehr von den Experimenten ihrer jüngeren Kollegen. Nicht die Vorherrschaft der Männer, sondern die Dominanz der «Neuen Musik» betrachtet sie – hierin dem späten Hindemith und Berthold Goldschmidt verwandt – als eigentliche Bedrohung für ihr Schaffen. Obwohl sie mit ihren Werken zuweilen auch die Grenzen der Tonalität überschritt, liegen ihre Kühnheiten mehr bei den Sujets als beim musikalischen Material. Auf die Inhalte vor allem bezieht Grete von Zieritz ihre Forderung absoluter Wahrhaftigkeit. Auch politische Themen, über die sie sich heute nur noch zurückhaltend äussert, spielen dabei eine wichtige Rolle. Schon ihrer ersten grösseren Arbeit, einer Phantasie-Sonate für Violine und Klavier 1914, gab sie das Motto: «Der Soldat zieht in den Krieg, er weiss nicht, ob er siegen oder sterben wird.» Dem ersten Weltkrieg widmete sie 1959 auch ihr Quintett für Trompete, Tenorposaune, 2 Klaviere und Schlagzeug, während ihr grosses, fast operhaftes Chorwerk *Kosmische Wandlung* nach Texten jugoslawischer und amerikanischer Lyrik die Zerstörung nach einem Atomkrieg thematisiert.

Obwohl Grete von Zieritz neben vielen Klavier- und Orchesterliedern sowie zahlreichen a cappella-Chören dreizehn Orchesterwerke geschaffen hat, kennt man sie zumeist als Komponistin von Kammermusik. Leider verzichteten auch die drei Konzerte, die in Berlin zu ihrem 100. Geburtstag stattfanden, auf grössere Besetzungen. An ihrem Geburtstag, dem 10. März, hätte im Konzerthaus eigentlich ihr Chorwerk *Aztekengesänge* erklingen sollen. Als dieses Projekt an finanziellen Problemen scheiterte, ergänzten die Veranstalter, teilweise in Uraufführungen, Kammermusik anderer Komponistinnen, so von Barbara Heller, Juliane Klein, Myriam Marbé, Charlotte Seither, Annette Schlünz, Galina Ustvolskaja und Olga Magidenko. Das war ebenso ehrenwert wie die Überschrift «Konzert zum Internationalen Frauentag», entsprach jedoch kaum den Zielen der Grete von Zieritz. Eine Ghettoisierung von «Frauenmusik» hatte sie immer abgelehnt. Die Hundertjährige war eigenwillig genug, diesem Geburtstagskonzert aus Protest fernzubleiben; gesundheitliche Gründe spielten bei dieser Entscheidung keine Rolle. **ALBRECHT DÜMLING**