

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2002)
Heft: 76

Artikel: Thema und Anarchie : eine Annäherung an die Ästhetik von Steamboat Switzerland
Autor: Schönenberger, Roland
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927914>

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>

THEMA UND ANARCHIE

VON ROLAND SCHÖNENBERGER

Eine Annäherung an die Ästhetik von Steamboat Switzerland

Im November 2000 stand Improvisation im Zentrum des Doppelheftes 86/87 der Zeitschrift für Neue Musik *Musik-Texte*. Zu Wort kamen unter anderem Komponisten wie Mathias Spahlinger, Heiner Goebbels, Frederic Rzewski u.a., die sich zu ihrem Umgang mit Improvisation äusserten. Für Péter Eötvös ist es beispielsweise wichtig, Improvisation und Komposition in der Balance zu halten: «Das Leben ändert an jedem Tag ein bisschen an meiner Denkmethode. Bei mir sind in der letzten Zeit sehr merkwürdig farbige Stücke entstanden, auch neue musiktheatralische Formen. Die dazu nötige Phantasie kommt aus meinem doppelten Training: konstruieren und improvisieren.»¹

In derselben Nummer wurde in der Rubrik «Berichte» die Tage für Neue Musik Zürich 2000 besprochen, an denen die Schweizer Formation *Steamboat Switzerland* aufgetreten war. Der Kommentar zu diesem Konzert nahm jedoch nicht das Leitthema des Heftes auf, sondern öffnete eine alte Schublade: «Das Trio «Steamboat Switzerland» ... spielte Sam Haydens «dB I-VII» und blies einem die Klänge um die Ohren. Man fühlte sich in die alten Klangorgien von *Pink Floyd* zurückversetzt.» Thomas Meyers Vergleich von *Steamboat Switzerland* mit *Pink Floyd*, die seit Mitte der sechziger Jahre den musikalischen Background für psychedelische Traumreisen liefern (andere Rezensenten erwähnen *Emerson, Lake & Palmer* oder *Deep Purple*), bleibt an Äusserlichkeiten wie Lautstärke oder der Verwendung von Synthesizern und Hammond-Orgel haften, unterschlägt jedoch diejenigen Aspekte, die für die Ästhetik von *Steamboat Switzerland* viel prägender und interessanter sind: freie Improvisation, experimentelle Komposition und Noise Art. Die Bemerkung von Peter Niklas Wilson im einleitenden Artikel zur erwähnten *Musik-Texte*-Nummer, dass die Grenzen zwischen Improvisatoren und Komponisten fallen, «strukturell wie institutionell», ist allem Anschein nach mit Vorsicht zu geniessen. Realistischerweise relativierte Wilson seine Aussage noch im gleichen Atemzug: «Die Vorzeichen ... sind positiv, die Adaptionsprobleme indes nicht zu übersehen.»

Die Rezension des Auftritts von *Steamboat Switzerland* an den Tagen für Neue Musik Zürich 2000 verdeutlicht zudem ein grundlegendes Problem der Neuen Musik seit den achtziger Jahren. Wie Heiner Goebbel bereits 1988 feststellte, finden die grossen musikalischen Innovationsschübe vielfach

nicht mehr in der Neuen Musik statt, wo sich die avantgardistischen Strömungen etabliert haben und in mehr oder weniger fixen Sets von Idiomen arbeiten, sondern in anderen Musikszenen. Beispielsweise in der freien Improvisation – einer zugegebenermassen äussert heterogenen Szene, die sich aus klassischen und solchen aus der Neuen Musik sowie aus Jazz- und Rockmusikern speist –, wo insbesondere klanglich neue Wege erforscht wurden und werden, die in der Neuen Musik noch kaum Spuren hinterlassen haben. Gleichzeitig ist die Tendenz festzustellen, dass die führenden freien Improvisatoren überraschend offene Ohren für Neue Musik haben. Die experimentellen Ergebnisse werden zunehmend reflektiert, auf Papier oder in den Computer getippt und in Form von Kompositionen aufgeführt.²

Die folgenden Ausführungen möchten den Ort skizzieren, von dem aus *Steamboat Switzerland* operieren, einen Ort, an dem Neue Musik, Improvisation und Elemente aus der Rockmusik eine Verbindung eingehen, die jenseits eines biedereren Crossovers neue, integrative Erzählweisen erforscht. *Steamboat Switzerland* mit alten Rocklegenden zu vergleichen und unter der Rubrik «Wiederbelebungsversuche vergangener Zeiten» zu schubladisieren greift zu kurz und verkennet das Potential, das diesem Projekt innewohnt. *Steamboat Switzerland* – dies ist die These dieses Artikels – haben Konsequenzen aus musikalischen Entwicklungen der letzten Jahre gezogen, die ihre Formation durchaus als zukunftssträchtiges Modell erscheinen lässt, das im Kontext der Neuen Musik (grosstes N!) bestehen, ja sogar neue Möglichkeiten in der Aufführungspraxis und im Komponieren aufzeigen kann. Der Versuch, die ästhetische Position von *Steamboat Switzerland* zu eruieren, setzt einen vorurteilslosen und grenzüberschreitenden Tour d'Horizon durch einige musikalischen Entwicklungen voraus, die teilweise noch nicht in der Neuen Musik rezipiert worden sind.

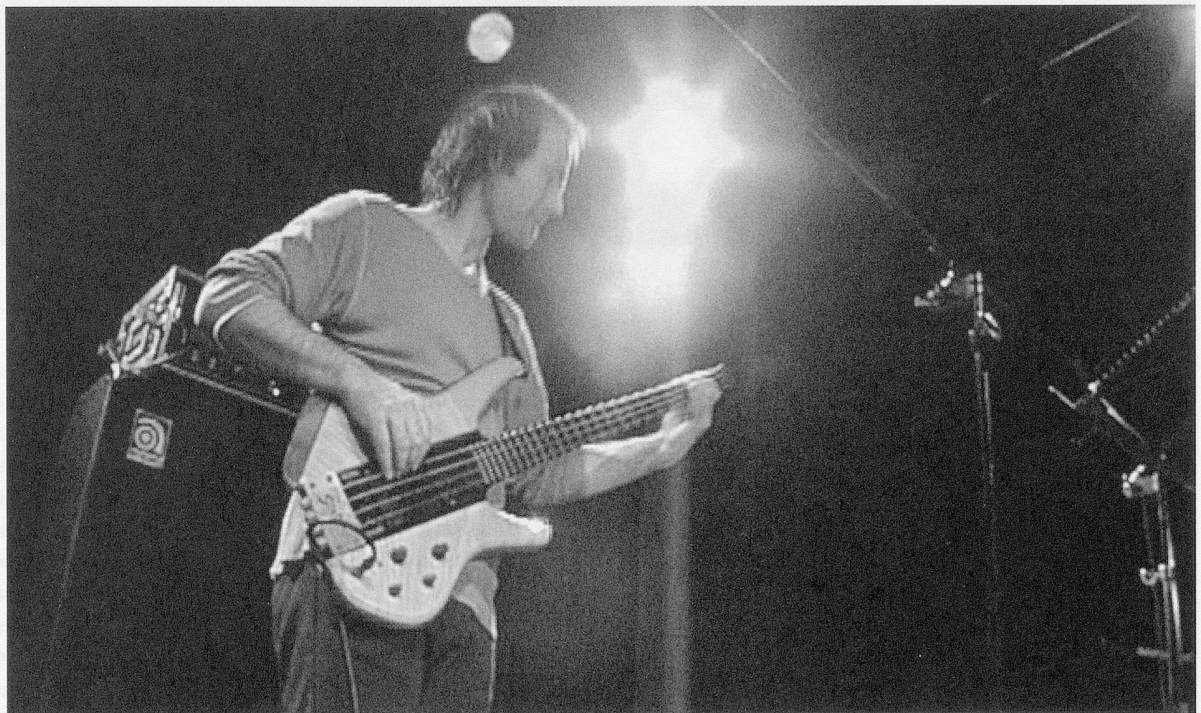
KOMPONIEREN FÜR HAMMOND, BASS & DRUMS

Obwohl die Neue Musik das Spektrum der verwendeten Instrumente im Vergleich zu Romantik und Klassik enorm erweitert hat, tat und tut sie sich mit der in Rock und Jazz entwickelten Tradition der elektronisch verstärkten Instrumente, Klangeffekte oder gar Samplern noch immer schwer.³

1. *Musik-Texte* Heft 86/87, November 2000, S. 78.

2. So heisst beispielsweise am prestigeträchtigen Mills College in Oakland (California, USA) der Kompositionsprofessor Fred Frith. Frith (Komponist, Improvisator, Gitarrist, Bassist, Violinist etc.) hat seine musikalischen Wurzeln in der britischen Underground Band *Henry Cow* und arbeitet seit Mitte der 70er Jahre im Zentrum der grauen Zone zwischen Rockmusik und Neuer Musik. Für das Ensemble *Modern* hat er *Traffic continues* komponiert (*New Edition/Winter & Winter* 910 044-2).

3. Die inzwischen bereits verjäherte Bemerkung von Heiner Goebbels ist wohl noch heute symptomatisch, dass es für einen mit digitalen Effektprozessoren arbeitenden Rockmusiker ziemlich kurios anmuten musste, wie ein Komponist (Luigi Nono in einem Beitrag zum Programmheft von *Prometeo*) den Anschein erweckte, «plötzlich das Delay in die Musik einzuführen» vgl. Heiner Goebbels, «Prince and the Revolution», S. 109; in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*, Kassel 1989.





Ein Blick in die bisherigen Konzert- und CD-Rezensionen, die über *Steamboat Switzerland* verfasst wurden, ergibt denn auch ein heterogenes Sammelsurium an Gattungsbezeichnungen: Prog Rock, Post Rock, Noise, Hardcore (HeArt core), Krautrock, Techno, Drum'n'Bass, Ambient, Avantcore etc. Unschwer ist zu erkennen, dass es bisher vorwiegend Rock- und Jazzinteressierte waren, die über *Steamboat Switzerland* schrieben. Der Grund dafür ist nahelegend: Die drei Musiker spielen auf Instrumenten, die nicht zum Vokabular der Neuen Musik gehören: Hammond-Orgel, Korg MS20 (Analogsynthesizer), Elektrobass und insbesondere Rocks Schlagzeug (nicht nur Perkussion, sondern Drum-Kit). Zwar verleugnen Blum, Niggli und Pliakas ihre Affinitäten zur Rockmusik keineswegs, geben mit den Rock-Etüden von Stephan Wittwer (*Trabant*, *Slosh*, *Uncle Globus* etc.) jeweils richtig Dampf und frönen denjenigen musikalischen Aspekten, denen sich klassische Musik (ob neu oder alt) nur allzu oft versagen: Drive und Groove.

Dennoch bietet *Steamboat Switzerland* Komponisten neuer Musik eine ernstzunehmende Erweiterung des instrumentalen Spektrums. Die ketzerische Frage lautet: Ist mit der Wahl eines Instrumentariums wirklich ein musikalischer Stilentscheid gefallen? Oder kann man auch mit Instrumenten, die bisher vor allem in der Jazz- und Rockmusik verwendet wurden, ernsthaft Neue Musik machen?

Auf ihrer ersten CD interpretierten Blum, Niggli und Pliakas mit Hammond, Bass und Drums drei Kompositionen von Hermann Meier, einem kaum aufgeführten seriellen Schweizer Komponisten. Die extravagante Instrumentierung gewinnt den an sich spröden Stücken einen brutistischen Charme ab, ohne den strukturellen Charakter zu zerstören, und adaptiert die klassisch konzipierten Werke auf befruchtende Art und Weise in einem neuen Kontext. Den ausführlichen Beweis, dass man wirklich mit Hammond, Bass und Drums Neue Musik spielen kann, erbrachte *Steamboat Switzerland* mit ihrer CD *ac/ dB* [Hayden]: Neue Musik pur

– auf Rockinstrumenten. Die sieben Stücke des jungen britischen Komponisten Sam Hayden (*1968) klingen zwar sehr rockig, doch die musikalische Struktur hat weder mit altbackenen Rockharmonien noch mit plump stampfendem Rocks Schlagzeug etwas zu tun. Vielmehr sind die Akkordfolgen und Rhythmik hochgradig konstruiert und komplex, aber dennoch energiegeladen: «Boulez on the rocks»!

Im Umgang mit Kompositionen und Improvisationsteilen haben die drei Musiker für ihre Konzerte eine sehr bewusste Form gefunden. Sie arbeiten mit einem Modulsystem, das es ihnen erlaubt, den freien Fluss ihrer Improvisationen mit vorgefertigten, komponierten Teilen zu unterbrechen, zu kontrastieren und zu konfrontieren. Da sie vor dem Konzert auf Absprachen verzichten, haben sie eine Reihe von Handzeichen entwickelt, mit denen jeder Spieler seinen beiden Mitspielern ein nächstes Stück anzeigen kann. Jeder Musiker besitzt somit die Möglichkeit, nicht nur klanglich, sondern auch formal die Anlage des Konzerts zu beeinflussen. Die ersten Module, die *Steamboat Switzerland* einsetzen, waren die adaptierten Kompositionen von Hermann Meier und Ruth Crawford sowie die Rock-Etüden von Stephan Wittwer. Der Auftrag an Sam Hayden bestand darin, derartige Module zu komponieren, die im Konzert je nach Bedarf eingesetzt werden können.⁴ Für das Ensemble wie den Komponisten ergibt sich daraus der grosse Vorteil, eine Komposition nicht nur ein einziges Mal uraufzuführen, sondern das Werk an verschiedensten Konzerten über längere Zeit zu spielen.

FREIE IMPROVISATION

«Kein Von-der-Eliteuniversität-via-Darmstadt-Gepiepse, kein blitzsauberer Minimalismus, keine Effekte, keine Geldzurück-Garantie, nur pure musikalische Eruption.» Was wie das Credo von *Steamboat Switzerland* tönt, ist ein Statement von Alvin Curran, der Mitte der sechziger Jahre in Rom mit Frederic Rzewski und anderen Komponisten die Improvisa-

4. Neben Sam Hayden und dem Holländer Jan-Bas Bollen, die weitere Module für *Steamboat Switzerland* in Arbeit haben, werden im September die 12 Module von Michael Wertmüller, einem Schüler von Dieter Schnebel und Drummer von *Alboth!*, im Rahmen des Taktlos-Festivals in Bern uraufgeführt.

5. Vgl. *MusikTexte* 86/87, S. 53. Die MEV-Gründungsmitglieder waren Alan Bryant, Alvin Curran, Joe Phetteplace, Carol Plantamura, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum und Ivor Vandro.



tionsgruppe *Musica Elettronica Viva (MEV)* gründete.⁵ Sie hatten renommierte amerikanische Hochschulen verlassen, sich in Europa zusammengefunden und wollten eine Musik schaffen, die sich der damals vorherrschenden Ordnung entzog: «Jugendlich, gar naiv hatten wir den gemeinsamen Wunsch, uns von den Zwangsjacken der Vergangenheit und der Gegenwart zu befreien.»⁶

Zwar eröffnete die serielle Darmstädter Schule der Musik eine radikal neue Sicht des Tons: Was bis dahin als kleinste Einheit des Komponierens und Musizierens galt, entpuppte sich als Zusammensetzung aus verschiedenen akustischen Eigenschaften (Höhe, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe), die nun als eigenständige Phänomene behandelt werden konnten. Während die seriellen Komponisten der Darmstädter Schule die entfesselten Töne mit exakt geplanten Reihenstrukturen gleich wieder an die Leine nahmen, begannen Mitte der sechziger Jahre Improvisationsensembles wie das *MEV*, das anarchische Potential der aufgelösten Tonordnung jenseits notierter Vorgaben zu erforschen. Mathias Spahlinger:

«...hier hat man nach einer anderen, neuen Grundlegung gesucht: Erstens, Dinge zu erschliessen, die unmöglich von der Notation beherrscht werden können. Klangräume aufzutun, die nicht notierbar sind, weil die Notenschrift noch immer daran krankt, eigentlich auf der Diatonik zu basieren.»⁷ Neben dem *MEV* war es u.a. das Improvisationsensemble *AMM*, das etwa zur gleichen Zeit in London gegründet wurde durch Jazzmusiker, die an der Art School in London mit Künstlern wie Duchamp, Pollock und Rauschenberg in Kontakt gekommen waren und deren Ideen auf die Musik übertragen wollten. Als sich Cornelius Cardew dem *AMM* 1966 anschloss, war es dieses Ensemble, das die richtungsweisende Aufführung seines graphisch notierten Opus magnum, dem *Treatise*, realisierte.⁸

Die Aufführungen dieser Improvisationsensembles hatten nichts mit Jazzimprovisationen über einen Chorus zu tun, sondern definierten sich durch die Negation bestehender

Idiome und vorgegebener formaler Strukturen. Dem Problem der Form stellten sich die improvisierenden Komponisten jedoch mit neuen Strategien, um der Beliebigkeit zu entgehen. Für das *MEV*-Projekt *Spacecraft* formulierte Frederic Rzewski deshalb einen Plan, der den musikalischen Aktivitäten der Spieler in einen offenen dramaturgischen Bogen zusammenfasste.⁹ Die auch in Rom gegründete *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, der ebenfalls vor allem Komponisten angehörten, improvisierte nach klar abgemachten Regeln.¹⁰ Ihre Kollektivimprovisationen basierten auf einem Katalog von Verboten, die von allen Mitgliedern akzeptiert wurden: Kein Spieler sollte sich in den Vordergrund drängen, an das tonale System gebundene Klänge waren ausgeschlossen, rhythmische Periodik oder einprägsame Motive sollten vermieden werden, es galt ein Wiederholungsverbot, etc. Die erhaltenen Tondokumente ihrer Improvisationen überzeugen noch heute durch ihre strukturelle Klarheit, das ganzheitliche Denken der Spieler und die Unmittelbarkeit der musikalischen Aktionen.

Wenn demnach *Steamboat Switzerland* zu Ensembles der sechziger Jahre in Verbindung gebracht werden soll, dann nicht zu *Pink Floyd* oder *ELP*, sondern zu Improvisationsformationen wie *AMM*, *MEV* oder *Nuova Consonanza*. Die Verbindung wird noch dadurch unterstrichen, dass Keyboarder Dominik Blum, dem heute eine riesige Palette an digitalen Synthesizern und Samplern zur Verfügung stünde, bewusst auf digitale Klangerzeuger verzichtet. Zudem gelten unter den drei Musikern von *Steamboat Switzerland* ebenfalls Absprachen bezüglich Improvisation. Der Beginn ist meistens energiegeladen und dicht; alle drei Musiker beteiligen sich am Aufbau eines gemeinsamen «Wall of sound». Die Improvisationen sind also nicht auf Solos ausgelegt, in denen sich ein Musiker exponiert, sondern auf ein kollektives Klanggeschehen, in dem die Instrumente zu einem einzigen Klangkörper verschmelzen. Um den langegezogenen dramaturgischen Bogen, den sie in ihren Konzerten anstreben, nicht zu

6. Ebd.

7. *MusikTexte* 86/87, S. 62.

8. Zu den *AMM*-Gründungsmitgliedern gehörten Keith Rowe, Eddie Prevost und Lou Gare. Neben Cornelius Cardew u. a. gehörte später auch Christian Wolff zeitweise diesem Ensemble an.

9. Rzewskis Formulierung «Form for a music that has no form» weist auf eine unhintergehbare Dialektik zwischen geordneten und chaotischen Strukturen hin, die hier leider nicht weiter erörtert werden kann (vgl. Beiblatt zu *Musica elettronica viva: Spacecraft/ Unified Patchwork Theory* [planam 15NMN.038]).

10. Mitglieder waren neben dem Gründer Franco Evangelisti Mario Bertoncini, Walter Branchi, John Heinemann, Roland Kayn, Egisto Macchi, Ennio Morricone (!), Giovanni Piazza, Jesus Villa Rojo und Frederic Rzewski (vgl. *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza: «1967-75»* [Ed. RZ 1009]).



brechen, verzichtet das Trio konsequenterweise auf Pausen. Das auf der CD *Budapest* dokumentierte Konzert, das aus einer einzigen, 43 Minuten dauernden Improvisation besteht, gibt einen unverfälschten Einblick in die Improvisationsarbeit von *Steamboat Switzerland*. Unterstreichen die analogen Synthesizer-Sounds und die strukturelle Kompaktheit die Nähe zu den Wurzeln der freien Improvisation, deutet der hohe energetische Level der Musik auf den Einfluss der Noise Art.

NOISE ART

Ein Blick auf die Weiterentwicklung der frei improvisierten Musik in der Lower East Side von Downtown New York ist deshalb für eine Annäherung an die Ästhetik von *Steamboat Switzerland* unerlässlich. Peter Niklas Wilson bezeichnete die Lower East Side, wo sich bereits die Komponisten des Cagekreises niedergelassen hatten, als guten «Nährboden für musikalische Experimente im Niemandsland zwischen E-Avantgarde, Free Jazz und Rockmusik»¹¹. Mitte der 80er Jahre fand sich dort ein Pool experimenteller Musiker zusammen, die sowohl in Neuer Musik, Jazz als auch in experimentellen Rockströmungen zu Hause waren.¹² Im urbanen Umfeld von New York City, wo Lärm und Hektik im Verkehr wie in den Medien zu den Ingredienzien des Alltags gehören, verbanden sie die Ideen für eine Geräuschemusik, die Luigi Russolo bereits 1913 in seinem Manifest entworfen hatte, mit der Tradition der Popmusik, in der geräuschhafte Klänge (beispielsweise elektrisch verstärkte Gitarre, Drums) bewusst als Auflehnung und Provokation gegen das bürgerliche Schönheitsideal eingesetzt werden. Aus dieser Verbindung entstand dasjenige, was heute «Noise Music» genannt wird.

Nachdem Fred Frith und John Zorn die Verbindung zur unabhängigen Musikszene in Japan (Tokio) hergestellt hatten, begann zwischen der New Yorker Downtown-Szene und japanischen Musikern ein reger Kontakt, der zu Beginn der neunziger Jahre beidseitig zu einer Radikalisierung der musikalischen Ansätze führte. Während John Zorn mit dem

Naked City-Projekt¹³ seine Arbeit mit hart ineinander geschnittenen musikalischen Versatzstücken intensivierte und zum existentiellen Exzess trieb, stiessen Musiker wie Otomo Yoshidide und Hoppy Kamiyama in anarchische Klangwelten vor, in denen die ungefilterte Expressivität der Musiker das nackte Chaos auslöste. Formationen wie *Ground Zero* (im März 1998 aufgelöst!) oder *optical*8* erforschten unter Einsatz aller erdenklicher Klangerzeuger in wirklichen «Klangorgien» das anarchische Potential der Musik vor jeglicher Strukturierung.¹⁴

In *Orange Slice* des holländisch-amerikanischen Komponisten David Dramm (*1961), das *Steamboat Switzerland* im Januar 2002 mit einem auf neun Musiker erweiterten Ensemble in Winterthur uraufführte, ist der brachiale Ansatz der Noise Music zwar in einer kompositorischen Struktur aufgefangen. Doch die Verdoppelung der Instrumente (2 Pianos, 2 Bässe, 2 Schlagzeuge), das insistierende Durchhämmern minimaler Sequenzen und die objekthafte Anlage des musikalischen Materials wirken wie ein einziger massiver Klangkörper, der über die Zuhörer hereinbricht. Die Inspiration zu *Orange Slice* kam denn auch von Gordon Matta-Clark, einem Künstler, der mit einer Motorsäge leerstehende Häuser durchlöchernte und zu Lichtskulpturen umfunktionierte.

EKLEKTIZISMUS?

Dass die heutige Welt zu komplex, zu pervers und zu vielfältig ist, um mit einer griffigen Ästhetik abgebildet zu werden, ist ein Gemeinplatz. Doch welche Konsequenzen sollen daraus gezogen werden? Zeigt Helmut Lachenmann, einer der wenigen «Dinosaurier der Neuen Musik», mit seiner konsequent dialektischen Ästhetik den Weg? Soll weiterhin die reflektive Durchdringung des musikalischen Materials vorangetrieben und der ungebrochene, schlecht reflektierte Spontaneismus und Subjektivismus gebrandmarkt werden? Oder gibt es auch eine reflektierte Spontaneität? Ist es heute überhaupt noch möglich, die Musik mit jedem Werk neu zu erfinden? Sicher geht es nicht um

11. Peter Niklas Wilson, *Russolos Enkel* in: *MusikTexte* 23/1988.

12. Zu nennen wären Fred Frith, Arto Lindsay, John Zorn, David Moss, Bill Laswell, Elliott Sharp, Tom Cora u. v. a. (vgl. z. B. David Moss: *Full House* [Moers Music 02088]).

13. Zorn gibt die ursprünglich auf Langspielplatten veröffentlichten Aufnahmen nun auf seinem eigenen Label Tzadik heraus: *Naked City*, *Torture Garden*, *Guts of a Virgin* etc.

14. Vgl. *Ground-Zero: Last Concert* (Alcohol ALGZ1CD), *Optical*8: All over* (God Mountain 022-023).

modische Crossovers, die dem Publikum mit der Aufbereitung alter Highlights den Bauch pinseln.

In seinem Aufsatz «Prince and the Revolution» entwarf Heiner Goebbels das Programm einer neuen Erzählweise, das auf der Integration bisheriger musikalischer Erfahrung basiert, an denen es nach den experimentellen Abenteuern des 20. Jahrhunderts nicht mangelt: «Eklektizismus muss länger kein Schimpfwort mehr sein, wenn er nicht beliebiges Kombinieren und Selbstbedienung im musikalischen Supermarkt meint, sondern wenn es sich um ein reflektiertes, mit Zurückhaltung, Geschmack und Geschichtsbewusstsein ausgestattetes Verfahren handelt, das unsere Wahrnehmungsweisen vorantreibt und gleichzeitig Erinnerungen aufarbeitet, bis die Komponisten alle bisher entstandene Musik als Bestandteil einer Sprache beherrschen, mit der jetzt Neues und Genaues gesprochen werden kann. Es mag vielleicht

arrogant klingen, aber ich vermute, dass tatsächlich eine andere Generation von Komponisten heranwachsen muss, die jenseits der klassisch getrennten Wertigkeit aufwächst und ausgebildet wird und die [...] überall zu Hause ist, weil es kein musikalisches Zuhause mehr gibt.»¹⁵

Die Lust am Experiment ist weder zähmbar noch domestizierbar. Mögen deshalb die Schauplätze wechseln, es wird (hoffentlich) noch längere Zeit das Trüppchen Unentwegter geben, die für den musikalischen Ausdruck künstlerischer Ideen neue Wege gehen. Vielleicht ist es ein vielversprechendes Zeichen, wenn eine Rockband wie *Sonic Youth* mit ihrer Interpretation von Werken der Neuen Musik das Ende des 20. Jahrhunderts eingeläutet hat.¹⁶ Und wenn die Neue Musik nicht im vielbeklagten Ghetto verharren will, braucht sie für derartige Initiativen eigentlich nur dasjenige, was ihr *per definitionem* inhärent sein sollte: Offene Ohren.

15. Heiner Goebbels, «Prince and the Revolution»

16. Vgl. *Sonic Youth, Goodbye 20th Century* (SYR POB 6179 Hoboken NJ 07030).

Steamboat Switzerland

Steamboat Switzerland besteht aus den drei Musikern Dominik Blum (Hammond, Klavier, Korg MS20), Lukas Niggli (Drums, Perkussion) und Marino Pliakas (Bass). Während Blum und Pliakas akademische Ausbildungen durchliefen, hat sich Niggli als Autodidakt vor allem in Jazzkreisen einen Namen geschaffen (weitere Informationen zu *Steamboat Switzerland* und den einzelnen Musikern sind auf den jeweiligen Homepages greifbar: marinopliakas.com/steamboatswitzerland, dominikblum.ch und lukasniggli.ch). Das Trio fand sich seit Ende 1995, nachdem Niggli und Pliakas bereits in der Formation *Sluge2000* mit Stephan Wittwer zusammengearbeitet hatten. 1998 machte *Steamboat Switzerland* mit ihrer ersten CD, *Live*, international auf sich aufmerksam, einer klanglich kompakten, energiegeladenen Mischung aus Fremdkompositionen (Ruth Crawford, Hermann Meier, Stephan Wittwer) und eigenen Improvisation. In Kanada erhielten sie dafür den «delire actuel»-Award für eine der zehn besten Veröffentlichungen des Jahres. Mit der letztjährigen CD *ac/dB* hat *Steamboat Switzerland* die Interaktion zwischen Improvisation und Komposition noch intensiver und komplexer ausgelotet, indem sie den komponierten Modulen von Sam Hayden (*dB I-VII*) eigene Improvisationen gegenüber stellte. Mit *Budapest* veröffentlichten sie gleichzeitig ein integrales Konzert auf CD, das auf einer 43 Minuten dauernden Improvisation beruht. Letzter Höhepunkt war das Konzert mit der Komposition *Orange Slice* von David Dramm, das *Steamboat Switzerland* mit einem auf neun Musiker erweiterten Ensemble nach der Premiere in Winterthur im Juni erstmals in Zürich aufführten. *Steamboat Switzerland* haben Konzerte in West-, Ost- und Nordeuropa sowie in Nordamerika gegeben – ebenso an Festivals für Neue Musik wie an Rock- und Jazzveranstaltungen.

Obwohl er so tönt, hat der Name *Steamboat Switzerland* keinen Bezug zu Dixieland. Vielmehr versteckt sich Adolf Wölfl dahinter, der in der Neuen Musik schon einige Komponisten inspiriert hat. Adolf Wölfl beschreibt ziemlich am Anfang seines umfangreichen Epos *Von der Wiege bis ins Graab* ein besonderes Dampfschiff: «Wihr hatten Uns auf dem Haritt im Kreise gelaagert und standen nun auf, um mit geschwenkten Taschentüchern und 3fachem Hurrah, die Vorüberfahrenden zu begrüßen. Es wahr der Dampfer Swizerland, mit über 1,000 Passagieren an Bord. Uns're Bemühungen wurden vergolten mit nicht enden wollenden Hurra und Hochrufen, sowie Fahنشwingen seitens der Passagiere, der Sänger=Chor Concordia von Zürich, präsentierte uns das schöne Lied. (Es lebt auf allen Schweizer=Gauen, ein Blümchen Zahrt und Wunderhold.)» Kann es da Zufall sein, wenn die erste CD von *Steamboat Switzerland* mit dem Titel «Little Wolf» beginnt?

Diskographie

Steamboat Switzerland

- Live (1998, Unit Records UTR 4104)
- Budapest (2001, Grob 315)
- ac/dB [Hayden] (2001, Grob 316)