

Zeitschrift:	Dissonanz
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2003)
Heft:	84
Artikel:	"Die Hoffnung ist eine begehrliche Erinnerung" : zum Komponieren von Cornelius Schwehr
Autor:	Naujocks, Carolin
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927946

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: 01.01.2026

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

«DIE HOFFNUNG IST EINE BEGEHRLICHE ERINNERUNG»

von CAROLIN NAUJOCKS

Zum Komponieren von Cornelius Schwehr

Bekanntlich gibt es immer vier Möglichkeiten: Entweder die Form stimmt und der Inhalt stimmt nicht, oder der Inhalt stimmt und die Form stimmt nicht, oder weder Form noch Inhalt stimmen, oder beide, Form *und* Inhalt, stimmen. Doch wäre es zu kurz gegriffen anzunehmen, dass es Cornelius Schwehr darum geht, eine Musik zu schreiben, die unter dem Form/Inhalts-Aspekt «richtig» ist. Denn den Komponisten interessiert weniger die Tatsache, *dass* etwas stimmt, als vielmehr die Frage, wann und unter welchen Bedingungen etwas richtig oder falsch ist und was mit dem zuvor Richtigem passiert, wenn sich die Bedingungen, unter denen es stimmte, ändern. Es geht also um das *ganze Verhältnis* und die verschiedenen Ausformungen desselben – so wie es das Anfangsbeispiel spielerisch andeutet.

Bezeichnender noch, als ein bestimmter Stil es belegen könnte, weist Schwehr seine ästhetische Haltung als Avantgardisten aus. «Ich verwende», sagte er in einem Heidelberger Vortrag im Sommer 2002, «sehr viel Zeit und Kraft darauf zu verstehen, was Musik, was Kunst, bezogen auf ihren jeweiligen Zusammenhang, war und ist, und versuche, soviel als möglich davon zu wissen und in Erfahrung zu bringen. Auf diese Weise bin ich dabei, mir eine Haltung zu erarbeiten, von der aus ich meine Musik schreiben kann.»¹ Grundlage für diese Haltung ist die Fähigkeit, Dinge nicht nur als Tatsachen zu erkennen, sondern sie immer auch innerhalb ihres Kontextes, als Ergebnis einer bestimmten Entwicklung und zugleich als Teil eines grösseren Zusammenhangs verstehen zu wollen. Sein kompositorisches Instrumentarium entwickelt Schwehr mit Blick auf das Herstellen wechselnder Perspektiven, die unterschiedliche Erfahrungen zulassen. Man hat es hier mit einer Musik zu tun, die autoreflexiv gedacht und gehört wird.

BEDEUTUNG DURCH FUNKTION UND GESCHICHTE

Im Gegensatz zu einer ästhetischen Auffassung, die auf traditionelle expressive Topoi setzt, erhalten musikalische Gestalten bei Cornelius Schwehr ihre Bedeutung erst im Hinblick auf ihre Funktionen und ihre Geschichte. Bezogen auf die Struktur der Stücke heisst dies, dass immer mindestens zwei Bedeutungsebenen miteinander verknüpft werden. Dazu

entwirft der Komponist musikalische Situationen, die verschiedene Kontextualisierungen zulassen, wobei sich das musikalische Geschehen der jeweiligen Wahrnehmungsebene entsprechend anders darstellen kann. In seiner Werkliste gibt es eine Komposition, das diesen Perspektivwechsel bereits im Titel trägt: *innen & aussen* (1994) für Schlagzeug. Während in traditioneller Musik das Metrum den nicht in Frage gestellten, gleichbleibenden Hintergrund für den Rhythmus bildet, konstituieren sich Metrum und Rhythmus in diesem Stück gegenseitig, wird der Wechsel von taktmäßigem Vorder- und Hintergrund ausdrücklich thematisiert. Hier drückt sich Schwehrs Skepsis gegenüber einem eindimensionalen Fortschrittsdenken aus, das an Kategorien wie «richtig» und «falsch» festhält, um mit ihrer Hilfe scheinbar bewährte Modelle zu reproduzieren. Im Gegensatz dazu geht es Schwehr um den komponierten Wechsel *der* Kategorien, nach denen musikalischer Sinn erfasst wird, um an den Scharnierstellen verschiedener Kontexte die Grenzen jener «Objektivität» erfahrbar zu machen, an der sich unsere Wahrnehmung orientiert.

Wie soll man sich nun eine Musik klanglich vorstellen, die sich auf den Zwischenstufen innerhalb eines solchen Möglichkeitsfeldes bewegt? Schwehr ist kein Ausdrucks-komponist. Nirgends gibt es die grosse Geste, mit der er unmittelbar zum Publikum spräche. Expressivität entsteht vielmehr aus der Struktur seiner Stücke. Diese legt er komplex wie Bühnenstücke an, doch sind die Protagonisten keine handelnden Personen – Akteure sind die Klänge selbst. Seine Stücke sind musikalische Vexierbilder – es entsteht eine Art musikalisches Drama. Ihre Charaktere werden durch einzelne klangliche Eigenschaften geformt, die durchaus mit psychologischen oder physiologischen Eigenschaften korrespondieren können: Artikulation, Bewegungsart (z.B. fliessende, stockende oder Pendelbewegungen) oder energetische Aspekte (impulsive oder liegende Klänge). Es ist ein Spiel mit wechselnden Identitäten auf struktureller Ebene. «Jedes Ereignis ist eingebunden in ein Netz, durch welches es entsteht – definiert sich selbst jedoch anders.» Mit jedem neuen Ereignis können ein und dieselben Klänge ihre Rollen und Funktionen verändern. So können die Klänge die Akteure selber oder den musikalischen Kommentar zur Aktion darstellen. Die Perspektiven wechseln, musikalischer

1. Dieses und alle weiteren Zitate von Cornelius Schwehr aus: Cornelius Schwehr, «Ist die Kunst am Ende; hat es noch Sinn, den bestehenden Werken neue hinzuzufügen?» Vortrag Heidelberg, Sommer 2002, gedruckt in *Dissonanz* 78/2002.

Vorder- und Hintergrund wird permanent umdefiniert. Diese akustische Welt lebt von dem kalkulierten Ausloten der Klanglichkeit der *musique concrète instrumentale*: Geräusch, Klang und Nachhall – gezupfte, geschlagene, kurze und lange Klänge bilden teils personale Identitäten aus, wobei man aufgrund der Artikulation unterscheiden kann, wann es sich um «solistische» Rollen handelt oder um Funktionen, die einen bestimmten sozialen Raum kennzeichnen, eine Atmosphäre oder eine bestimmte Konstellation schaffen. Manchmal ist es allein die Artikulation, mit der bestimmte Klänge auftauchen, manchmal ist es eine typische Aura oder ein Stilzitat, die ausreichen, um sie bestimmten gesellschaftlichen Sphären zuzuordnen. Haupt- und Nebengedanken, Information und Kolorit lassen sich wie in einer Erzählung auseinanderhalten und sind ständig in Veränderung begriffen. Dennoch werden keine herkömmlichen Geschichten erzählt. Der Inhalt der Stücke sind die Form, die Struktur und die Aura selbst.

VERLUST VON UNMITTELBARKEIT

Die Faktur der Musik ist vorwiegend kammermusikalisch, weil nur die kammermusikalische Durchsichtigkeit den Wahrnehmungsraum für solche artikulatorischen Feinheiten schafft. Es ist ein klanglich sehr filigranes Gewebe, das dabei entsteht, denn es herrschen kleingliedrige, fast punktuell zu nennende Ereignisse vor. Doch anders als in der punktuellen Musik der fünfziger Jahre werden die Kontexte der einzelnen Klänge und ihre individuellen Beziehungen untereinander permanent thematisiert. «Knappste Setzungen geraten durch Wiederholung, Verwandlung, Übergangsstadium oder Kontrastsetzung in einen Strom der Fortbewegung: Wiederkehr bedeutet bereits Veränderung.»² Schwehr ist ein Meister der Artikulation.

Frage man ihn nach seinem Lieblingskomponisten, nennt Schwehr Franz Schubert. Vielleicht weil dieser als einer der ersten das Gespür dafür entwickelt hat, in seiner Musik den Verlust von Unmittelbarkeit auszudrücken. Je deutlicher sich dieser Verlust in der bürgerlichen Wirklichkeit abzeichnete, desto grössere Anstrengungen wurden unternommen, ihn mit als Sensibilität getarnter Willkür wenigstens in der Kunst aufzuhalten. Doch für Schwehr existiert hier kein Widerspruch, den es nicht zu übersteigen gelänge. Denn nicht das sich ausdrückende Subjekt ist verlorengegangen, «verlorengegangen», sagt er, «ist das Subjekt, das glaubt, sich noch unmittelbar ausdrücken zu können». Es fällt ihm nicht schwer, solch rückwärtsgewandte Utopie von einer vermeintlich ursprünglichen Identität aufzugeben, denn es steckt ein grossartiger und ungeheuer tröstlicher Aspekt darin, dass das Subjekt mit der Aufgabe seiner Unmittelbarkeitsphantasie gezwungen wird, von sich selbst abzurücken: Damit kann es «sich selbst, mit allen Wünschen und Hoffnungen und Ängsten und Freuden zum Gegenstand» werden. Dieser Zug des Autoreflexiven ist in Cornelius Schwehrs Musik allenthalben zu spüren: «Das Bewusstsein entwickeln, bis die offensichtlichen Schwächen zu wirklichen Stärken werden.»

Dass Schwehr für strukturelles Denken viel übrig hat, drückt sich unmittelbar in seinen Stücken aus. Typisch ist ein subtiler Konstruktivismus, durch den mehrschichtige kompositorische Prozesse entstehen. Dazu entwirft er konstruktive Verfahren, die jeweils zunächst die Grossform regeln, bevor der Komponist die Detailarbeit beginnt. Beispielhaft genannt sei die in den Jahren 1995 bis 1998 entstandene Trilogie, in der sich der Komponist dezidiert mit der Bedeutung traditioneller Formen auseinandersetzt. Sie besteht aus dem Doppelkonzert *à nous deux*, dem Streichquartett *attacca* und der

Oper *Heimat*. Charakteristisch ist, dass Schwehr musikalische Formen nicht einfach nur bedient, sondern dass er ihren Anspruch auch ernst zu nehmen bereit ist. Allein das macht – wenn man so will – die Radikalität seiner Ästhetik aus.

2. Wolfgang Thein, «Konzentrate, Entfaltbar. Zur Musik Cornelius Schwehrs», Booklet-Beitrag zur CD *poco a poco subito*, hat ART 6191.

TRILOGIE IN TRADITIONELLER FORM

In dem zuerst entstandenen Doppelkonzert *à nous deux* (1995) geht es um die Gestaltung einer möglichst vielfältigen Orchestersituation, und zwar jenseits einer Haltung, die meint, freie Individualität könnte nur etwas gegen andere Durchgesetztes und Behauptetes sein. Den kompositorischen Hintergrund bilden Form und Aura des Doppelkonzerts. Die Solisten, Viola und Klavier, treten aus einer zunächst betont kammermusikalischen Situation heraus, um mit den Musikern des Orchesters ein vielfältiges Beziehungsgefüge zu gestalten. Durch Veränderungen der übergeordneten Zusammenhänge kommt es zu unterschiedlichen Formen der Gruppenbildung, veränderte Rollenzuweisungen ermöglichen alle Arten von Gegenüberstellungen und Verschmelzungen. Agieren Viola und Klavier zunächst solistisch und als Duo, bilden sie andere Qualitäten aus, wenn sie gemeinsam dem Orchester gegenübergestellt werden. Diese verschiedenen Gegenüberstellungen reichen von Momenten, «in denen einzelne Musiker aus dem Orchester nichts weiteres sind als Nachhall, als Resonanz der Solisten», über Situationen, in denen alle Musiker solistisch operieren, «bis hin zur Auflösung dieser ganzen scheinbaren Gegenüberstellungen, die in Wirklichkeit gar keine Gegenüberstellungen sind, sondern Dinge, die sich wechselseitig bedingen. Weil sie beide Seiten haben, können sie sein, was sie sind.» Es gilt, alle Hierarchisierungen zu durchdringen, indem sie als willkürliche Setzung bewusst gemacht werden.

Die konstruktiven Grundelemente des Streichquartetts *attacca* (1996) wurden aus dem Modell der Eigenzeit physikalischer Bewegungsabläufe abgeleitet. Dazu setzte Schwehr verschiedene Intervallreihen eines ausspringenden Pingpong-Balls zu einem mehrschichtigen Rhythmusschema zusammen, mit dessen Hilfe die rhythmischen Verläufe der einzelnen Abschnitte vorstrukturiert wurden. Auch für den Tonhöhenbereich existiert eine Vorordnung nach *ritardando/accelerando*-Prinzipien. Es sind also die unterschiedlich ausgeführten *ritardandi*, *accelerandi* und *glissandi*, die die strukturellen und syntaktischen Grundmodelle für diese Komposition bilden, deren formale Ausprägung einem völlig anderen Konzept zu folgen scheint. Denn der Titel *attacca* bezeichnet das Ineinanderübergehen von fünf Abschnitten, die einem auf den traditionellen Sonatenzyklus verweisenden Formgefüge entsprechen. Im Verhältnis zur strukturellen Entwicklung bleibt die Form dem Stück jedoch äusserlich. Zwar wird versucht, zur Tonarten-Disposition und motivischen Arbeit, die der traditionellen Form wesentlich waren, mit neuen, der Klanglichkeit der *musique concrète instrumentale* entsprechenden Kontrastbildungen Analogien zu bilden, doch bleibt dieser Zusammenhang willkürlich, da die Form von dem Kontext, in dem sie sich ausgebildet hat, abgelöst ist. Der Komponist will den Sonatenhauptsatz nicht «retten». Vielmehr ist das Bewusstsein vom Scheincharakter dieses Gefüges z.B. in der Reprise des «Sonatenhauptsatzes» bereits dadurch komponiert, indem die einzelnen Abschnitte (Einleitung, Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz, Überleitung, Schlussssatz) in umgekehrter Reihenfolge erscheinen. Hier zeigt sich, dass in neuer Musik eine allgemein gültige Syntax nicht mehr existiert, denn was früher als Anfang, Mitte und Schluss feststand, wird vertauschbar. Auch andere Widersprüche sind gegenwärtig: Das Stück ist in der Aura des traditionellen Streichquartetts komponiert. Die vier

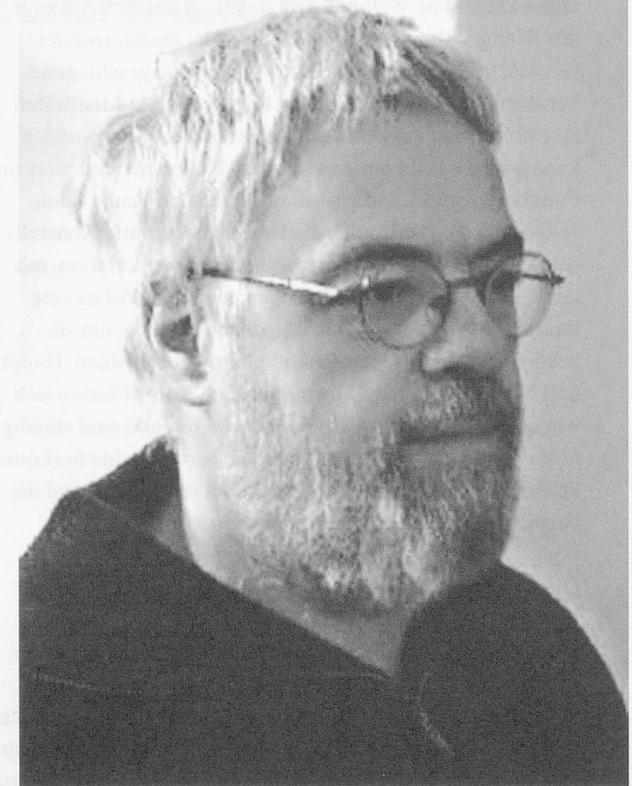
Stimmen werden so kunstvoll wie möglich geführt, kanonische Einsätze verweisen auf den musikalischen Aspekt des «vernünftigen Gesprächs», obwohl es keine Chronologie und keine logische Entwicklung gibt: das Gefüge ist statisch.

In der Oper *Heimat* (1997–98) werden solche Widersprüche im Verhältnis von Musik und Bühnengeschehen entfaltet.³ Das von Walter Mossmann geschriebene Libretto thematisiert das Scheitern der Badischen Revolution (1948/49). Es handelt von vier Hauptpersonen, die aus unterschiedlichen Gründen und aus denkbar verschiedenen Ausgangslagen in die Auseinandersetzungen hineingeraten. Und doch ist diese Geschichte des individuellen Scheiterns nicht der Inhalt der Oper, denn was im Textbuch und musikalisch abgehandelt wird, stellt nicht die Frage nach den handelnden Personen, sondern nach ihren Haltungen und vor allem nach den *Formen*, in denen sich ihre Haltungen ausdrücken. Seine Höhepunkte hat das Stück da, wo sich die zwei Ebenen miteinander verschränken und deutlich wird, dass das, was «erzählt» wird, nur sehr unzulänglich mit dem, wie es erzählt wird, zur Deckung kommt. Es ist immer wieder jene Differenz, die die Autoren im Blick haben, musikalisch zum Beispiel dadurch dargestellt, dass zwei Szenen einen diametral entgegengesetzten Inhalt haben, musikalisch jedoch gleich behandelt werden. Hier wird erfahrbar, dass, wenn sich nur die Inhalte und nicht die Formen ändern, alles beim alten bleibt. So kreist die Form in sich selbst. Die 90minütige, aus zwei ineinander übergehenden Akten bestehende Oper wird Stück für Stück zurückkomponiert, mit allen Graden der Rückläufigkeit im zweiten Teil. Auch dies ist ein Sinnbild dafür, dass blosse Austauschbarkeit, wenn sie nichts an Strukturen ändert, keine wirkliche Veränderung mit sich bringt. Bezeichnend für das Stück ist, dass die Stimmen auf der Bühne nicht mehr die Personen und ihre Rollen verkörpern, sondern sie erhalten ihre musikalische Funktion innerhalb von Konstellationen, als Teil von Prozessen. Hier zeigt sich, wie – selbst in der Oper – Ausdruck nicht nur durch Verwendung überliefelter musikalischer Gesten und Wendungen entstehen kann, sondern wie Expressivität aus der Textur heraus entsteht.

ANTINOMIE VON FORM UND INHALT

In allen drei Stücken komponiert Cornelius Schwehr von zwei Seiten. Die abstrakt konstruktive Ebene der Stücke einerseits und der konkrete Bezug zum traditionellen Genre andererseits sind so weit und so verfeinert wie möglich herausgearbeitet. Dabei geht es weder um die Konstruktion eines Konfliktzusammenhangs, noch um eine sprachliche Annäherung, denn über die Herkunft seiner musikalischen Sprache lässt der Komponist keinen Zweifel aufkommen. Es scheint vielmehr, dass das, was in der traditionellen Musik noch ein Ideal darstellte – dass nämlich die Form schon der Inhalt sei – zur Disposition gestellt wird. Indem nämlich die Antinomie von Form und Inhalt aufgezeigt wird, geht es darum, eine höhere Form von Identität darzustellen: Eine Identität, die zugleich das, was es ist, und das, was es *nicht* ist, in sich aufnimmt. In seiner Trilogie macht Cornelius Schwehr diesen Aspekt am jeweiligen Verhältnis zur Gattungstradition konkret. Gleichzeitig verbindet er damit seine Kritik an einem eindimensionalen Fortschrittsdenken, das frühere Bewusstseinsstufen nur ausspart, anstatt sie mit ins Bewusstsein zu nehmen.

Es ist kein Zufall, dass sich Schwehr mit musikalischen Formen auseinandersetzt, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Denn unser noch immer so enge Bezug zu dieser Tradition besteht ja gerade darin, «dass unsere zwischenmenschliche Organisiertheit sich seit Schubert nicht bestimmt



verändert hat, dass die Probleme im Wesentlichen dieselben geblieben sind.» Es bleibt allerdings der Unterschied, dass sich bestimmte Eigenschaften der bürgerlichen Gesellschaft deutlicher ausgeprägt und Erfahrungen ermöglicht haben, die spezifisch moderne Züge tragen (zum Beispiel fortschreitende Individualisierung und soziale Entwurzelung). Längst spiegeln sich diese Erfahrungen in einem veränderten musikalischen Material wieder. Der enge Traditionsbereich Schwehrs wird in der Reflexion genau dieser Zusammenhänge deutlich und durch eine profunde Kenntnis der Literatur gestützt: «Ich kann gerne verraten, dass man lange suchen muss, bis man etwas findet, was nicht schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts klar gedacht und beschrieben und meistens in der Zwischenzeit nur leider wieder vergessen worden ist.»

In seiner Musik hält Schwehr nichts von epischer Breite. Allein dem Anspruch als Meisterwerk nachzukommen, misstraut er; für Schwehr erweist sich das, was Kunst sein kann, eher im Detail. Darin steckt die Erfahrung, dass man bestimmte neue Beobachtungen sehr vorsichtig, behutsam und konzentriert machen muss, weil sich sonst Unschärpen einstellen und die Konturen zerfließen. So wie die Menschen selbst es sind, die ihre Wirklichkeit konstruieren, so verändert ihre Wahrnehmung die Dinge, die sie ansehen. Ungenaue oder voreingenommene Beobachtung kann das Wesen des zu beobachtenden Gegenstands verdecken. Damit hängt auch die Erfahrung zusammen, dass das Wichtige oft zwischen den Zeilen gesagt und die entscheidende Information im Subtext zu finden ist. Es gehört zum Handwerk solch seismographischer Wahrnehmungsschule, dass man beim Hören auf die Untertöne selbst den Atem anhalten und die Ohren spitzen muss. Cornelius Schwehrs Musik hat, wenn man sich vollständig darauf einlassen kann, eine sinnverfeinernde Wirkung. Das kann man als widerständischen Aspekt auffassen, der gegen die sich auch im ästhetischen Bereich schlechend durchsetzende Tendenz zu Normierung der Ansprüche und der damit verbundenen weitgehenden Konfektionierung gerichtet ist. Vielleicht gehört es aber einfach nur zu der

3. Vgl. auch Patrick Müller, «Aufstieg und Fall der Badischen Revolution 1848/49. Uraufführung von Cornelius Schwehrs und Walter Mossmanns Oper *Heimat* in Freiburg im Br.», in: *Dissonanz* 62/1999.

allgemeinen ästhetischen Überzeugung Schwehrs, dass das Arbeiten an der Wahrnehmung sehr viel mit der Arbeit am eigenen Verhalten zu tun hat. Damit verbunden ist – in Anlehnung an den Begriff «Gefühlsdisziplin» (Nicolaus A. Huber) – eine Art Wahrnehmungsdisziplin. Gemeint ist eine bestimmte Qualität der Wahrnehmung, die in der Lage ist, auch gegen das eigene Raisonnement offen zu bleiben, die sich insbesondere bei komplizierteren Sachlagen keine unzulässigen Verkürzungen erlaubt und sich auch dann nicht dumm stellt, wenn die Umstände vertrackt sind. «Einmal erlangtes Bewusstsein ist nicht wieder wegzubekommen.» Es geht in jedem Fall um eine differenzierte Bewertung. Grundlage dafür ist eine Haltung, die sich nicht mit «entweder – oder» zufrieden gibt, sondern – mit all der Mühe und Überwindung, die sie gelegentlich erfordert – des «sowohl als auch». Denn diese Haltung ist die Grundlage für jene Einfühlung, die ein Verstehen und analytisches Durchdringen auch *der* Zusammenhänge ermöglicht, die es letztlich zu übersteigen gilt. Nicht erst in Zeiten krisenhafter Veränderungen bekommt allein solche Haltung politische Bedeutung. Dieser «Hang zum Humanen» hat hingegen nichts mit dem Aufstellen moralischer Richtlinien zu tun. Es liegt nichts Selbstgefälliges, nichts Erbauliches in dieser Musik.

KUNST ALS ERKENNTNISGEWINNUNG

Es ist bezeichnend, dass Schwehr, der so viel und so gründlich über die Bedeutung von Details nachdenkt, wenig mit dem anfängt, was sich selbst Exklusivität bescheinigt. «Nehmen wir nicht selbstverständlich hin», heißt es bei Virginia Woolf, «dass das Leben reicher in dem existiere, was üblicherweise als gross angesehen, als in dem, was üblicherweise als klein angesehen wird.»⁴ Für Schwehr jedenfalls gibt es kaum Berührungs punkte mit jenen Inhalten, die als Reste eines verbliebenen Bildungskanons behauptet werden, es sei denn, sie hätten von sich aus jenen Widerspruchsstachel, der ihnen darüberhinausgehend Bedeutung verleiht. In diesem Sinne zitiert der im Kreis Emmendingen aufgewachsene und heute dort lebende Komponist gerne Johann Peter Hebel: «Der Mensch hat wohl täglich Gelegenheit, in Emmendingen und Gundelfingen, so gut als in Amsterdam Betrachtungen über den Unbestand aller irdischen Dinge anzustellen, wenn er will, und zufrieden zu werden mit seinem Schicksal, wenn auch nicht viel gebratene Tauben für ihn in der Luft herumfliegen.»⁵

Während viele Zeitgenossen geneigt sind, im unmittelbaren Ausdruck schlechthin das Wesen der Kunst auszumachen, versteht Schwehr die Kunst eher als eine Form von Erkenntnisgewinnung. Und zwar nicht im wissenschaftlich-quantifizierenden Sinne, wie der Begriff heute vorwiegend verstanden wird, sondern als philosophische bzw. ästhetische Kategorie. Zu diesem Ansatz gehört, die Sphäre der Kunst nicht einfach als unveränderbar gegeben und ihre Normen absolut zu setzen, sondern die Bedingungen mitzudenken, die die Funktion und Wirkungsweise unserer Kultur fundamental prägen. Im Gegensatz zum unhinterfragten Absolutsetzen von Normen werden diese selbst Gegenstand der ästhetischen Durchdringung. Das bedeutet, dass es Schwehr nicht darum geht, sich selbst oder die herausgehobene Stellung des Künstlers innerhalb des Kunstbetriebs auszudrücken, sondern er versucht auf spezifisch musikalische Weise, seine Wirklichkeit als das Verhältnis darzustellen, in dem er sich bewegt und in dem er mit anderen Menschen verbunden ist. In Form von Analogiebildung wird Kunst zur Reflexion des zwischenmenschlichen Bereichs befähigt, der seinem Wesen nach aus Bezügen und Relationen besteht.

Allgemein ausgedrückt, könnte man sagen, dass es Schwehr nicht mehr darum gehen kann, die herausgehobene Stellung des künstlerischen Subjekts zu bewahren und zu verteidigen, sondern das Subjekt innerhalb seiner Relationen und Beziehungen mit anderen als ein Lebendiges darzustellen. Auf dieser Ebene findet sich der politische Kern der Musik, weil sich hier Haltungen ausdrücken und musikalisch Analogien erzeugt werden, durch die der ästhetische Bereich als politisch verstanden werden kann. Denn gelernt wird nicht der Inhalt, sondern die Methode.

Letztlich hat die kompositorische Arbeit von Schwehr sehr viel mit einer kritischen Haltung gegenüber den Formen der bürgerlichen Repräsentationskunst zu tun, wie sie von einigen Favoriten des etablierten Musikbetriebs auch heute noch weitgehend gepflegt werden. Charakteristisch dafür sind Rückgriffe auf bereits bewährte Kompositionstechniken, die Verwendung traditioneller expressiver Topoi und das Überführen des «avantgardistischen Tons» in die Sphäre der repräsentativen Kunst. Doch solches Agieren mit Hilfe expressiver Botschaften ist ihm fremd. Für Schwehr ist es mehr als eine Binsenweisheit, dass Kunst keine nur persönliche Angelegenheit des Künstlers ist. Für ihn muss sich die Bedeutung von Kunst im Hinblick auf den Grad der Durchdringung von künstlerischen und gesellschaftlichen Bereichen erweisen. Das hat weniger mit *political correctness* innerhalb der linksintellektuellen Sphäre zu tun, in der sich der Komponist bewegt, als vielmehr mit der Erfahrung, dass – will Kunst etwas Substanzelles ausdrücken – dasjenige ins Ästhetische gewendet wiederkehrt, was als gesellschaftlicher Widerspruch aktuell ist. Es ist dieser Anspruch, den Schwehrs Kompositionen mit den Werken der Tradition und mit der musikalischen Avantgardebewegung gleichermaßen verbindet.

Doch werden deren widerständige Errungenschaften nicht nach aussen gekehrt. Es geht nicht darum, in pseudorevolutionärer Manier frühere Errungenschaften abzuschaffen – wie es manchmal, auch in der Adorno-Nachfolge, propagiert wurde. Schwehrs Haltung ermöglicht vielmehr eine stille Annäherung. Seine Musik trotzt nicht und sie triumphiert nicht, sondern es ist eine Musik, in der – wenn man das so ungeschützt formulieren darf – sehr viel Liebe steckt. Als Theoretiker und hervorragender Analytiker ist Schwehr nämlich im Gegenteil davon überzeugt, dass man ein tieferes Verständnis von den Dingen nur erlangt, wenn man Überlebtes nicht einfach nur abzuschaffen versucht und die Widersprüche dadurch oft genug nur in ihr Gegenteil verkehrt, sondern dass man versteht, warum heute als überholt geltende Dinge zu früheren Zeiten und unter anderen Umständen richtig waren und was dazu geführt hat, dass sich ihre damalige Funktion erübriggt hat. Für den Analytiker ist es wichtig, «in jedem Moment aufzuzeigen, von welchem Standpunkt aus nachgedacht wird».

«Die Hoffnung ist eine begehrliche Erinnerung»⁶, wird Jean Genet in einem Programmhefttext zu Schwehrs Streichquartett zitiert. Vielleicht ist damit gar nicht so sehr die Erinnerung an einen idealen Zustand gemeint als vielmehr die Sehnsucht nach dem adäquaten Ausdruck. «In der Hoffnung», schreibt Hannah Arendt, «überspringt die Seele die Wirklichkeit, wie sie in der Furcht sich vor ihr zurückzieht.»⁷

4. Virginia Woolf, «Moderne Literatur», in: Wolfgang Wicht (hg.), *Die schmale Brücke der Kunst*, Leipzig 1986, S. 21.

5. Johann Peter Hebel, *Kannitverstan. Werke in zwei Bänden*, hg. von Eberhard Meckel, Frankfurt am Main, 1968. Band 1, S. 51.

6. Jean Genet, «L'espérance c'est une mémoire qui désire», zit. nach Programmheft Wittener Tage für neue Kammermusik, Witten 1994, S. 92f.

7. Annah Arendt, «Gedanken zu Lessing», in: Ursula Ludz (hg.), *Menschen in finsternen Zeiten*, München 1989, S. 20.