

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2005)
Heft: 92

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: 10.12.2025

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

CONTAINER-KLÄNGE

«Inbound ISO 1496»: Das Festival Rümelingen (19./20. August 2005)



Eine fantastische, irritierende Ansicht: Auf dem freien Feld bei Wittinsburg/BL, ganz in der Nähe Rümlingens, stehen auf einer lichten Anhöhe fünfzig stählerne Übersee-Container in unterschiedlichen Farben. Gekennzeichnet von den Gebrauchsspuren ihres permanenten (inter)kontinentalen Transporteinsatzes und hier für die 15. Ausgabe des selbstbetont experimentellen Festivals Rümelingen in der Ackerbau- und Weidelandschaft zu einer Art teils mehrstöckigen Wagenburg-Architektur arrangiert, bildeten sie Kulisse und Aufführungsort für «Einen Klangrausch unter freiem Himmel» – so das Motto des siebenstündigen, um 18 Uhr startenden Musikmarathons am 19. August, der am darauffolgenden Tag laut Programm identisch wiederholt wurde. Was nun alles in dem temporären Containerdorf, dieser in jeder Hinsicht logistisch perfekt errichteten Kultstätte, während zwei mal sieben Stunden surrte und schnurrte, klingelte und bimmelte, röchelte und knisterte, schallte und knallte, grösstenteils von Regen umsäumt, erinnerte an einen übergross dimensionierten musikalischen Adventskalender.

Nach und nach öffneten sich die Türen der Container, einige nur kurzzeitig, andere dauerhaft, um die Sicht auf das in ihnen platzierte (Klang-)Geschehen freizugeben: Auf mitunter höchst fragile Installationen, etwa *Slowsan Soundwave [II]* (2005) von Douglas Irving Repetto, in dem der gesteuerte Atem des Besuchers, geblasen auf ein freihängendes Holzbrettchen, eine Rotationsmechanik in Gang setzte, deren Impuls sich dann auf einige Hundert Holzklötzchen, allesamt dicht über dem Containerboden schwebend, übertrug – eine optisch imposante mobil-immobile Situationsvielfalt entstand –, auf Selbstbauinstrumente, etwa das Carrillon von Jacques Rémus und sein, nun ausserhalb der Container stehender Waschmaschinenpark, der, zu mechanischen

Idio- und Aerophonen umfunktioniert, unterschiedlich temperierte Pattern-Programme absplute. Ein musikalischer Spass, die Kinder- und Augen wurden gross, auch wuchsen wohl die Kinderohren bei diesem klangvollen Kurzweilamusement, an dem es übrigens insgesamt in Rümelingen nicht mangelte. Die technisch exquisiten Roboter-Instrumente des belgischen Musikers Godfried-Willem Raes, die überstark Ellen Fullmans Langsaiten-Räume in Erinnerung rufende, computergenerierte Installation *Abate Gattonis Erbe* von Chatschatur Kanajan und Janine Wildhage – im Container verwobenes Saitengewirr –, die schlagzeughafte, das Metallgehäuse des Containers ausnutzende Selbstspielautomatik der Uraufführungsarbeit *Sonotop QT311* von Thomas Peter und selbst das lapidare *Blechgeflüster* mit Steinchen oder sonstwie gefüllten Blechheimern von Tanja Müller waren ganz hübsch anzusehen und auch recht aufwändig produziert; indes blieben die Klangkomponenten der Installationen, ihre musikalische Substanz recht belanglos. Ein leider ja oft anzutreffendes Phänomen im weiten und längst erweiterten Feld der Klangkunst; heissnadelgestrickte Loops oder singulär getropfte Naturkultursounds und synthetische Klanggemische sind eben kein akustisches Allheilmittel, stiften von sich aus nur selten sinnvolle Kontexte, sondern wirken oft eher wie dürrtige Verlegenheitslösungen. Nicht jeder heisst eben John Cage und hat die gegenseitige Durchdringung der Materialien samt dem vorwissend befragten Zufall so internalisiert wie er. Aspekte und Fragen, die ein eigenes Symposium, die mehrere Studien wert wären. Aber das ist weder die Aufgabe noch das Selbstverständnis von Rümelingen. Hier geht es allein um ästhetische Angebote, die vielleicht solche Konsequenzen nach sich ziehen könnten. Das Reflektieren über ganz andere als den gewohnten, sogar – wie heuer – extremen Aufführungsräumen und -situationen, ihre (Un)Möglichkeiten, wie sie ja sehr unterschiedlich schon in den vergangenen Jahren in Rümelingen ausgelotet wurden – freilich nicht nur hier –, wäre ein weiteres Denkmoment.

Und dazu gehörte dann auch der ebenfalls in einem der Rümelingen-Container präsentierte «elektronische musik bau spiel automat» *instant city* von Sibylle Hauert, Daniel Reichmuth und Volker Böhm, der Insidern schon seit längerem bekannt ist, aber ganz sicher noch nicht bekannt genug. Denn das, was an diesem Objekt durch das gemeinsame Spiel – einzeln gelegte oder gestapelte dicke, rechteckige, transparente Kunststoff-Jetons auf eine Art Schachbrett lösen vorprogrammierte Klangsituationen aus – «kom-positorisch» und interaktiv interpretatorisch passieren kann, ist immens, zudem spannend und lustvoll auch für Nicht-Musiker. Die durchs Spiel aktivierten Programme, die sich währenddessen und bei genügend Neugierde als vollständig erdachte Kompositionen erweisen, stammen übrigens nicht von den Automatenerfindern, sondern von eigens für *instant city* angeheuerten Komponisten; in Rümelingen waren es taufrische Stücke von Gary Berger und Michael Harenberg, dessen Modul-Werk auf Verdis *Scala enigmatica* basiert. Und weiterhin gehörte dazu, auch über unseren individuellen Körper als Musikinstrument, über den Körper im ganzen als Hörorgan nachzudenken und ihn als solchen zu spüren, wie es die an medizinische Ultraschall-Untersuchungen erinnernde Hängematten-Massage mit dem Titel *Raplpla #1* von Lynn Pook und Julien Clauss nahelegt. Der von Bernhard Leitner geprägte und in dessen eigener TonRaum-KörperKunst verwirklichte Satz «Mit dem Knie höre ich besser als mit der Wade» stimmt eben, auch wenn wir bisher nicht ganz genau wissen, warum.

Mit solchen Erlebnissen und manchen dadurch evozierten Fragen für die Zukunft präsentiert sich Rümelingen – wie natürlich

etliche, emphatisch dem Experiment verpflichtete Festivals mehr – als wichtiges sinnlich-sinniges Klang-Kunst-Labor. Diesmal eben mit, in und auch auf den Containern, die sich gut als vielfältig einsetzbare Spiel- und Projektionsflächen eigneten, so auch als gigantische Resonanzkörper für das teils auf und in den Riesenbehältern platzierte, spatial ausgerichtete Lautsprecherorchester, das «Acousmonium» mit je einer Uraufführung von Ludger Brümmer und Alex Buess, dessen Stück *Puls_S= (1_1,2,3,7)* durch den klug kalkulierten dramaturgischen Prozess aus mannigfachen physikalisch-musikalischen Extensionen und Zusammenbrüchen wohl den vehementesten Ein- respektive Ausdruck erzeugte.

Rümlingen 2005, das war neben seinen aktuellen Präsentationen auch ein Jahr des Rückblicks. Eine Retrospektive auf 15 Jahre Festivalgeschichte, die nun gebündelt in einem Jubiläumssprachband namens *Geballte Gegenwart* dokumentiert ist – mit ausserordentlich vielen (Farb-)Fotos und Notationsskizzen, 140 Minuten Schall (Mitschnitten von insgesamt 16 Kompositionen) auf zwei CDs, einer Chronik, einer Liste aller jemals im Festival präsentierten Werke sowie etlichen und nicht nur Sentimental-Essays.

STEFAN FRICKE

Geballte Gegenwart. Experiment Neue Musik Rümlingen, hrsg. von Lydia Jeschke, Daniel Ott und Lukas Ott, Basel: Christoph Merian Verlag 2005, 233 S., 2 CDs

GROSSE FRAGEN – UND EIN DICKES BUCH

«Kunst Macht Freiheit». *Symposium des Forum des Artistes Bienne (Biel/Bienne, 16.-18. September 2005)*

Pascal Couchepin bekommt nun also Gesellschaft: Heinrich Gartentor heisst der neue «Kulturminister» der Schweiz. Direkt-demokratisch via Web-Wahl (www.kulturministerium.ch) ist Gartentor als neues Sprachrohr der Schweizer Kunst- und Kulturschaffenden ermittelt und Herrn Couchepin als Schattenminister zur Seite gestellt worden. Gartentors Wahl hat in der Presse einiges an Resonanz erfahren, weniger Beachtung hingegen hat der Rahmen gefunden, in dem Gartentor seine erste offizielle Amtshandlung durchgeführt hat: Sie bestand im Halten seiner Antrittsrede vor versammelter Kulturgemeinde. Diese Rede vom 18. September im Bieler Volkshaus war der Abschluss einer dreitägigen Veranstaltung am gleichen Ort, durchgeführt vom Forum des Artistes Bienne. Dass dieses Symposium mit dem hochtrabenden Titel *Kunst Macht Freiheit* nicht dieselbe öffentliche Resonanz wie der neu gewählte Minister erfahren hat, war in gewissem Sinne beabsichtigt: Der gewichtige Teil der Veranstaltungen – die Workshops, an denen Kulturschaffende aus allen Sparten Fragestellungen entlang der drei grossen Titel-Schlagworte diskutiert haben – war nämlich nicht öffentlich. Die Künstlerinnen und Künstler wollten offensichtlich erstmals unter sich sein: Eine «Kropfleerete» und Standortbestimmung. So waren keine erstinstanzlichen Äusserungen über das dort Diskutierte zu vernehmen, also beispielsweise über die «Grenzen von künstlerischer Provokation» oder über «das Verhältnis zwischen demokratischer Gesellschaft und Kunst». Öffentlich war hingegen die Schlussdiskussion, an der drei Beobachter «von Aussen» – Urs Faes, Roman Brotbeck und Jean Mohr – über das am Vortag Diskutierte berichteten und es kommentierten.

Natürlich konnte diese Secondhand-Zusammenfassung die Diskussionen nicht ersetzen. Doch das hatte durchaus seinen Vorteil.

Wer angesichts der grossen Titel-Worte des Symposiums Leerstellen befürchtet hatte, bekam hier eine Bestätigung (das Wort «Killer-Themen» fiel am Symposium). Künstler sind nicht unbedingt gute Intellektuelle, meinte Jean Mohr, und Urs Faes erzählte vom Scheitern der gemeinsamen Diskussion über den Begriff «Zensur». Roman Brotbeck bemängelte, der politische Diskurs – die genauen Fragestellungen können hier freilich nicht angeführt werden – hätte ihm keine neuen Erkenntnisse gebracht. Zudem sei er zu wenig konkret gewesen; man hätte die Gegenpole, also die Politiker, einladen und konkret ins Gespräch einbinden sollen. Und natürlich war da auch das Schimpfen: Das Schimpfen über andere, vor allem aber über das fehlende Geld. Das absorbiere sehr viel Energie und werde zudem auch auf Stammtisch-Niveau geführt, mit viel zu starken Vereinfachungen (Brotbeck). Beobachtet wurde auch eine gewisse Schizophrenie im Umgang mit dem Klagen: Das ausgedehnte Lamentieren sei in den «öffentlichen» Diskussionen der Sitzungen erfolgt, im persönlichen Gespräch hätten dieselben Personen dann von ihren erfolgreich laufenden Projekten erzählt (Faes).

Also eine heterogene Veranstaltung; auch von ihren Voraussetzungen her. Denn als durchaus positive Bilanz wurde von allen Teilnehmenden die – vielleicht mager erscheinende – Tatsache gewichtet, dass das Treffen überhaupt stattfinden konnte. Ein Diskurs über die eigenen künstlerischen Grenzen hinweg ist offensichtlich alles andere als selbstverständlich; Grenzüberschreitungen zwischen Musikern, Fotografen, Schreibenden oder bildnerisch Gestaltenden sind kompliziert, das Aufeinanderzugehen nicht selbstverständlich, und dazu kommt der Sprachengraben. So gesehen wurde das Symposium zur Bestandesaufnahme einer schweizerischen «diversité». Die Schweizer Kulturschaffenden sind am Symposium nicht als einheitlicher Block aufgetreten, sie tun es auch nicht dem Markt, der Öffentlichkeit, der Politik gegenüber. Die gemeinsame Plattform als ein erstmals erreichtes Ziel (Konkretes hatten die Veranstaltenden nicht vorgegeben), das ist immerhin eine Voraussetzung für das nächste geplante Treffen in zwei Jahren.

Handfester sind die Bieler Kulturschaffenden neben dem Volkshaus im Hôtel Elite zur Tat geschritten. Sie, die nicht ans Symposium eingeladen worden waren, luden kurzerhand die Bieler Bevölkerung zu Trank und Gedankenaustausch, und überreichten allen Besuchern ein dickes Arbeitsbuch. Ein Buch mit eigenen Beiträgen, zum in der Hand halten, nachlesen, anschauen, diskutieren – etwas Konkretes. Dass man konkret anpacken muss, weiss auch Couchepins neuer Schattenminister Heinrich Gartentor. Er hat erklärt, er werde auch weiterhin Künstler und nicht Politiker sein. Und mit dem kulturellen Analphabetismus der Politiker will er umgehen, wie er es an seinem bisherigen Wirkungsort bis anhin erfolgreich getestet hat: «In Thun gehe ich einfach jeweils mit denen ein Bier trinken». So einfach geht das. NORBERT GRAF

VERSICKERUNGEN

In Donaueschingen, 2005

Keine Musik existiert ohne den Raum, in dem sie erklingt. Folglich entstand und entsteht Musik stets für bestimmte Orte: Kirchen, Theater, Konzertsäle, Wohnzimmer, Discos, Kneipen, Kaufhäuser, Wellness-Center – und Neue Musik-Festivals. Erst das 20. Jahrhundert versuchte – nicht zuletzt als Reaktion auf die zunehmende Masse ortloser Musik in den Speicher- und Reproduktionsmedien – alle Klangeigenschaften von Grund auf neu zu durchdenken und einen Raum nicht einfach zu bespielen, sondern mit dem

Raum selbst zu spielen wie auf einem riesigen Instrument, wie jetzt bei den Donaueschinger Musiktagen.

Nach dem Vorbild des in Ovids *Metamorphosen* erwähnten «Haus der Fama», von dem aus die ganze Welt zu sehen und zu hören ist, liess Beat Furrer für sein Hörtheater *FAMA* einen Raum aus meterbreiten Lamellen mit dämpfenden bzw. reflektierenden Vorder- und Rückseiten konstruieren. Durch Drehen der beweglichen Wand- und Deckenelemente dringen Klänge, Lichter und Schattenspiele der aussen postierten Musiker des Klangforum Wien und der Neuen Vokalsolisten Stuttgart von allen Seiten ins Innere zum Publikum. Der akustische Eindruck blieb jedoch schwach und hinter dem optischen (Regie Christoph Marthaler, Sprecherin Isabelle Menke) zurück. Als Text wählte Furrer erneut Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. Aber statt den inneren Monolog wie bei seinem im April in Köln uraufgeführten *rezitativo* mit neo-expressionistischer Hysterie aufzuladen, vollzog er eine räumlich-klangliche Introversion. Diese ist dem Selbstgespräch der jungen, labilen Hauptfigur, die aus Geldmangel zu Freizügigkeiten genötigt wird, angemessener und setzt mit der Protagonistin auch die Hörer der beklemmenden Ungewissheit aus, wann und wo der Erpresser zuschnappt, der draussen in Gestalt knurrender Bassklarinetten wie ein Krokodil herumschleicht.

Aggressive Extroversion dagegen bot Bernhard Langs *Doubles/Schatten II* für «Surroundorchester», eine dreiviertelstündige Reihung kurzer, mehr oder minder pointierter Floskeln mit Anklängen an Marsch, Blues, Jazz und einem entfernt im Raum platzierten, wie Rock-Gitarren aufheulenden Duo von E-Viola und E-Cello. Langs Grundprinzip «Differenz/Wiederholung» bewegt sich zwischen mechanischer Präzision, Stauchung, Dehnung, Abspaltung, Überlagerung und agogischen Freiheiten und nähert sich hier klassisch motivisch-thematischer Arbeit. Unter dem tänzelnden Dirigat von Sylvain Cambreling mit dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg klang das Stück zuweilen wie Ballettmusik, auf die das Publikum kontrovers mit viel Bravo und Buh reagierte.

Auf ganz anderer Ebene spielt Juliane Klein mit Verschiebungen von Vorder- und Hintergrund. Ihr Ensemblestück *weit – weiter* entfaltet das Wahrnehmungsparadox, dass laute, virtuose Bewegungen zwar viel Aufmerksamkeit erfordern aber wenig erhalten, wenn gleichzeitig ein fast verdeckter langer, leiser Ton durch gelungene Einführung die gesamte Konzentration auf sich zieht. Ein selten klares Materialkonzept bot Pierluigi Billone mit *PA*. Durch unterschiedliche Hilfsmittel und Spieltechniken wird das komplexe Klangspektrum zweier Tempelgong-Paare abgetastet und von je zwei Blech- und Holzbläsern mit Überblasungen, Multiphonics, Stopf- und Dämpfklängen fortgesetzt. Auf vergleichbare Weise schreibt Klaus Ospald in seinen *Tschappina-Variationen* Klänge von Steeldrums im Orchester fort und überlagert sie mit expressiven und virtuellen Gesten. Seiner Praktikabilität wegen erhielt das Stück den anlässlich des 55-jährigen Bestehens erstmals vom SWR-Sinfonieorchester vergebenen Kompositionspreis, der statt Dotierung weitere Aufführungen bei einer Konzertreise beinhaltet.

Ausdrucks- und Erinnerungsräume erkundete das Konzert mit der Radio Kamerfilharmonie Hilversum und dem Nederlands Vocaal Laboratorium unter Leitung von Peter Eötvös. Während sich Lars Petter Hagen in *Norske arkiver* ironisch mit der nationalen Musiktradition seiner Heimat auseinandersetzte und sich der Japaner Dai Fujikuro in *Vast Ocean* im Meer internationaler Beliebigkeiten verlor, suchte der aus Tel Aviv stammende Samir Odeh-Tamimi unmittelbaren Ausdruck, fand aber nur zu einer

plakativen Zurschaustellung von Gewalt und Schmerz durch brutale Trommelschläge, Blechbläserakkorde und drei kreischende Sopranistinnen als mühsam ästhetisch verbrämte Klageweiber. Als gescheitert gelten kann auch Clemens Gadenstätters *powered by emphasis*, ein Versuch, die rhetorische Emphase und Inhaltsleere von Entertainment und Werbung durch collagierte Phrasologien der Texterin Lisa Spalt und ein buntes Stilmix aus Komödienstadl, Jägerlatein, Zauberflöte, Soap und Werbejingles zu entlarven. Der Trash aber ist stärker und zieht alles in seinen zähen Strudel.

Obwohl die Donaueschinger Musiktage zum wiederholten Mal ausverkauft waren und die Spielstätten durch zahlreiche vergebene Stehplätze die Grenzen ihrer Kapazität überschritten, litt das Festival heuer unter einer Art Donauversickerung, zum einen durch zu viel resonanzlos verhallte Musik, zum anderen durch Absagen von Brian Ferneyhough, György Kurtág, Hanspeter Kyburz, Helmut Lachenmann und Hans Zender. Grosse Namen, Werke, Impulse und Neuheiten fehlten. Aber sie kehren ja wieder, vielleicht im nächsten oder übernächsten Jahr, und hoffentlich an derselben Stelle. **RAINER NONNENMANN**

WURZELN IM HEUTE

«Neuland»: Zeitgenössische Musik am Lucerne Festival 2005
(11. August-18. September 2005)

Die erfolgreiche Vermarktung von Neuer Musik ist kein Ding der Unmöglichkeit. Das zeigt sich jedes Jahr aufs Neue beim Lucerne Festival. Die Strategien sind wohlprobt, und das diesjährige Festival motto «Neuland» signalisiert, dass Neue Musik in Luzern nicht nur als Alibi und in homöopathischen Dosen verabreicht wird, sondern dass sie sich als wesentlicher Bestandteil selbst eines Upper-Class-Konzertfestivals etablieren kann. Natürlich ist «Neuland» eine Worthülse, die eher auf betriebswirtschaftliche Innovationsgläubigkeit gemünzt scheint als auf eine positivistische Ästhetik mit geringer Kaufkraft. Jedenfalls verstrich kaum ein Tag der fünf Festival-Wochen ohne die Darbietung zeitgenössischer Musik auf hohem Niveau. Im Mittelpunkt des noblen Treibens stand als «Composer-in-residence» Helmut Lachenmann – ob der Betrieb sich damit gegenüber der kompromisslosen musikalischen Moderne öffnet oder ob diese durch jenen endgültig vereinigt wird, ist Ansichtssache.

Die Diskrepanz zwischen Lachenmanns theoretischen Äusserungen und seiner Musik ist, als wären Asymmetrien zwischen Selbstexegese und künstlerischer Äusserung sonst nicht der Fall, längst zu einem Gemeinplatz des kritischen Diskurses wie des Konzertpausengesprächs geworden. In Luzern konnte Lachenmanns grosse Widersprüchlichkeit bewundert werden: Hatte er noch im streitlustigen Gespräch mit Heinz Holliger althergebrachte Ausdrucksmodelle als «bürgerlich» abqualifiziert und als Reizwort den Namen Couperin ins Spiel gebracht, war im neuen Werk *Concertini* von Berührungängsten gegenüber herkömmlichen Expressiva eher wenig zu spüren. Nicht nur die typischen Lachenmann-Aktionen sind Gegenstand dieser patchworkartigen vierzigminütigen Komposition, sondern auch Tonalitäres und konzertante Einzel- und Gruppengesten. Die Musiker des Ensemble Modern unter Brad Lubmans Leitung nahmen das Publikum in die Mitte und so konnte alles unterschiedslos auf Klangbahnen geschickt werden: Dreiklang wie geräuschvolles Einatmen, Tonleiter wie Reiben und Wischen präsentierte sich aus kontinuierlich wechselnden

Hörwinkeln. Aufgrund des einheitlichen Raumkonzepts kamen Klangmomente, die einst als gegensätzlich erfahren wurden, versöhnlich zusammen. Nur zu verständlich ist ja, dass Lachenmann gerne aus der Verstörer-Rolle fallen möchte: Den Epigonen ärgerts, dem Publikum, der Presse gefällt – die «Unstimmigkeit» Lachenmanns sei hier gewiss nicht als Manko ins Feld geführt.

Einen faszinierenden Beitrag zur Verhaltensforschung über Komponisten bot das Projekt «About Baroque» des Siemens Arts Program: Fünf relativ junge Tonsetzerinnen und Tonsetzer erhielten den Auftrag, neue Musik für das Freiburger Barockorchester zu schreiben. Es war interessant zu beobachten, wie verschieden Michel van der Aa, Juliane Klein, Rebecca Saunders, Benjamin Schweitzer und Nadir Vassena in enger Zusammenarbeit mit dem Orchester damit umgingen. Fast alle gedachten einzelnen Continuo-Instrumenten tragende Rollen zu: Standen bei van der Aa und Saunders die Orgel im Zentrum der Konzepte, liessen Schweitzer und Vassena Cembalo, Laute und Gambe fleissig präludiven; mag die schwungvolle figurative Redundanz von van der Aas *Imprint* (dem wuseligen Stück sind dank Bleigewichten auf der Tastatur einige Orgeltöne «eingraviert») in manchem Vivaldi-Konzert vorgebildet sein, artikulierte Schweitzer in *flekkicht* nach eigenem Bekunden Barockbezug im Weglassen von Spielvorschriften und im Beharren auf Unkomplexem, Banalem – wobei sich zeigte, dass dürftige Geschichtsbilder durchaus negativ auf die schöpferische Imagination rückwirken können. Das Wesentliche an Einfällen zur spezifisch alten Musizierpraxis wäre damit eigentlich schon genannt. Gewiss: Saunders zeigte sich angetan von der rauen, körperlichen Klangcharakteristik des historischen Apparats und nutzte dies in *rubricare*, einem schroffen Stück, das, wiewohl auf historische Idiomatik verzichtend, auf heutigem Instrumentarium kaum zu ähnlicher Geltung kommen dürfte (im Unterschied zu den meisten anderen Beiträgen). Klein thematisierte in ihrer Komposition ... *und folge mir nach* auf eigensinnige Weise dirigentenloses Musizieren, indem sie sieben Trios, die in einem Kreis um den Konzertmeister Gottfried von der Goltz positioniert waren, mutwillig zur Kommunikation anstiftete. Dass das Siemens-Experiment glückte, ist vor allem Saunders' und Kleins Verdienst – löblich ferner das fast bedingungslose Engagement der Musiker des Freiburger Barockorchesters, die nicht gewohnt sind, in ihrem Tun von Komponisten behelligt zu werden.

Ganz im Heute verwurzelt sein wollen die Aktivitäten der Lucerne Festival Academy, wobei unter diesen Begriff die Zeitspanne von etwa 1910 bis 2005 subsummiert wird. Ihr Leiter Pierre Boulez äusserte sich in einem von vielen öffentlichen Komponistengesprächen skeptisch gegenüber kompositorischer Reflexion über Musik länger vergangener Epochen. Seit drei Jahren arbeitet er mit ausgewählten Elite-Hochschulstudenten von Konservatorien aus aller Welt unter anderem an der Interpretation solcher Musik, die nach Boulez' Geschichtsverständnis als strikt traditionsfeindlich zu klassifizieren wäre. Vorzügliche Aufführungen waren hier zu erleben, etwa von Edgar Varèses *Octandre* (1923) oder von Karlheinz Stockhausens *Kontra-Punkten* (1952/53) – im Fall letzterer wurde das Vorurteil frühserieller Sprödigkeit klar widerlegt.

Als würde man sich in einen Taucheranzug zwängen, um ein wasserloses Biotop zu erkunden: So hatte Wolfgang Rihm in einem Gespräch mit Helmut Lachenmann und Ulrich Mosch die heutige Situation der Darmstädter Ferienkurse beschrieben – im ästhetischen Labor der Lucerne Festival Academy herrscht wahrlich ein anderer Geist. Man gibt sich gern hedonistisch und pflegt undialektische Offenheit. Auch aufstrebende junge Komponisten

werden in diese Akademie eingebunden: Seit Jahren standen Dai Fujikura und Christophe Bertrand in engem Kontakt mit dem Lucerne Festival Academy Orchestra, hatten sogar Gelegenheit, mit dem grossbesetzten Klangkörper zwanglos zu experimentieren. Die Euphorie, die solche Arbeitsbedingungen auslösen können, entlud sich im Fall von Fujikura in einer handfesten Orchester-schlacht namens *Stream State*. In seinem Werk *Mana* nutzt Bertrand das ganz grosse Aufgebot in durchaus hintersinnigem Pathos, lässt Klangblöcke und Ostinati aufeinander zurasen und führt Skalen ins Bodenlose. Für den publikumswirksamen Höhepunkt des Academy-Projekts sorgte heuer, nach Boulez' *Notations* im letzten Jahr, eine Aufführung von Varèses *Amérique* (1918-22/29). Boulez' eigene Musik kam zum Zug in einer beispielhaft impulsiven Gesamtaufführung des Klavierwerks durch Pierre-Laurant Aimard und Tamara Stefanovich.

Die starke Präsenz von Nadir Vassena in der Schweizer Neue-Musik-Szene war auch in Luzern deutlich zu spüren: Nicht nur in «About Baroque», sondern auch im Doppelkammer-opernprojekt «Schattenrisse» des Ensemble Aequatuor war der Tessiner mit von der Partie und präsentierte sein neues melodramatisches Musiktheaterwerk *schlaflos*. Mascha Kurtz' Libretto – nach dem Mord an seinem Pianistenbruder wird «K.» von dessen Klavierspiel nachts vom Jenseits aus gemartert, verfällt daher der Schlaflosigkeit – erfuhr Realisierung in der Sprechtheatralik Helmut Vogels und im Gesang Sylvia Noppers, vier Instrumente spielten dazu. Kriminelle Fantasie und Verzweiflung war während dieser ausserordentlich matten Theaterstunde nicht allein Sache des Protagonisten «K.». Ziemlich unplausibel erschien das Gegenüber von pubertär-histrionischer Überreiztheit seitens des Schauspielers und von belanglosem Tontröpfeln seitens der Ensemble-Musik. So blieb sie denn unerreicht, die womöglich intendierte Intensität des psychodramatischen Vorwurfs. Auf anderer Ebene kamen in *Euridice singt* der Librettist Raphael Urweider und der Komponist Alfred Zimmerlin ins musiktheatralische Gespräch. Eurydike (Sylvia Nopper) rückt auf von der Nebenfigur zur (tatsächlich) singbegabten Protagonistin und beschwört in ihren Gesängen Orpheus, der in Gestalt des Oboisten Matthias Arter bald erschien, bald verschwand. Instrumentale Musik klang sonst ausschliesslich von einer Hinterwelt her, deren Erzeuger sich auf einer Schattenwand, dem zentralen Spielelement von Zimmerlins geisterhaftem Duodrama, manchmal abzeichneten (Regie: Peter Schweiger). Kontemplatives Herzstück des Stücks ist das Intermezzo von Euridice und Orpheus im Spiel um die Membran einer grossen Trommel, die von Orpheus/Arter mittels einer Sammlung von Stimmgabeln in leichteste Schwingung gesetzt wurde – ganz nebenbei entdeckt Zimmerlin die feine Resonanzfähigkeit eines Instruments, auf das viele andere Tonsetzer normalerweise wie besinnungslos einprügeln lassen. Als Gegeninstanz zu so viel musikalischer Filigranarbeit fungieren Elektronika und ein Chor (ab CD), der als «Fanclub von Orpheus» (Zimmerlin) Bewunderung auf derbere Art kundtut.

Weitere belebende Impulse gingen aus von Dieter Ammanns neuem Klaviertrio *Après le silence*, uraufgeführt durch das Tecchler Trio, von Michel Roths Streichtrio *erschöpfung*, gespielt vom extrem agilen Mondrian Trio. Einen massigen Schlusspunkt setzte das Ensemble Phoenix Basel unter Jürg Henneberger mit zwei Uraufführungen neuer Stücke von Alex Buess, deren erstes – *Ghosts of Schizophonia* – vor allem am Versuch krankte, Diastematie (meistens in Gestalt von instrumentalem Linienwerk) ins live-elektronische Klanggewitter zu integrieren. Viel eher bei sich erschien Buess in *Phylum*; das ist ein exzessiver, ja brutaler Verschleiss von instrumental und synthetisch erzeugten Doppelgängerklängen, an dem

sich der Komponist als Performer tatkräftig beteiligte – dies war die vielleicht ungemütlichste halbe Stunde des Festivals, als Matinee am vorletzten Festivaltag nicht gerade publikumswirksam platziert und leider ausnahmsweise vor allem ein Genuss für Experten.

Sonst gedeihen neue Musikwerke in Luzern ja nicht an schattigem Kulturort, sondern inmitten eines gigantischen Konzert-Festivals mit Stars wie Barenboim, Rattle & Co. Das KKL-Foyer war mit Musikmanuskriptreproduktionen aus der Basler Sacher Stiftung geschmückt: So mochte auch der eingefleischte Klassik-Konzertbesucher wenigstens das Auge am Neuen laben. Ist das Lucerne Festival eine heile Konzertwelt mit der Neuen Musik als wichtigem Kontinent? Die zeitgenössische Tonkunst floriert an der Reuss, und zwar in geradezu demonstrativem Einklang mit einer grossen Kultur-Institution. Dies mag beklagen, wer sich noch immer nicht damit abgefunden hat, dass der subversive Impuls der musikalischen Avantgarde längst schon dem Betrieb zu gute kommt, gegen den er sich richtete. Immer wieder kam es übrigens vor, dass die Festivalbesucher aus dem Luxusghetto des KKL entführt wurden, etwa in das dekorativ abgewrackte Kulturzentrum Boa als Beispiel für ein Biotop echter musikalischer Auflehnung, auf dass sie am nächsten Abend die Bequemlichkeit des Mobiliars und die vorzügliche Akustik im grossen Saal des KKL noch stärker schätzen.

MICHAEL KUNKEL

ARBEIT UND KLANG

16. Internationales Kompositionssseminar Boswil (12.-14. Oktober 2005) und Ensemblewoche des neugegründeten Ensemble Boswil (16.-22. Oktober 2005)

«Neue Klangwelten für Streichquartett» zu betreten, stellte das diesjährige Internationale Kompositionssseminar in Boswil in Anspruch. Wer könnte das besser als das Arditti Quartett? Wenn ich das durchgängige Lob des anwesenden Walter Levin so zusammenfassen darf: niemand. Vor zwei Jahren wurden noch Duos erarbeitet und vorgestellt, nun also Streichquartette sechs junger Komponisten: Biao Chen (China), Olga Rajewa (Russland), Erik Ulman (USA), Mark Steinhäuser (Deutschland), Alexandra Filonenko (Ukraine) und Beat Gysin (Schweiz). An die traditionsreiche Gattung geht diese Komponistengeneration hochdifferenziert heran, man würde es auch nicht anders erwarten. In der interaktiven Probenarbeit zeigen sich jeweils – über Fragen der Spieltechnik hinaus – die formalen und klanglichen Hauptunterschiede und -probleme der Stücke. Die vier Musiker formulieren erfreulicherweise schonungslos, was sie von den Komponisten und vor allen Dingen auch vom Informationsgehalt einer Partitur erwarten.

Dass Diskussionen ästhetischer Natur oder eine generelle Auseinandersetzung mit Form oder Notation während der Probenarbeit nur vereinzelt stattfinden (die Jury des Seminars besteht aus Irvine Arditti, Georg Friedrich Haas, Walter Levin und Bettina Skrzypczak), bedingt der knapp bemessene Zeitrahmen. Gebündelt nachgeholt wird dies in einer Gesprächsrunde am letzten Tag (an der ich nicht teilnehmen konnte). Mir sind zwei Dinge aufgefallen: erstens wie lehrreich es wieder einmal ist, bei derart intensiver Arbeit zwischen Komponisten und Ensemble auch nur zuzuhören – insofern wundert es, dass keine Studenten oder Studentenquartette den Weg nach Boswil gefunden haben. Zweitens lässt sich an Reaktionen nach dem Schlusskonzert ablesen, dass ein einmaliges Hören der Stücke eine ungenügende Erfahrungsgrundlage sein kann, ihnen gerecht zu werden. So dürfte es schwierig sein, sogleich etwa hinter die schnittartig montierte Blöcke oder die klanglichen

Maskierungsspiele im dritten Streichquartett des Amerikaners Erik Ulman zu kommen. Von ebenso verschlossenem Glanz ist die ambitionierte, komplexe Klangwelt in Mark Steinhäusers ... *dans le désert du temps*. Unmittelbarer zugänglich zeigt sich die kompositorische Idee in Beat Gysins *Tubten*, nämlich aus Veränderungen von Klangqualitäten Spannungsbögen zu gestalten, wörtlich gar als Wechsel von normaler Bogentechnik zu den metallischen Anregungsklangen des e-bows. Noch einmal vorgeführt hat die Suche der Komponisten nach formalem Gleichgewicht – work in progress sind einige der Stücke noch – das radioaufgezeichnete Schlusskonzert des Arditti-Quartetts.

Die nachfolgende Boswiler Kalenderwoche gehört dem neugegründeten Ensemble Boswil, das Studierenden aus Schweizer Musikhochschulen fortan jährlich die Gelegenheit bieten will, zeitgenössische Ensemblewerke zu erarbeiten. Die künstlerische Leitung des Projekts hat Bettina Skrzypczak inne, als Leiter des Ensembles wirkt in diesem Jahr Jürg Wytenbach mit. Die Dringlichkeit des Projekts, das auch eine anschliessende Konzert-Tournee umfasst, steht im schweizerischen Hochschulkontext ausser Frage, zumal mehrere Studierende des Ensembles angeben, sich erst selten mit zeitgenössischer Musik auseinandergesetzt zu haben. Neben der eigentlichen Probenarbeit werden in Referaten analytische Annäherungen an die Stücke geboten; Bettina Skrzypczak verdeutlicht die Aufhebung traditioneller Instrumentationstechniken in Varèses *Octandre* (1923) und stellt die horizontale und vertikale Klangschichtungsstruktur vor. Thomas Meyer, Organisator des Projekts, skizziert Feldmans *The Viola in my Life I* (1970) als Kernstück mehrerer Feldman-Stile und isoliert die einzelnen, unsystematisch weitertreibenden instrumentalischen Gesten. Beat Furrer reist zur Einstudierung seines Ensemblestückes *Gaspra* (1988) an. An Vermittlung und thematischer Vertiefung lässt diese Arbeitswoche nichts zu wünschen übrig.

Die fünf einstudierten Stücke zeigen sich zudem äusserst sinnvoll ausgewählt: Sie bieten nicht nur Räume zu solistischer (Feldman, Scelsi) und kammermusikalischer Entfaltung, sondern mit Gérard Griseys *Partiel* (1975) auch ein Stück für das gesamte Ensemble. Sie decken eine breite Spanne des musikalischen Schaffens des 20. Jahrhunderts ab (Varèse 1923 bis Furrer 1988), stehen aber systematischen Zugängen und Vergleichen ebenso offen. Solche wären etwa in der Frage nach form- oder klangbildenden Wiederholungen zu suchen, die in Feldmans Viola-Stück wohl am deutlichsten zu greifen, in den vier anderen aber nicht weniger zum kompositorischen Verfahren gehören. Wo tun sie das nicht, möchte man fragen; tatsächlich bestätigt Bettina Skrzypczak jedoch, dass die Auswahl keineswegs willkürlich, sondern beständig auch nach Vergleichsmöglichkeiten sondierend vorgenommen worden ist. Nehmen wir ein anderes Beispiel: Klang. Von den urban-geschäftigen, energiereichen Bläserklängen aus *Octandre* über die mikrotonalen Reibungen Scelsis zu den Geräuschblöcken in Furrers *Gaspra*: es steht eher die unmittelbare Klangerfahrung im Vordergrund als die Entfaltung kahler struktureller Organisation. Verbindungen und Gegensätze herauszuarbeiten, hilft hier auch in der Probenarbeit. Wytenbach hält immer wieder zu aufmerksamen Interaktionen an: in jedem Stück verbergen sich Gruppierungen, Sub-Ensembles, Verbündete – in den Streicherparts von *Gaspra* ebenso wie in Scelsis ungleich lyrischerem *Kya* (zwischen Bratsche und Soloklarinette) oder den wechselnden «Instrumentalsynthesen» in Griseys *Partiel*. Beide Boswiler Veranstaltungen lassen mich – ich mag das gar nicht eleganter formulieren – enthusiastisch aufhören, wie selten in Konzertveranstaltungen der letzten Zeit.

ANDREAS FATTON