

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 108

Artikel: Im Schleifen der Differenz : Thomas Kesslers Orchesterstück "Utopia" wurde im Rahmen des Kunstfests Weimar uraufgeführt = Gommer les différences : création d'"Utopia" pour orchestre de Thomas Kessler à la fête des arts de Weimar

Autor: Gottstein, Björn
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927717>

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: 02.05.2026

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

Gommer les différences

Création d'« Utopia » pour orchestre de Thomas Kessler à la fête des arts de Weimar

71 musiciens, 71 microphones, 71 pédales et 71 laptops, tel est le dispositif de la nouvelle œuvre de Thomas Kessler, *Utopia* pour grand orchestre et électronique live. L'idée sous-jacente de cette utopie symphonique est que le son d'un orchestre ne doit pas forcément être modifié à partir d'une table de mixage centrale, mais que les modulations des différentes parties peuvent aussi être diversifiées individuellement. La nouvelle œuvre de Kessler est l'apothéose de sa série *Controls*, où un exécutant doit chaque fois réagir musicalement face à une machine. L'utopie platonicienne de la République est réalisée ici par un collectif musical – ce qui permet entre autres d'entendre pour la première fois comment sonne un tutti électronique live.

Er sei eben noch nicht so weit und bewundere die Routine seiner Kollegen, die ein Stück nach dem anderen schreiben, erklärt Kessler ganz aufrichtig und ernst auf die Frage, warum er mit seinen Stücken immer neue Herausforderungen suche. Und da muss man ihm natürlich vehement widersprechen. Denn wenn Kessler eins vor anderen Komponisten auszeichnet, dann die Tatsache, dass er den Betrieb gerade eben nicht routiniert bedient, sondern immer wieder neue Zusammenhänge sucht, denen er sich künstlerisch, komponierend stellt. Als er nach Toronto zog, war es zum Beispiel die afro-amerikanische Kultur, mit der sich zu beschäftigen er als seine Aufgabe betrachtete. In Zusammenarbeit mit dem Rapper und Slam-poeten Saul Williams entstand damals, 2004, *said the shotgun to the head*, mit dem Kessler den aufgeladenen Vortragsstil des Hiphops und die Orchestersprache der Avantgarde miteinander verband.

Jetzt hat Kessler mit *Utopia* abermals in einen toten Winkel der neuen Musik hinein geblickt. Die Idee hinter seiner sinfonischen Utopie ist, kurz gesagt, die, dass sich der Orchesterklang elektronisch nicht zwangsläufig und wie gemeinhin angenommen von einem zentralen Mischpult aus modifizieren lassen muss, sondern dass die Modulationen der einzelnen Stimmen auch diversifiziert werden kann. «Die Musiker können doch so viel mehr», fasst Kessler seine Überlegungen vor der Uraufführung von *Utopia* in Weimar¹ zusammen, «warum sollen die nicht auch noch einen Laptop und ein Fusspedal bedienen können?» Der technische Aufbau sieht mithin vor, dass der Musiker in ein Mikrofon hineinspielt, dieser Ton dann von einem Computer moduliert wird, wobei der Musiker einzelne Parameter einer jeden Modulation mit einem Fusspedal beeinflussen kann. Der Live-Klang mischt sich dann mit dem modulierten Klang. Per Knopfdruck schaltet der Musiker dann zum nächsten Computer-Patch weiter, um einen neuen Effekt aufzurufen.

Die Vision, die Kessler verfolgte, ist zunächst eine klangliche Vision, die eines elektroakustisch veränderten, dabei aber vollkommen aufgelösten, vielschichtigen, heterogenen Orchesterklangs: «Man hat diesen Klang noch nie gehört. Ich habe immer behauptet, dass, wenn zehn erste Geigen oder sogar die ganzen Tuttistreicher, das sind 50 Leute in meinem Stück, die gleiche Modulation machen, an Ort und Stelle mit 50 Lautsprechern, völlig autonom, das

nicht gleich klingen kann, als wenn ich die mit 50 Mikrofonen zusammen mische in einem Mischpult und dann moduliere.»

Aus dieser Überlegung heraus also entstand *Utopia*, das auch deshalb so heisst, weil sich die Partitur mit seinem enormen technischem Aufwand nur schwer realisieren lässt. Tatsächlich geht die Idee zu *Utopia* bis auf das Jahr 2004 zurück, fünf Jahre musste die Idee also ruhen, bis man jetzt, im August 2009 in Weimar die Uraufführung wagte. Mit dem Stück geht eine enorme Logistik einher. Die 71 Musiker benötigen 71 Mikrophone, 71 Fusspedale, 71 Lautsprecher und natürlich 71 Laptop-Computer, die alle mit Software versorgt und eingerichtet werden müssen. Mit grossem Einsatz hat das Kunstfest Weimar solche Hürden beseitigt, auch wenn man zwischenzeitlich befürchten musste, die Voraussetzungen nicht schaffen zu können und offenbar sogar frühe Proben aus dieser Ungewissheit heraus abgesagt werden mussten. Dass es am Ende dennoch zur Uraufführung kam, ist dem Einsatz und der Risikobereitschaft aller Beteiligten, von der Festivalleiterin Nike Wagner bis hin zum einzelnen Musiker und Programmierer, zu verdanken. Und dank dieses Einsatzes weiss man jetzt also, wie es klingt, wenn 50 Streicher ihren Ton je einzeln modulieren.

EINE STAATSUTOPIE

Kessler hat seine Orchesterutopie mit einem Blick auf Platons Staatsutopie komponiert. Platon hatte die Frage nach einer idealen Demokratie gestellt und war zu dem Ergebnis gekommen, dass eine Gemeinschaft mit 5040 Stimmberechtigten die grösstmögliche Menge an Meinungen zulässt und deshalb einem Staatsgebilde die ideale Grösse verleiht. Tatsächlich lässt sich die Zahl 5040 gut durch andere Zahlen teilen, durch insgesamt 62 verschiedene Zahlen um genau zu sein, darunter alle Zahlen von 1 bis 12 mit Ausnahme der 11. Für Platon wurde unter pythagoreischem Einfluss die 5040 zum Garant einer stabilen Gesellschaftsordnung, der er so viel Gewicht beimass wie der Gerechtigkeit und der Mässigung. Kessler nun hat mit dieser Zahl komponiert. Das Orchester besteht aus 71 Mitgliedern. 71 zum Quadrat ist 5041 – eine Annäherung an das numerische Ideal. Vor allem aber hat er Filtereinstellungen, Frequenzbänder, Oberton-

1. Thomas Kesslers *Utopia* für grosses Orchester mit Live-Elektronik (2009) wurde am 23. August 2009 von der Staatskapelle Weimar unter der Leitung von Heinz Holliger in Weimar uraufgeführt.

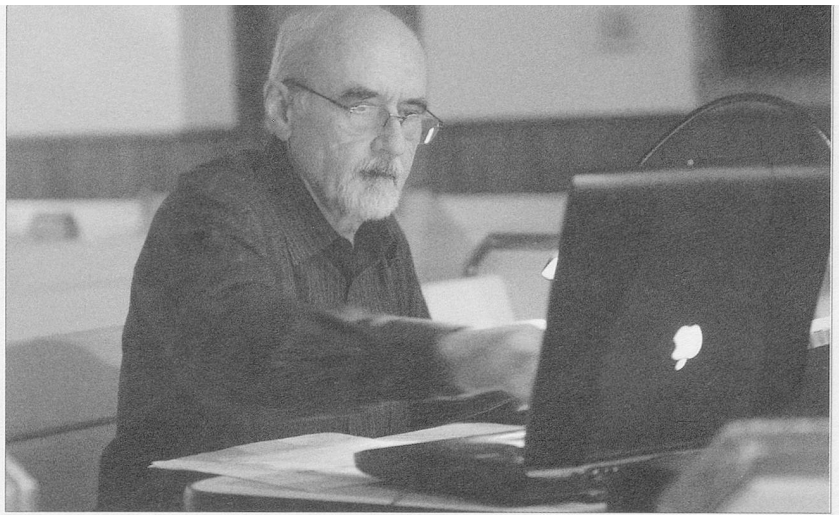
spektren nach diesem Prinzip eruiert. 5040, 2520, 1680, 1260, 1008, 840, 720, 630 – als Frequenzen verstanden ergibt diese Folge ein eigenes harmonisches Gebilde mit vielen natürlichen Intervallverhältnissen und gelegentlichen schwebenden Dissonanzen in mittlerer und tiefer Lage, wo die Zahlen enger beieinander liegen (30, 35, 36, 40, 42, 45, 48). Aus dieser Zahlenreihe hat Kessler die harmonische Grundlage des Stücks abgeleitet, wobei sich das Gehör des Menschen und die Gesetze der Mathematik gut ergänzen: «Die Zahlen werden nach unten immer enger, und das bedeutet auch, dass sich dort, wo wir am differenziertesten hören, auch die meisten vielfältigen Modulationen ergeben, oder, nach Platon, die meisten vielfältigen Meinungen, die aufgehen.» Die Musik selbst atmet also den Geist des platonischen Staats, einer perfekten Demokratie mit gleichberechtigten und mündigen Mitgliedern.

Bis zu einem gewissen Grade lässt sich die Utopie, von der im Titel die Rede ist, auch auf die Ordnung im Orchester übertragen. Der sinfonische Apparat des 19. Jahrhunderts ist ja immer als Abbild der jungen Demokratien verstanden worden, verfügt aber eben auch über jene Abstufungen, die in modernen westlichen Gesellschaften für Ungleichheit sorgen. Bassinstrumente und das Schlagzeug grundieren die Musik mit einem robusten Fundament, spielen aber kaum je die Melodie. Die Oboe gibt den Ton an. Der Konzertmeister ragt repräsentativ aus dem Ensemble heraus. Und es sind überdies evolutionäre Tendenzen gelten zu machen; schwache Klangfarben, wie die Blockflöte oder das Cembalo, konnten sich in diesem Prozess des «survival of the loudest» nicht durchsetzen und starben als Orchesterinstrumente aus. Bei Kessler werden diese Hierarchien weitgehend nivelliert, und zwar zunächst einmal durch die schiere Amplifikation, die jede Stimme zu ihrem und für jeden gleichen Recht verhilft.

Ein wenig atmet Kesslers *Utopia* den Geist der siebziger Jahren, als Komponisten wie Dieter Schnebel, Vinko Globokar, John Cage und Hans Wüthrich den Betrieb mit Werkstatt-Werken durcheinander wirbelten. Die Orchestermitglieder mussten damals diskutieren und improvisieren, die gewohnte Sitzordnung aufgeben oder ohne Dirigent spielen. Die Konzerte glichen Kundgebungen, mit denen die Komponisten auf Missstände im Orchester hinwiesen. Natürlich wurde damals auch Protest gegen solche Werkstattstücke laut. Ein Posaunist weigerte sich damals, auf einem von Globokar geforderten Gartenschlauch zu spielen. Und vor der Uraufführung des Stücks *Orchestra* von Dieter Schnebel verteilten die Musiker Handzettel, mit denen sie sich vom Konzept distanzieren. Schnebel hatte den Musikern «lustvolles» Musizieren beibringen wollen, was man, wohl nicht ganz zu Unrecht, als Affront und Beleidigung aufgriff. Es kam damals zu der paradoxen Situation, dass sich die Musiker von den Emanzipationsbestrebungen der Komponisten geknebelt fühlten. Man wollte sich seine Freiheit eben nicht verordnen lassen.

UNTER KONTROLLE

Heute herrscht freilich ein anderer Geist. Die revolutionären Tendenzen der Siebziger sind verblasst. Orchesterproteste blieben in Weimar aus, wohl auch, weil Kessler sein Konzept in vielen Gesprächen erläutert hat und die Verunsicherung im Umgang mit der Technik in zahlreichen Einzelproben ausgeräumt werden konnte. Und dennoch hat Kessler einen Reflexionsprozess ausgelöst. Auch in Weimar wurde diskutiert – über die Vereinbarkeit der Klangfarben, die Lesbar-



Komponierarbeit am Laptop. Foto: zVg

keit der Partitur, die Rolle des Einzelnen im Ensemble. Auch ohne ideologische Randnotizen seitens des Komponisten haben die Musiker, so Kessler, verstanden, dass es hier auch um «Eigenverantwortung» gehe. Zu einem Diskussionsgegenstand wurde auch die technische Ausstattung der Komposition. Der Laptop erfordere «doch viel Aufmerksamkeit», merkte ein Mitglied der Weimarer Staatskapelle an und gab zu bedenken, dass die Maschine beim Spielen «vielleicht sogar eher als störend» empfunden werde, eben weil man es als Musiker gewohnt sei, «seinen Fähigkeiten und seinem Instrument zu vertrauen; und jetzt läuft dort irgendwo noch Strom und man drückt einen Knopf und dann passiert vielleicht auch nicht das, was passieren sollte.»

Kessler ist dieses Problem im Umgang mit der Maschine nicht neu. 1974 komponierte er *Piano Control* für Klavier und Synthesizer. Das Wort «Control» geht zum einen auf den Begriff «voltage control» zurück, auf die Spannungssteuerung also, die dem Synthesizer als Modulationsverfahren zugrunde liegt. Kessler schafft eine Dialogsituation zwischen dem Musiker und der Technik. Ihm ging es dabei um das Spiegelverhältnis zwischen dem Interpreten und seiner elektroakustischen Replikation. Gleichzeitig thematisiert Kessler natürlich das prekäre Verhältnis zwischen dem Menschen und seinen Maschinen, das ja nicht nur am Fliessband, sondern auch im postindustriellen Alltag etwas mit «Kontrolle» zu tun hat, wie der Komponist in Weimar nochmals ausführte: «Computer versuchen uns zu kontrollieren, wo sie nur können. Man weiss ja schon, wo man wohnt, und jeder kann das im Internet nachschauen. Ohne Computer gibt es kein Licht mehr und fährt die Strassenbahn nicht. Also wir sind total unter Kontrolle.» Kessler komponierte im Laufe der Jahrzehnte weitere *Control*-Stücke, unter anderem für Violine, Schlagzeug, Flöte, Kontrabass, Cembalo, Posaune, Gitarre und zuletzt, 2005, für Oboe. Man könnte in *Utopia* auch eine orchestrale Erweiterung der *Control*-Reihe erkennen.

Bei aller Kritik an der Technik ist Kessler kein Fortschrittsmuffel. Schliesslich hat er 27 Jahre lang, von 1973 bis 2000 nämlich, das Studio für Elektronische Musik der Hochschule für Musik Basel geleitet. Nur ist die Elektroakustik bei Kessler kein Spielzeugladen für staunende Ohren, sondern ein Dispositiv, an dem wir unser Verhältnis zur Welt kritisch

Probenarbeit am
Laptop.
Foto: Maik Schuck.



ausrichten. Wie versöhnlich Technik wirken kann, demonstrierte Kessler 1977 mit seinem Stück *Dialogue* für zwei europäische, zwei aussereuropäische Instrumente und Live-Elektronik. In diesem Dialog, verstanden als dialektisches Prinzip, in dem Probleme in Rede und Gegenrede erörtert und bestenfalls sogar gelöst werden, wird die Elektronik zu einem Mittler, der die beiden ästhetischen Positionen der westlichen und der jeweiligen aussereuropäischen Kultur bestehen lässt und mit dessen Hilfe der Komponist sie doch zusammenführt, ohne einem Shakuhachi- oder einem Ud-Spieler avantgardistische Praktiken aufzuerlegen. Technik ist, und das gilt eben auch für *Utopia*, bei Kessler immer beides: Voraussetzung für und Chance auf eine bessere Welt einerseits, ein kritisch zu hinterfragendes Kontrollinstrument andererseits.

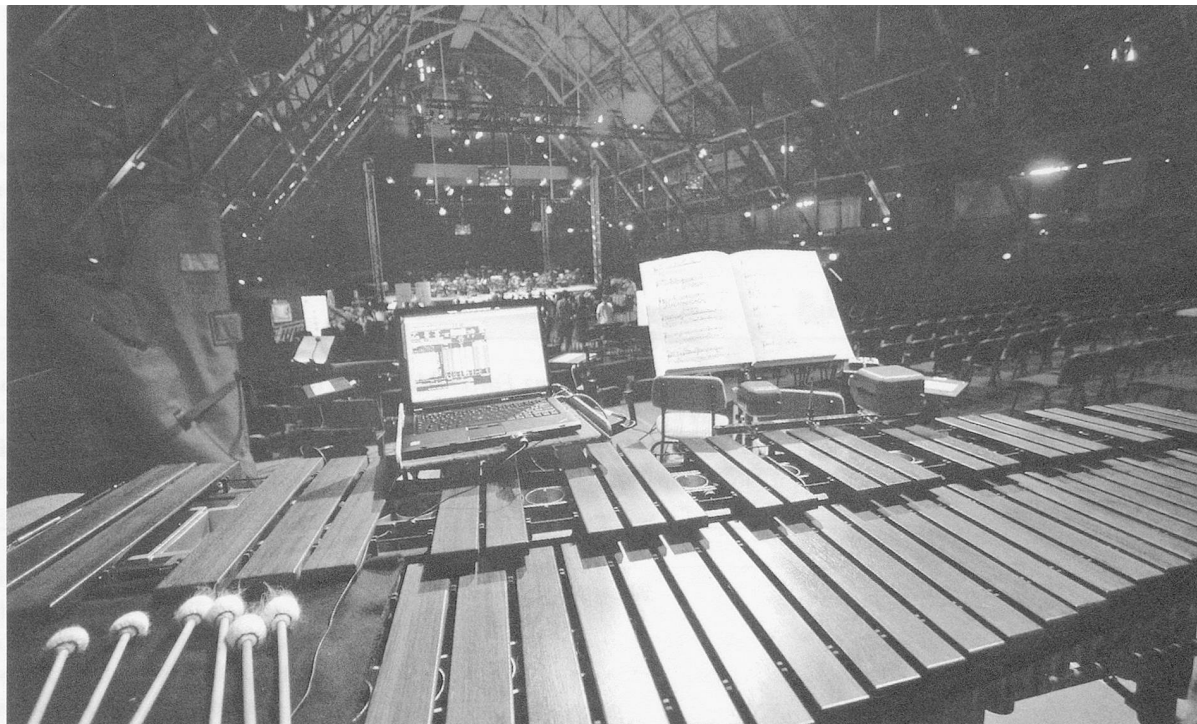
Noch in einem anderen Punkt greift Kessler auf ältere Werke zurück. In *Aufbruch* aus dem Jahre 1990 hatte er die Sitzordnung des Orchesters durcheinander gewirbelt: Der Kontrabassist nahm auf dem Stuhl der vierten Flöte Platz, die vierte Flöte wich zur Tuba aus, die Tuba setzte sich an ein Pult der zweiten Violinen usw. Gleichzeitig begleiteten Sampler das Orchester mit Klängen, die in einem Konzertsaal normalerweise untergehen: dem Atmen der Musiker, dem Kratzen der Bogenhaare, Klappengeräuschen und dergleichen mehr. In *Aufbruch* war es also bereits darum gegangen, all die eingeschliffenen Selbstverständlichkeiten des Orchesters zu hinterfragen und neue Möglichkeiten zu eruieren. Für *Utopia* hat Kessler das Orchester nun ebenfalls zerpfückt. Zwar bleiben die zentralen Klangachsen erhalten. Auf der zentralen Bühne dominieren Streicher und Holzbläser, von hinten die Blechbläser. Rechts und links aber sind komplexere Ensemblekonstellationen zu hören: Saxophon, E-Gitarre, Keyboard und Schlagzeug wecken Jazz- und Pop-Assoziationen. Das im Verlauf des Stückes mehrfach exponierte Hackbrett und eine solistische Querflöte muten beinahe ländlich an und deuten Möglichkeiten an, Orchesterfremdes zu integrieren. Das Orchester bildet also einen gewissermassen 71-kanaligen Ring um das Publikum, um die ausdifferenzierten Modulationen auch räumlich zu entfalten.

ORCHESTERMODULATIONEN

Kessler selbst gesteht, dass er sich den Klang des *Utopia*-Orchesters nur ungefähr habe vorstellen können. Er hat sich auf ein akustisches Experiment eingelassen, dessen Ausgang nicht offen, aber doch nicht in jeder Nuance vorherzusehen war. Auch deshalb beginnt Kessler das Stück vorsichtig, fast zaghaft. Es geht darum, Musiker, Maschinen und Publikum gemeinsam in diese neue Klangwelt einzuführen. Kessler stellt die einzelnen Effekte, die wie in einer Parade am Hörer vorüberziehen, zunächst einzeln vor. Er habe die musikalisch-technische Entwicklung der Elektroakustik nachkomponiert und dem Stück dabei seine eigene Biographie zugrunde gelegt: «Da war zuerst einmal die Ringmodulation, später waren es Filter, man entdeckt dann die Delays, durch all diese klassischen Modulationsformen geht das Stück auch rein formal durch.» Auch die einzelnen Stimmen hat Kessler bewusst einfach gehalten. Die musikalischen Gesten selbst sind elementar: ein Glissando, eine Tonwiederholung, ein einfaches Motiv. Die Komplexität des Klangs entsteht tatsächlich infolge der Modulationsvorgänge. «Auch wenn es noch so einfach ist. Nehmen wir diese Delaystelle, die wirklich ganz klar ist und wo das ganze Orchester, alle 71 Computer, ein Delay von 211 Millisekunden haben. Das gibt genau Tempo 96 und das muss der Dirigent einhalten, denn das Stück läuft dann mit diesem Delay weiter. Das könnte eine sehr banale Sache sein. Wenn ich aber 71 Mal selbst diese Delays kreierte, und auch wenn die Musiker präzise spielen, dann haben wir dieses Delay aber doch nie ganz gleich. Es wird durch die menschliche Reaktionsfähigkeit des Orchesters bei jedem Schlag ein wenig anders klingen. Und dadurch wird es lebendig.»

Die zentrale Frage der Komposition ist natürlich die nach dem Gesamtklang. Da das Orchester in mehreren Gruppen im Raum verteilt wurde, drang der Schall von allen Seiten auf den Hörer ein. Vor allem in den Tutti-Passagen irritierte zunächst, wie undifferenziert und massig sich das ja eigentlich minutiös gestaltete Klangbild zuschnürte. Gelegentlich scheint gerade in den Anfangspassagen ein dritter, fremder Klang aus der Masse der Instrumente emporzusteigen,

Probenarbeit
in der
Weimarer
Viehauktions-
halle
(mit Laptops).
Foto: Maik
Schuck.



ein tiefes, beinahe ursprungsloses Grummeln, das nicht auf Antrieb zu ergründen ist und das die Möglichkeit eines neuen Orchesterklangs zumindest andeutet. Die musikalischen Figuren aber verschwimmen zunächst; die Feinheiten der Artikulation gehen unter. Die Konzentration auf die Maschine scheint den Musikern überdies tatsächlich etwas von ihrem spielerischen Freiraum zu rauben. Auch merkt man der Aufführung an, dass nicht bis ins letzte Detail durchgeprobt worden ist, die Einsätze wirken schlecht synchronisiert. Die Klangbalance ist gerade in den Tuttistellen unausgewogen. Die Utopie ist, so viel konnte man von Kessler jedenfalls lernen, kein Spaziergang, sondern ein komplexer, langwieriger Prozess, der auch Enttäuschungen bereit hält.

Nach und nach aber löst Kessler das Orchestergeflecht auf. Einzelne Stimmen treten hervor. Es kommt zu Dialogen unter den Instrumenten. Mit der Zeit vermischen sich auch die verschiedenen Effekte – ein gelooptes Streichermotiv von vorne, ein ringmodulierter Bläasersatz von hinten, ein verzerrtes Hackbrettsolo von rechts. Da hat man als Hörer dann auch an den Nuancen der Klanggestaltung teil. Die Effekte werden transparenter, ihr Einsatz und ihre Ausgestaltung nachvollziehbarer. Und als dann eine grosse Streichergruppe die Tonhöhe eines unisono gespielten Tons per Fusspedal verändert, ergeben sich zwischen den einzelnen Stimmverläufen schleifende Differenzen, die als musikalische Chiffre einer sozialen Gruppe autarker Persönlichkeiten auch etwas mit gesellschaftlichen Utopien zu tun haben. Man hätte sich mehr solcher Momente gewünscht, in denen die kompositorische Faktur, die plastisch-körperliche Geste, der elektronische Effekt und der Ideenhorizont des Werks derart zur Deckung kommen. Manche Passagen wirken überdies ein wenig schematisch und scheinen zu sehr auf einen bestimmten Klangtyp oder -effekt hin ausgerichtet zu sein, was beim Hören ermüdet. Auch hätte man sich vielschichtiger Klangprozesse vorstellen können, die Kessler dann vielleicht in einem möglichen zweiten Werk dieser Art umzusetzen verstehen wird, nachdem er sich jetzt hinreichend mit den Möglichkeiten der diversifizierten Orchestermodulation vertraut gemacht hat. (Wer *Utopia* später dann im

Rundfunkmitschnitt von Deutschlandradio Kultur hörte, erlebte das Werk noch einmal von einer ganz anderen Seite. Denn hier wurden die 71 Kanäle wieder auf zwei Stereokanäle zusammen gemischt, was zu einem wesentlich ausgewogeneren, ja glatten Klangbild führt, in dem sich jedoch die Multiplizität der Stimmen weitgehend aufhebt.)

Natürlich bleiben bei Kessler viele Fragen offen. Lassen sich Gleichheit und Gleichberechtigung wirklich nur mit technischen Hilfsmitteln herstellen? Und ist das Orchester heute überhaupt noch als gesellschaftliche Metapher tragfähig? Kann man sich nicht andere, weniger ans bürgerliche Selbstverständnis gekoppelte Einrichtungen vorstellen, in deren Rahmen man Veränderungen andeutet, erprobt und testet? Und trotzdem ist Kesslers *Utopia* nicht durchgefallen. Kessler berührt zentrale ästhetische Fragen der musikalischen Gegenwart, auf die ein Künstler nicht immer schon fertige Antworten parat haben muss. Das Publikum wusste das zu würdigen. In Weimar wurde *Utopia* mit grossem Beifall gefeiert. Im März 2010 folgt eine weitere Aufführung im Rahmen der Maerzmusik in Berlin.