

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 111

Artikel: Umschwünge : Dieter Ammanns Orchester-Triptychon : Boost - Turn - Core
Autor: Drees, Stefan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927646>

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: 30.04.2026

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

Umschwünge

Dieter Ammanns Orchester-Triptychon

Boost – Turn – Core

Stefan Drees

Der markante Anfangsakkord, über zwei Takte hinweg von den Klangfarben der Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner dominiert und ein Decrescendo vom Fortissimo zurück an den Rand der Unhörbarkeit beschreibend, setzt sich aus sieben unterschiedlichen Tonhöhen (fis-ais/b-e-d-g-c-a) zusammen. Sein hervorstechendster klanglicher Anteil verdankt sich den initialen Akzenten in Glockenspiel, Harfe und Hörnern, die dem Intervall fis-ais eine stärkere Präsenz verleihen; es bleibt zudem in Flöten und Hörnern übrig, wenn die restlichen Akkordbestandteile längst verklungen sind, klanglich eingefärbt durch jeweils zwei solistische Violinen (Flageolets «al ponticello») und Kontrabässe («sul tasto», «non vibrato») sowie durch die Nachklänge von Glockenspiel und Harfe. Der zunächst starr anmutende Einstieg verändert sich demnach auf subtile Weise, wird zunehmend feiner und fokussiert auf den Zusammenklang der grossen Terz, der bis Takt 4 von den vier Solostreichern aufrecht erhalten wird und aufgrund konträrer Registerpositionen einen Tonraum aufspannt, zu dem dann die nachfolgenden Ereignisse in Beziehung treten. Dem verebbenden Anfangsklang folgen zunächst harte Impulse im Schlagzeug (Takt 3–4): Diese bringen einerseits die harmonisch-rhythmische Vierstimmigkeit der Hörner in Gang (Takt 4–6), stossen andererseits aber auch den gestischen, aus ab- und aufsteigenden Skalenabschnitten bestehenden Auftakt der Streicher mit angehängtem fünfstimmigem Liegeklang (Takt 4–6) an, der kurz darauf noch einmal aufgegriffen wird (Takt 6–8). Hierauf folgt ab Takt 7 ein verzahntes Miteinander von Holzbläser-, Blechbläser-, Schlagzeug- und Streicherschicht, das – eingebettet in ein Netz aufeinander Bezug nehmender Pulsationen – in einen neuerlichen, den Anfangsakkord rekapitulierenden, aber doch zugleich instrumentatorisch wie harmonisch von ihm abgesetzten Klang mündet (Takt 15–16).

ENERGETISCHES POTENZIAL

Der hier skizzierte Beginn von Dieter Ammanns Orchesterstück *Boost* (2000/01) umschreibt als stufenweise eingeleiteter Ausbruch aus dem Anfangsklang ein Miniaturmodell für die

nachfolgenden Ereignisse. Denn immer dann, wenn die Musik sich anschickt, in einen vorhersehbaren Verlauf zu geraten, führt Ammann sie durch bestimmte kompositorische Entscheidungen aus dem Schematismus heraus. So wird ab Takt 18 mit trockenen Anschlägen in den Almglocken – von einfachen Impulsketten über mehrstimmige rhythmische Muster (ab Takt 24) bis hin zu einer eng gewobenen Textur unter Mitwirkung sämtlicher entsprechender Klangerzeuger (Takt 39–58) – die Musik verdichtet, bevor sie sich erneut in einer schrittweise (Takt 61–68) aufgebauten Klangsituation, bestehend aus der Kombination des Einklangs f mit geräuschhaften Klanganteilen (Takt 68), fängt. Es gibt jedoch keine Systematik im Sinne kompositorischer Logik, die solchen Entwicklungen konsequent zugrunde liegt. Konsequenz sind allein die Ruhepunkte (etwa Takt 16/17, 68/69, 94/95, 124/125 und 151/152), die – als formale Zäsuren lesbar und aufgrund von Fermatensetzungen teils dem metrischen Zeitverlauf enthoben – ein Innehalten markieren, nach dem die Musik eine andere, unvorhersehbare Richtung einschlägt. Was dem Werk also seine musikalische Einheit verleiht, ist weniger als Folge eines kohärenten Fortschreitens denn als permanent realisiertes Ausbrechen aus dem Korsett der Entwicklungslogik zu begreifen.¹ Das eigentlich Kunstvolle an *Boost* ist daher der ständige Wechsel zwischen scheinbar kalkuliertem musikalischem Verlauf und Überraschungsmomenten, der dazu führt, dass man das Werk nicht als Abfolge von Diskontinuitäten wahrnimmt, sondern als Einheit, in der unterschiedliche Arten von Ereignisschichten aufeinandertreffen, was zu immer neuen Situationen führt.

Dieses Geschehen, unmittelbare Folge eines «absolut intuitiven Vortastens bei der kompositorischen Arbeit»,² erweist sich als Form gebendes Moment von Ammanns Komponieren. Es wohnt ihm eine Dramaturgie inne, die sich jenen Ansatz instrumentaler Dialogizität und Sprachähnlichkeit zunutze macht, den der Komponist – analog zu einem «Wesenszug aus der improvisierten Musik»³ – in Gestalt einer «diskursiven

Abbildung 1:
Dieter Ammann, «Boost» (2000/01), S. 1, T. 1–8. © Schweizer Musikedition 2001

Boost

4

rall. $\frac{5}{4}$ (max) (55 min) poco 6 $\frac{4}{4}$ (per tempo, max) (55 min)

①

Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Kl. 1, 2
Fg. 1, 2
Hr. 1, 2
Tr. 1, 2, 3, 4
Tbn. 1, 2, 3, 4
Tromp. 1, 2, 3, 4
Tuba
Trompeten (Horn) 1, 2, 3, 4
Viola I, II
Violoncelli I, II
Kontrabaß
Cello

6 5 6

4 4 4

C

analog z. 110 (Fl., Ob.)

The score is a detailed handwritten manuscript for an orchestral piece. It features a full complement of woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons, saxophones), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (timpani, snare, cymbals, xylophone). The notation is dense and includes various performance markings such as dynamics (p, mp, mf, f, ff, sfz), articulation (acc, staccato, marcato), and phrasing (poco, molto). There are numerous annotations in German and French, including performance instructions like 'immer so laut wie möglich' and 'beiden and. Figuren möglichst viel'. The score is divided into measures by vertical bar lines and includes rehearsal marks (100, 101, 102, 103). The bottom of the page contains several numbered notes explaining specific performance or editing details.

58

58

Beziehung zwischen mehreren Instrumenten» im «theatralisch-dramaturgischen Sinn» ausarbeitet.⁴ Diesbezüglich spielt das Abbrechen eine wichtige Rolle, da «beispielsweise eine Stimme in ihrem Monolog mehrfach durch ein anderes musikalisches Geschehen gestört» werden kann, was Reaktionen auslöst «wie Insistieren auf dem Gesagten, Irritation des Monologs oder Annäherung an den Gegenpart».⁵ Dass solche Situationen «im Sinn von Druck erhöhen, Spannung verstärken»⁶ funktionieren, lässt den Werktitel *Boost* als Metapher für die musikalischen Vorgänge erscheinen. Dies mutet umso treffender an, als die unter Ausnutzung von Kontrasten vollzogene Steigerung mit einer Reduzierung von Ruhepunkten einhergeht, wodurch einerseits die Spannung, andererseits aber auch die rhythmisch-harmonische Dichte des Satzes erhöht wird. Auf dem Kulminationspunkt entlädt sich schliesslich die aufgestaute Energie, kippt nach dem Fortissimo-Scheitel (Takt 240) und einem letzten Neuansatz (Takt 241–250) in ein «verlöschendes Pulsieren»⁷ (ab Takt 251), das gegen Ende die letzten Überbleibsel konkreter Tonhöhenanteile verliert.

Das Orchesterstück *Boost* verdankt seine Sonderstellung im Schaffen Ammanns dem Umstand, dass es, obgleich zunächst als Einzelwerk geplant und auch weiterhin als solches aufführbar, zugleich den ersten Teil eines jüngst vollendeten Orchester-Triptychon bildet. Auch in Bezug auf das bald danach bereits im Hinblick auf eine dreigeteilte Werkfolge entstandene, jedoch gleichfalls isoliert realisierbare Gegenstück, die Komposition *Core* (2002), dürfte es nicht verfehlt sein, den Titel als Hinweis auf bestimmte kompositorische Details anzusehen. Der «Kern», das «Innerste» der Komposition besteht nach Auskunft des Komponisten «aus völlig heterogene[m] Material», das «durch gegenseitige Durchdringung zu einer unauflöslichen Einheit» geformt wird.⁸ Die verwendeten Bausteine stammen teilweise aus *Boost*, wodurch sich eine Materialverwandschaft zwischen den Stücken ergibt; dieser stehen jedoch Elemente gegenüber, die Ammann aus Aufnahmen des Improvisationstrios Koch-Schütz-Studer⁹ extrahiert und damit ganz anderen ästhetischen Zusammenhängen entnommen hat.¹⁰ Sein Ziel, auf Grundlage dieser zunächst irritierenden Verbindung ein klanglich einheitliches Werk zu formen, wird auch hier durch beharrliches Ausloten von Kontrasten erreicht. Im Gegensatz zu *Boost* sind diese allerdings vielfach von der horizontalen Abfolge in die Vertikale verschoben, so dass sich ihr divergierendes Aufeinandertreffen häufiger in der Gleichzeitigkeit ereignet. Gerade dort, wo sich die musikalischen Ereignisse einer homogenen Gesamtheit fügen sollen, arbeitet Ammann mit der Überlagerung von Schichten, die sich oft nicht nur in Bezug auf ihre Machart voneinander unterscheiden, sondern darüber hinaus aufgrund ihrer Strukturen auch gegensätzliche Ausdruckshaltungen transportieren. Der Komponist führt also das Aufeinanderprallen von Gegensätzen in der Simultaneität vor, indem er die Kontraste jeweils anders modelliert und dialogisierend gegeneinander abwägt, wodurch es ihm gelingt, den Klängen «musikalische Tiefe im räumlichen

Sinn»¹¹ einzuschreiben. Aus diesem Versuch, Kontrastierendes einerseits zu einer geschlossenen Gesamtheit verbinden zu wollen, es aber andererseits zugleich in gewissen Grenzen als different erfahrbar werden zu lassen, resultiert das als Spannung erfahrbare energetische Potenzial der Musik, das zur Entstehung von Brüchen und Rauigkeitswerten innerhalb des Orchesterklangs führt (vgl. etwa das vorübergehende Umkippen des Streicherklangs in Takt 131–137). Eine gedankliche Übereinstimmung mit *Boost* ergibt sich aber vor allem daraus, dass sich auch *Core* auf einen Tutti-Ausbruch zubewegt, der hinterher in sein Gegenteil umschlägt (vgl. Takt 159–161). In dieser Wende liegt die offensichtlichste Analogie zwischen den Orchesterwerken, die in beiden Fällen entscheidend die Ebene des musikalischen Ausdrucks tangiert und dadurch vorher aufgebauete Hörerwartungen unterläuft.

MUSIKALISCHER WENDEPUNKT

Die Komposition *Turn* (2009/10), bei einer Gesamtauführung aller drei Werke den Mittelpunkt von Ammanns Orchester-Triptychon bildend, ist als Satz entworfen, der «in ruhigem Tempo ein dichtes Geschehen organisiert und tonal auf Zentraltöne fixiert ist, die oft als Basstöne auch den Satz grundieren».¹² Der im Gegensatz zu *Boost* und *Core* ruhigere Charakter resultiert vor allem aus den hierauf bezogenen harmonischen Wechsellagen, die sich weitaus gemächlicher vollziehen als in den beiden Rahmenteilchen. Was in *Boost* und *Core* aufgrund der Handhabung divergierender musikalischer Situationen im Sinn einer Herausstellung von sukzessiven oder simultanen Kontrasten geschieht, wird im Fall von *Turn* zum formalen und dramaturgischen Konzept erhoben: Die Musik unterliegt einem abrupten Wandel, auf den die Entwicklung von Anfang an angelegt ist, so dass sich der Werktitel auch in diesem Fall als Anspielung auf die musikalische Konzeption lesen lässt. In Bezug auf die bewusste Ausformung des intendierten Charakters lässt dies eine planende Voraussicht erkennen, hinter der eine partielle Abkehr des Komponisten von einer intuitiv voranschreitenden Kompositionsweise steckt: Um seine Idee zu realisieren, strebt er eine bewusste Überfrachtung in der Vertikalen an, die trotz steigender Ereignisdichte beim Hören den Eindruck zunehmender struktureller Ordnung hinterlässt. Dieses Paradoxon erzeugt Ammann, indem er die anfängliche Überlagerung unterschiedlicher Aktivitätspotenziale und -schichten in eine Simulation stärkerer Fasslichkeit überführt, die sich allerdings in letzter Instanz als trügerisch erweist, da der Hörer – wiederum analog zu den anderen Orchesterstücken – durch den «Wendepunkt, an dem die vorherige Klanglichkeit völlig implodiert und abrupt in ein anderes Klangbild umschlägt»,¹³ plötzlich in eine neue Hörsituation katapultiert wird.

Die Tendenz zur Homogenisierung wird gleich zu Beginn deutlich, wenn verwandte Instrumente vorwiegend in rhythmischem, teils sogar in Tonhöhen-Unisono auftreten (vgl. Takt 1–7). Stärker als in *Boost* oder *Core* setzt Ammann das Orchester aber so ein, dass die Klanggruppen oder Instrumentenfamilien

Abbildung 2:
Dieter Ammann, «Core» (2002), S. 13, T. 109–113. © Schweizer Musikedition 2002

in gleichsam chorischer Wirkung, nämlich als – mehr oder minder – differenzierte, variabel gegeneinander ausbalancierte Klangbänder erscheinen, deren Charakteristika auf den jeweiligen harmonischen oder rhythmischen Dichtegraden basieren. Die Entwicklung auf den Wendepunkt hin verläuft in kontinuierlichen Schüben, die nur selten (vgl. Takt 48/49) durch den Umschlag in Kontraste unterbrochen werden und auch dort eher einen Neuansatz markieren, mit dem die bereits zuvor initiierten Abläufe einer neuen Steigerung zugeführt werden. Demgegenüber ist der eigentliche «Turn» als jäher Bruch inszeniert, der sich, innerhalb weniger Takte eintretend, völlig unerwartet ereignet (Takt 63–68). Der Vergleich dieses Punktes mit «einer Szenerie auf einer Bühne, wo Beleuchtung und Technik schlagartig eine neue Atmosphäre schaffen»,¹⁴ deutet eine in die Musik verlagerte theatralische Inszenierung des Ereignisses an: Gerade weil der Komponist den Prozess musikalischer Logik zitiert, schürt er Erwartungen, denen sich die Musik letzten Endes nicht beugt. Mit dem Streichereinsatz am Ende von Takt 63 nimmt Ammann der Musik zunächst die Kraft der rhythmischen Pulsation und beraubt sie – durch ein Zurückweichen in den Pianobereich, das mit einem langsamen Glissando verbunden ist – ihres vormaligen dynamischen Potenzials. Die fest gefügten Zusammenhänge geraten unversehens ins Trudeln, werden ab Takt 68 – von den Holzbläsern «senza espressione» grundiert – durch eine indifferente, klanglich in die Ferne gerückte («statico, da lontano»), durch Glissandi gestützte mikrointervallische Umschreibung der Leersaiten in den Streichern abgelöst und erweisen sich von nun an als unberechenbar. Zwar blitzen noch einmal Reminiscenzen an das zuvor Stattgefundene auf (so etwa vermittelt durch kurzzeitige, rhythmisch homophone Blockbildungen in Takt 78–86 oder 107–112), doch können sie sich nicht erneut verfestigen und markieren daher lediglich eine Erinnerungspur, die fragmentarisch auf frühere Ereignisse verweist.

Vor dem Hintergrund dieser Vorgangsweise zeichnet sich die Frage ab, inwieweit die Umschwünge in *Boost*, *Turn* und *Core* qualitativ voneinander zu unterscheiden sind und welche Konsequenzen ihre Differenzen im Fall einer Gesamtauführung der Kompositionen für die Wahrnehmung des Triptychons haben. In allen drei Fällen geht es um ein Grundprinzip von Ammanns Arbeit, das sich aus seiner eigenen Hörhaltung ergibt, wenn er erklärt, das überraschende Gefühl zu mögen, «als Hörer in ein Wechselbad von musikalischen Zuständen geworfen und mitgerissen» zu werden.¹⁵ Entsprechende Überraschungsmomente ergeben sich in den Rahmenstücken aus der Kontrastdramaturgie, die im Falle von *Boost* aus musikalischen Sukzessionen resultiert, während in *Core* vor allem die Prinzipien eines am vertikalen Aufeinandertreffen orientierten Kontrastierens wirksam werden. Hier wie dort bildet der Umschlagspunkt die Klimax, die sich von ihrer Intention her – nämlich den musikalischen Verlauf in seiner bisherigen Gestalt zu unterlaufen – als Übertragung der Kontrastdramaturgie auf die Ebene der Grossform verstehen lässt. All dies geschieht unter Bezug auf die Wirksamkeit dialogischer Prinzipien, aus denen sich zentrale strukturelle Gegebenheiten des Tonsatzes ergeben. Im Unterschied hierzu erwächst der

Umschwung in *Turn* aus einem kalkulierten Einsatz der Satzbestandteile im Sinne der Addition zu einem Gesamtbild, in dem die Wirkung gerade nicht auf Dialogizität beruht, sondern kompositorisch regelrecht inszeniert und zur Schau gestellt wird. Dass gerade dieser Umstand dafür sorgt, die Mitte des Triptychons von den Rahmenteilern abzuheben, wird dann bedeutsam, wenn man sich die drei Werke in der Abfolge vorstellt: Zwar existieren konzeptuelle und materiale Parallelen zwischen *Boost* und *Core*, doch verleiht die Wendung in der kompositorischen Strategie von *Turn* den vertikal organisierten Kontrasten von *Core* einen neuen Stellenwert: Die Musik lässt sich nun als Resultat aus dem Nacheinander von *Boost* und *Turn* auffassen; *Turn* akzentuiert daher einen Wendepunkt, der bei Abfolge aller drei Werke die Veränderung in der Konzeption der Rahmenteilern erfahrbar macht.¹⁶ Unter diesem Aspekt betrachtet erweist sich das Orchester-Triptychon als bislang in Ammanns Schaffen einzigartiger Werkzusammenhang, da hier – bei Wahrung eines in der Ausführung zwar bedächtigen, in der Wirkung aber spontan voranschreitenden Komponierens in den Rahmenteilern und dessen Konfrontation mit einer vorausschauenden Planung des Mittelteils – die für ihn grundlegende Tendenz zur Handhabung musikalischer Kontraste kompositorisch aufgedeckt und beleuchtet wird.

- 1 Vgl. entsprechend auch stilistische Ausbrüche wie das jazzartige Idiom in den Blechbläsern (Takt 107–115) oder die Hinwendung zu Geräuschklang (Takt 185–195 und 256–280).
- 2 So Dieter Ammann in einer E-Mail vom 10. Juni 2010 an den Autor.
- 3 Dieter Ammann, zit. nach: *Das Ringen um Freiheit. Der Schweizer Komponist Dieter Ammann (im Gespräch mit Marie Luise Maintz)*, in: [t]akte. *Das Bärenreiter-Magazin* 2/2008 (www.takte-online.de, 1. Juni 2010).
- 4 Dieter Ammann, zit. nach Michael Kunkel, *Don't be afraid of colours. Ein Gespräch in E-Mails mit Dieter Ammann*, in: *Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. Ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen*, Pfau: Saarbrücken 2008 (= édition dissonance 1.1), S. 17–24, hier S. 19–20. Erstdruck in: *dissonanz/dissonance* 94, Juni 2005, S. 31–35.
- 5 Ebd.
- 6 Dieter Ammann, Werkkommentar zu *Boost* auf der Website des Komponisten (www.dieterammann.ch, 1. Juni 2010).
- 7 Ebd.
- 8 Dieter Ammann, Werkkommentar zu *Core* auf der Website des Komponisten (www.dieterammann.ch, 1. Juni 2010).
- 9 Die Trio-Improvisationen von Hans Koch (Klarinetten, Saxophone, Elektronik), Martin Schütz (Celli, Elektronik), Fredy Studer (Schlagzeug), oft bezeichnet als «hardcore chambermusic», sind stilistisch «im Grenzbereich zwischen freiem Jazz, Neuer Musik, Worldmusic und archaischem Rock» angesiedelt (Roland Schönenberger, *Fragil und Fadengrad*, in: *dissonanz/dissonance* 92, Dezember 2006, S. 28–31, hier S. 28).
- 10 Auch im Zusammenhang mit *Boost* erwähnt Ammann den Bezug auf Material eines früheren Werkes, nämlich der Komposition *Grooves – fitting one* (2000) für Kammerorchester; vgl. *Das Ringen um Freiheit*.
- 11 Dieter Ammann, zit. nach: *Das Ringen um Freiheit*.
- 12 Marie Luise Maintz, *Wendepunkt: Dieter Ammann beim Lucerne Festival*, in: [t]akte. *Das Bärenreiter-Magazin* 2/2010 (www.takte-online.de, 1. Juni 2010).
- 13 Dieter Ammann, zit. nach: Marie Luise Maintz, *Wendepunkt*.
- 14 Dieter Ammann, zit. nach: Ebd.
- 15 Dieter Ammann, zit. nach: *Das Ringen um Freiheit*.
- 16 Eine entsprechend veränderte Lesart ergibt sich, wenn bei der Aufführung die Stellung von *Boost* und *Core* vertauscht wird – eine Option, die Ammann in der genannten E-Mail vom 10. Juni 2010 angedeutet hat.

Abbildung 3:
Dieter Ammann, «Turn» (2009/10), S. 14, T. 67–76. © Bärenreiter 2010

64

3/4 poco a poco all.

J = 50 (tutti)

Fl. 1-3
Ob. 1, 2
F.H. (3)
Klar. 1, 2
Klar. 3
Fag. 1
Fag. 2
Fag. (3)
Hrn. 1
Hrn. 2
Hrn. 3, 4
Trp. 1
Trp. 2
Trp. 3
Pos. 1
Pos. 2, 3
Tb.
Perk. 1
Perk. 2
Perk. 3
Perk. 4
Hr.
Vln. I 1, 2
Vln. I 3, 4
Vln. I 5, 6
Vln. I 7, 8
Vln. I 9, 10
Vln. II 1, 2
Vln. II 3, 4
Vln. II 5, 6
Vln. II 7, 8
Vln. II 9, 10
Vcl. 1, 2
Vcl. 3, 4
Vcl. 5, 6
Kb. 1
Kb. 2
Kb. 3
Kb. 4
Kb. 5
Kb. 6

