

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2010)
Heft:	111
Rubrik:	Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

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>



Das Unbegreifliche als hörbares Ereignis. Neue Musik in der römisch-katholischen Kirche

Armin H. Kutscher

Saarbrücken: Pfau 2009 (Diss. Tübingen), 286 S.

Religion und Glaube als künstlerische Kernkräfte im Werk von Olivier Messiaen. Ein Symposium des Meeting-point Music Messiaen

Albrecht Goetze und Jörn Peter Hiekel (Hrsg.)

Hofheim: Wolke 2010, 197 S.



Mit Misstrauen haben die massgeblichen Repräsentanten der katholischen Kirche oft auf die Entwicklung der europäischen Musik und deren Auswirkungen auf die musikalische Umsetzung der Liturgie geblickt. War es die filigrane Komplexität der Ars nova im 14., die klangsinnliche Vielstimmigkeit im 16. oder die prachtvolle Ausgestaltung der Orchestermesse im frühen 19. Jahrhundert, immer wieder mutmassste sie in der «dulcitudo», schlimmer noch, in der «lascivia» des musikalischen Ausdrucks schädliche Ablenkung oder gar sinnliche Verführung. Wie weit nun soll und kann, ja muss sich die geistliche Musik heute neuesten kompositorischen Ausdrucksweisen öffnen? Katholische Kirchenmusik hiess über die Jahrhunderte primär liturgische

Musik, also die Vertonung des Messordinariums und jene von Offiziumsgesängen, kurz: am Gottesdienst orientierte funktionale Musik. Welcher reale Kontext ist nun aber heute angesprochen, wenn die Möglichkeiten und Wege der «Neuen Musik in der römisch-katholischen Kirche» erörtert werden? Hat diese Musik auch künftig eine liturgische Funktion zu erfüllen, die nach dem zweiten Vaticanum (1962–65) zweifellos offener, vielseitiger und durchlässiger zu definieren ist? Oder ist die Rede vielmehr von einer allgemein religiös, resp. «geistlich» konnotierten Musik?

Eben diesen Fragen ist Armin H. Kutscher in seiner Dissertation an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen nachgegangen. Kutscher nimmt die «neue Musik» gleichsam in die Pflicht und erwartet von ihr im geistlich-kirchlichen Umfeld nichts weniger als Antworten «auf die grosse Fragen» des Lebens. Gleich eingangs formuliert er die Überzeugung, dass «die Suche nach Antworten auf die Sinnfragen des Lebens [...] der neuen Musik [...] eingeschrieben» ist. Kutscher, ausgebildeter Orchester-musiker und studierter Theologe, diskutiert das Verhältnis von «neuer» Musik und Kirche in einem Dreischritt. Ausgehend von der Kategorie «neu» in der Geschichte der Musik von der Ars nova bis zur «Postmoderne» und deren Kritik, referiert er in einem etwas weiter gefächerten zweiten Teil «Das Miteinander von Musik und Kirche». Allerdings erweist sich diese Geschichte ebenso sehr als sich wiederholendes «Gegeneinander» von kompositorischer Innovation und kirchlichem Liturgie- resp. Glaubensverständnis.

Diese historischen Darstellungen bilden indessen bloss die Grundlage zum eigentlichen Ziel der Arbeit, den «ästhetisch-kompositorischen Kriterien» für eine «geistliche Musik».

Hierzu zieht Kutscher, etwas überraschend, aber durchaus in bedenkenswerter Art, Adornos Musikästhetik «als Gesprächspartner für die Auseinandersetzung mit Neuer Musik» zu Rate, ist der Autor doch der Überzeugung, dass «Adornos Aktualität [...] für die Diskussion um Kriterien der Gestalt einer geistlichen Musik ungebrochen» sei. Kutscher stützt sich dabei vor allem auf die Adorno-Interpretationen des Bonner Kunsthistorikers Günter Seibold. Mit Blick insbesondere auf Adornos Berg-Analysen plädiert Kutscher für den «Bruch als Formgesetz und die Umsetzung des musikalischen Bilderverbots». Nur auf diese Weise sei einer «frisch-fröhlichen Gebrauchsmusik» zu begegnen. Mit den Worten von Hans Zender (*Geistliche Musik und Liturgie*, 1991) fordert der Autor, geistliche Musik müsse «sich daran orientieren, wie sie das Unbegreifliche, Unsagbare und Unfassbare den Menschen erlebbar machen könne». Ob die kompositorischen Realien einzig aus Adornos ästhetisch-analytischen Texten abgeleitet werden können, bleibt aber offen.

So eigenwillig und letztlich vage Kutschers Weg zu seinem Plädoyer für eine «neue» Musik in der katholischen Kirche (deren Konturen allerdings indifferent bleiben), so verwunderlich und zugleich bedauerlich ist der Umstand, dass der Autor, der sich eingangs für das «Partiturenlesen» stark macht, seine «Kriterien geistlicher Musik» nicht an Beispielen aus der nachkonkiliären Zeit konkretisiert. Modelle und Muster gäbe es zur Genüge. Konfessionelle Schranken, resp. Abgrenzungen sind trotz Kutschers Fokus auf die «römisch-katholische Kirche» in der kompositorischen Arbeit nicht zu erkennen.

Einer der Ansätze hätten hierzu beispielsweise Olivier Messiaens geistliche Zyklen sein können. Jedenfalls zeigen die dreizehn Beiträge der Schrift zum Sym-

position des Meetingpoint Music Messiaen eine Vielzahl von Perspektiven zwischen den Eckwerten Glaube, Kirche, Spiritualität und Komposition. Das Symposium fand im Dezember 2008 anlässlich von Messiaens 100. Geburtstag in beiden Teilen der Doppelstadt Görlitz-Zgorzelec statt. In Zgorzelec erfolgte zeitgleich mit dem Symposium auch die Grundsteinlegung des Messiaen-Zentrums Meetingpoint Music Messiaen, wo künftig nicht allein «die Erinnerung an eine der faszinierendsten Komponistenpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts», sondern auch die «Reflexion darüber, was Kunst zu leisten und wie sie das Leben zu bereichern vermag», gepflegt werden soll. In Görlitz hatte Messiaen 1940 als Kriegsgefangener im «StaLag VIIIa» das *Quatuor pour la fin du temps* komponiert. Rebecca Rischin referiert noch einmal in knapper Form die Extrembedingungen, unter denen das *Quatuor* entstand, nicht ohne einige vom Komponisten selber ausgelöste und in der Literatur munter kopierte Mythen der Uraufführung zu korrigieren. Bereits 2003 hatte die Autorin diese ganz besondere Werkgenese im Detail dokumentiert (*For the end of the time. The story of the Messiaen Quartett*, Ithaka/NY). Besonders die Orgelwerke regen einerseits ganz allgemein zur Frage der «künstlerischen Umsetzung einer persönlichen Glaubenserfahrung», andererseits zur Frage nach Messiaens individueller «langage communicable», eines auf geistlichen Chiffren basierenden musikalischen Alphabets, an (Albrecht von Massow, Michael Heinemann, Hartmut Möller, Burkhard Meischein). Wenn Albrecht von Massow etwa in der nonverbalen, meditativen Haltung des *Livre d'orgue* oder der *Messe de la Pentecôte* den möglichen Weg zu einer geistlichen Öffnung erkennt, die nur die (resp. eine) gleichsam «abstrakte» Syntax neuer Musik ermöglicht, bestätigt er in gewisser Weise Kutschers Thesen,

tut dies aber anhand von konkreten musikalischen Ereignissen. Wolfgang Rathert fragt angesichts des sich ausbreitenden Massencharakters von Messiaens Musik (unter anderem durch die Vereinnahmung des Œuvres durch die Kulturindustrie) das scheinbare Paradoxon zwischen dem tiefgläubigen, komponierenden «Heiligen» und dem Revolutionär. Lauert in der «vorbehaltlosen Verehrung» vielleicht ein elementares Unverständnis gegenüber Messiaens Individualität, dessen Koordinaten innerhalb der Geschichte der «Neuen Musik» noch nicht wirklich definiert sind? Jörn Peter Hiekel, Rudolf Frisia, Dieter Schnebel, Jascha Nemtsov und Marcin Błażewicz stecken in ihren Beiträgen den weiten Horizont der geistlich-spirituellen, ästhetisch-inhaltlichen und biographisch-individuellen Perspektiven im Werk von Messiaen ab. Wenn sich Schnebel der Reaktionen erinnert, wie Messiaen 1950 in Darmstadt mit seiner Musik gleichermassen faszinierte und befremdete, während Adorno und Křenek ein auf die Dodekaphonie Schönbergs und dessen Schüler ausgerichtetes Avantgarde-Bild postulierten, stellt sich ernsthaft die Frage, ob der Zugang zu dieser Musik trotz zahlreicher und meist weitschweifender Analysen heute grösser, leichter geworden sei.

Eine Tendenz ist allen Texten gemeinsam: Dass Messiaens Musik bei allen analytischen Einblicken, bei allem mittlerweile bis ins Detail technisch erfassbaren «Verständnis» eine Sphäre anspricht, die weiterhin zugleich fasziniert wie befremdet, sei diese nun als «religiös», «spirituell» oder «mystisch» zu benennen. Die Messiaen-Interpretation bewegt sich auch künftig im sehr weiten Spannungsfeld zwischen einer scheinbar «naiven» Natur- und Glaubensidylle, unterfüttert durch unzählige Vogelrufe und ein mystisches Gottesbild, und einem unbestritten radikalen, in

seiner Zeit revolutionären Komponieren – auch im Dienste der kirchlichen Liturgie. Die Messiaen-Diskussion bewegt sich – oft etwas vorschnell – immer über technische oder strukturelle Sichtweisen hinaus, worin ohne Zweifel auch ihre Anziehung liegt.

Hanspeter Renggli



György Kurtág: Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen
Bálint András Varga (Hrsg.)
Hofheim: Wolke 2010, 221 S.



Kurtág György 1995 I 24

Kurtág's Antwort auf Vargas Frage: «Können Sie Ihre Musik zeichnen?» © György Kurtág / Pro Litteris

«... er wolle hunderttausend Engel auf einer Nadelspitze zusammenpferchen», soll György Kurtág nach einer Aussage seiner Gattin Márta auf eine Frage von Sylvain Cambreling geantwortet haben. Das war im Januar 1981 in Paris, anlässlich der Uraufführung der *Botschaften der verstorbenen R.W. Troussowa*.

Schlüsselwörter heißt das dritte Gespräch, das Bálint András Varga nach den früher publizierten *Drei Fragen* (1982/85 und 1996) an je zwei Tagen im November 2007 und April 2008 mit György und Márta Kurtág geführt hat. Alle diese Gespräche erschienen nun zusammen mit zwei von Kurtág geschriebenen Ligeti-Hommagen, der erfrischend unkonventionellen *Laudatio* zur Siemenspreisverleihung 1993, und *Kylwyria - Kálvária*, dem grossen Text zum Tod des Freundes. Dazu kommen Abbildungen von Tuschzeichnungen, einführende Worte Vargas, ein detailliertes Werkverzeichnis und Angaben zur Bibliografie und Diskographie.

Das grosse, knapp 100 Seiten umfassende dritte Gespräch, *Schlüsselwörter*, nicht nur mit György, sondern – ebenbürtig – mit Márta Kurtág geführt, beginnt auffallend harzig, sowohl im Tempo wie im sehr charakteristischen Duft. Auf ein sorgsam ausgewähltes Zitat nach

Graham Greene zum «Schreiben als einer Form von Therapie» antwortet K. bloss: «Schön.» Punkt. Selten hat dieses Wort so schroff geklungen. Ein zweiter Anlauf Vargas über «eine Art Mythologie des Alltags» endet in: «Ja, sein könnte das schon. Ich habe keine Ahnung.» Punkt. Der dritte Versuch mit «Realisierung eines aus tiefster Tiefe hervorbrechenden Mitteilungsbedürfnisses» löst wenigstens eine ausformulierte Abgrenzung aus: «Das ist schwierig ... Wie soll ich es dir sagen? Die bewussten Elemente sind gewiss in der Minderheit. Ich könnte absolut nicht behaupten, dies oder jenes gewollt zu haben. Eigentlich bin ich mir auch darin nicht sicher, ob es in mir ein Mitteilungsbedürfnis gibt. Gegenwärtig habe ich nicht das Gefühl, überhaupt etwas zu wollen. Aus irgendinem Grund mache ich etwas, ich muss es tun.» Darauf kommt endlich etwas Konkretes zur Sprache: die eben benötigte erste Durchschrift der 57 Seiten umfassenden Partitur von *Colindă - Baladă*. Varga hakt sogleich nach: «Schon mit dem Titel willst du etwas mitteilen, oder? Die Balladengattung ... » K.: «Mit dem Titel nicht. Die Geschichte ist es eher, die etwas zu erzählen hat.» Und nun gerät er in Fahrt. Immer wieder im Verlauf des Gesprächs kommt Kurtág auf dieses Werk zu sprechen, er ist mittendrin. (Es wurde inzwischen, im März 2009 in Cluj, mit einem rumänischen Chor uraufgeführt. Eine Aufführung in Paris ist für den 2. November 2010 angekündigt.)

Nun wechselt auch Varga seine Frage-Strategie. An die Stelle allgemeiner Formulierungen treten Einzelwörter, er nennt sie allerdings «Schlüsselwörter», wohl in der Hoffnung, damit doch noch den Zugang in zentrale Bereiche öffnen zu können. Das funktioniert dann bisweilen ganz gut, wobei aber auch Márta Kurtág eine Hauptrolle zukommt. Ihr phänomenales Gedächtnis trägt nicht

nur zur Präzisierung vieler Details bei, sondern sie setzt ganz gezielt nicht nur ergänzende, sondern öfters auch kritische Kontrapunkte, die Bewegung erzeugen. Wie beiläufig findet man in ihren klaren Äusserungen Perlen wie die in Frageform geäusserte Bemerkung: «Ist auch die Erinnerung ein gesteigerter Zustand?»

Auch auf die «Stichwörter» reagiert K. mit unterschiedlichem Interesse. «Ritus» oder «Echo» oder «esitando» lösen nicht viel aus, da über Vorlieben nicht viel zu sagen bleibt. Spannender wird es, wenn K. zu «disperato» gleich «doloroso» hinzufügt, um aus der Differenz eine Aussage zu gewinnen. Von den suggerierten Wörtern «Pause», «Stille» wechselt er sofort über «Phrasierung» zu «Zäsur», die nicht einmal unbedingt ein Anhalten erfordere. Unter «Chaos» und «Wahnsinn» finden wir das eingangs zitierte Wort von den hunderttausend Engeln auf einer Nadelspitze, später auch noch eine auf frühere Zeiten anspielende Bemerkung: «Am Wahnsinn hatte ich Gefallen gefunden.» Paradoxa reizen ihn stärker als aufgelegter Tiefsinn.

Der einzige unbefriedigende Abschnitt des ganzen Textes ist ein Exkurs über Kurtág's Verhältnis zu «Darmstadt». Da Varga hier von einer für die späten sechziger Jahre in vielem unzutreffenden Einschätzung ausgeht (die leider sehr populär ist), erlaube ich mir als ehemaliger Teilnehmer an den betroffenen Ferienkursen meinerseits einen kleinen Exkurs einzuschalten, um einiges zurechtzurücken.

Am 5. September, dem zweitletzten Tag der Darmstädter Ferienkurse 1968, traf, verspätet durch Umwege nach der plötzlichen Besetzung der Tschechoslowakei, das Ungarische Kammerensemble Budapest in Darmstadt ein, um im Abendkonzert sechs Werke von ungarischen Komponisten aufzuführen, darunter die Uraufführung von Kurtág's

damaligem Hauptwerk, den *Sprüchen des Péter Bornemisza* op. 7 für Klavier und Sopran.

K. sagt: «Den dortigen Komponisten hat *Bornemisza* sehr missfallen. Über dreißig Jahre haben sie mich nicht mehr eingeladen.» Wen meint er? Er nennt keine Namen. Viele Kursteilnehmer und Dozierende waren schon abgereist, man wusste bis zum letzten Moment nicht, ob das Konzert stattfinden werde. Varga freilich ergänzt: «Hast du damals die dominierenden Persönlichkeiten der Ferienkurse – Boulez, Stockhausen, Nono, Pousseur und die anderen [?!] – als Autoritäten betrachtet?»

Varga scheint selbst gar nicht dort gewesen zu sein und auch die Geschichte dieser Kurse kaum zu kennen: Boulez hatte seinen Kompositionskurs schon im Voraus abgesagt und ist dann auch nie gesehen worden, Nono war schon seit vielen Jahren nicht mehr in Darmstadt präsent, Pousseur hatte seine Vorträge über sein zu den fünfziger Jahren ganz querstehendes Werk *Votre Faust* schon im Jahr zuvor gehalten, Stockhausen führte zwar seine *Hymnen* auf und erarbeitete in einem Kompositionskurs *Musik für ein Haus*, hielt sich aber allen übrigen Veranstaltungen, Vorträgen und Diskussionen fern. Und «die anderen»? Die dominierende Persönlichkeit dieses Jahres (und auch schon des Vorjahres) war mit einer Reihe von Vorträgen im brechend vollen Saal (sogar Adorno war angereist): György Ligeti! Von ihm wussten wir, dass Kurtág wichtig sei (die anderen vier Komponisten erwähnte er nicht). Dass dann nach dem vierzigmüttigen *Bornemisza* etwas Ratlosigkeit herrschte, sei nicht geleugnet. Niemand wusste etwas Gescheites zu sagen – und das ist im damaligen «Darmstadt» vielleicht doch schon etwas gewesen ...

Spannender ist der Anhang zu dem unglücklichen Darmstadt-Kapitel. K.: «Márta, erzählen wir ihm den Fall mit

dem ersten Quartett, die Geschichte mit Frau Barna. Das lohnt!» Kurtág hatte schon vor 1956 einen staatlichen Auftrag für eine Sinfonie erhalten. Nach seiner Rückkehr aus Paris 1959 lieferte er stattdessen das revolutionäre Streichquartett op. 1 ab – und zahlte in vielen Raten das Honorar für die Sinfonie zurück. Die Geschichte wirft einige Schlaglichter auf die heute so unvorstellbar weit entfernte Kulturszene im damaligen Ungarn.

Ausserordentlich erhellt sind die grosszügigen Schlusspassagen des *Schlüsselwörter*-Interviews, in denen György und Márta Kurtág, gemeinsam mit Varga, der seine Schlüssel inzwischen weggesteckt hat, in der wunderbaren Partitur der ... *concertante* ... op. 42 (dem Konzert für Violine, Viola und Orchester von 2002/03) blättern und uns mit sehr ausgiebigen Notenbeispielen an diesem Glück teilhaben lassen. So freimütig hat sich Kurtág kaum je öffentlich über seine Musik geäussert.

Die beiden früheren Texte bilden die ideale Vorbereitung für die Lektüre des dritten Gesprächs. Das erste ist eher eine Art Kommentar über Vargas *Drei Fragen*, die er damals an zahlreiche Komponisten richtete. Kurtág gibt wertvolle Hinweise zu seiner frühen Biographie, zu Einflüssen (Vögel, Bäume) und zur heiklen Frage der produktiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk. Der zweite Text ist schon ein veritables Interview. Die *Drei Fragen* tauchen zwar wieder auf, werden aber, diesmal bereits mit Hilfe von Márta, ganz anders, manchmal auch schön kontrovers und immer sehr persönlich angegangen.

Dazu gehören auch die im Band abgebildeten Tuschzeichnungen. Diese erstaunlichen und teilweise sehr attraktiven Blätter entstammen der Zeit einer schweren musikalischen Schaffenskrise, die sich erst 1975 mit dem Beginn eines dann lebenslang unentwegt weiter

wachsenden Komplexes von grossen Miniaturen löste: *Játékok*, Spiele für Klavier. Die Tuschzeichnungen scheinen in ihrer Unmittelbarkeit bereits auf dieses grosse Unternehmen, das mit dem Kleinen spielt, hinzuweisen.

Auch die beiden bedeutenden Ligeti-Hommagen können eigentlich nur als ausgearbeitete Kompositionen gesehen werden, mit Wörtern diesmal, aber ohne Schlüssel und stets in neuer Frische. Zugleich sind sie berührende Dokumente einer tiefen Freundschaft. Als solche entziehen sie sich ganz natürlich einem überflüssigen kritischen Kommentar.

Roland Moser



Fred Frith/Cosa Brava: *Ragged Atlas*

Fred Frith (Gitarre etc.), Carla Kihlstedt (Geige), Zeena Parkins (Akkordeon), Matthias Bossi (Schlagzeug) und The Norman Conquest (Klangmanipulation)

Intakt CD 161



Fred Frith © Heike Liss

Was hat Fred Frith nicht schon alles für Rollen gespielt. In dem Dokumentarfilm *Step Across the Border* ist er der Charmeur, der den Habitus des rastlos Suchenden selbstironisch infrage stellt. In Konzerten stopft er eine Socke süffisant mit Kieselsteinen, um das Kleidungsstück dann lässig über die Gitarrensaiten hüpfen zu lassen. In einem Film über die gehörlose Schlagzeugerin Evelyn Glennie («Touch the Sound») verleiht er der Beiläufigkeit der Studioimprovisationen Ernst und Weihe. Das Grossartige an Frith ist dabei, dass er das emotionale Dispositiv und die Authentizitätsbestrebungen der Rockmusik mit dem avant-gardistischen Klangexperiment paart. Er nahm, gemeinsam mit Musikern wie John Zorn oder Bill Laswell, die heute längst etablierte stil- und genreübergreifende und experimentell ausgerichtete Popmusik vorweg. Seine Artrock-Projekte *Henry Cow* oder *Skeleton Crew* standen dabei nie im Widerspruch zu seiner

kompositorischen Arbeit, unter anderem für das Ensemble Modern, das Arditti Quartet und das Asko Ensemble.

Nun ist Frith ein Unermüdlicher, der sich vor allem im musikalischen Akt selbst auslebt. Wichtiger als über Musik nachzudenken, ist es ihm, sie zu spielen. Zu seinen zahlreichen Kooperationen und Projekten gehört seit 2008 auch Cosa Brava, eine regelrechte Rockband mit den langjährigen Weggefährtinnen Carla Kihlstedt und Zeena Parkins, mit dem Schlagzeuger Matthias Bossi und dem Klangkünstler The Norman Conquest als einem «Klangmanipulator». Frith selbst bekennst, mit Cosa Brava seinem Bedürfnis nach der Arbeitsweise einer Band und dem musikalischen Format des Songs nachgegeben zu haben.

Tatsächlich hat Frith lange nicht mehr «gerockt», sondern stattdessen meist improvisiert und komponiert. Nun ist Frith allerdings auch keine 20 mehr, sondern ein gesetzter Herr. Und wer das Harte und Scharfe, die Aggression und die Provokation früherer Jahre sucht, wird hier enttäuscht. Cosa Bravas erste Studio-CD ist eine wunderschön produzierte und gut ausgehörte Platte mit eleganten Songs und ambitionierten Arrangements, mit vielen Spielereien und gelegentlichen Verschrobenheiten. Man erkennt Funk und Jazz, New Wave, No Wave und viel Weltmusik, und manchmal zitiert Frith sich sogar selbst, wenn er zum Beispiel einen übel verzerrten Gitarrenakkord anschlägt. *Ragged Atlas* ist, im guten wie im schlechten Sinne, erwachsene Popmusik. Schlecht, weil von dieser CD keine Impulse ausgehen, die Musiker nichts zu wollen scheinen. Gut, weil sie von Meisterschaft und Altersweisheit zeugt und weil hier auf so hohem Niveau musiziert wird. Kihlstedts Geigensoli swingen, Zeena Parkins Akkordeon umgibt die Musik mit einem melancholischen Schleier, Matthias Bossis Schlagzeug versieht die Stücke

mit einem vertrackten, elaborierten Groove. «Wenn man die richtigen Musiker auswählt, besorgt sich die Musik von selbst», wird Frith im Zusammenhang mit Cosa Brava zitiert. *Ragged Atlas* belegt diese These – im Guten wie im Schlechten.

Björn Gottstein



Lucas Niggli / Peter Conradin Zumthor:

PROFOS

NOT TWO RECORDS, MW822-2

Felix Profos: Get out of my room

Steamboat Switzerland

GROB961



Felix Profos © Francesca Pfeffer

Auf jeweils unterschiedliche Weise steht der Schweizer Komponist Felix Profos im Mittelpunkt zweier neuer, ausserordentlich starker CD-Produktionen. Der schlichte Titel PROFOS lässt nichts davon erahnen, wie die Schlagzeuger Lucas Niggli und Peter Conradin Zumthor, beide musikalisch in Rockmusik und (Free) Jazz beheimatet, sich dem *Ersten* und *Zweiten Tanz* (2008/09) von Profos annähern. Die extrem schwierig zu spielenden Stücke zeichnen sich durch eine hohe Komplexität rhythmischer Ereignisse aus, deren Klangergebnis allerdings zugleich von einer fast rituell anmutenden Strenge zeugt. Genau daraus resultiert auch ihre besondere Wirkung: Die Musik verunsichert, weil sie das Gefühl vermittelt, dass hier eine Ordnung zugrunde liegt, obgleich man bei der hörend vollzogenen Suche nach Ordnungskriterien scheitert und sich die wahrnehmbaren Loops, Pulsketten oder klanglichen Veränderungen keinem Schema beugen wollen. Dieses Moment der Irritation macht die Faszination aus, die – zusammen mit einer gewissen

klanglichen Härte im *Ersten Tanz* sowie dem konstant durchgehenden, trockenen und von teils metallischen Klangfarben überlagerten Puls im *Zweiten Tanz* – der Musik eine enorme Kraft verleiht. Man meint in der energetischen Motorik die physische Präsenz von Niggli und Zumthor förmlich spüren zu können; ihr Agieren vermag jenen Hörer, der sich auf das Klangerlebnis einlässt, auf der körperlichen Ebene zu affizieren, überrascht aber zugleich auch durch die Feinheit, mit der die Klänge jeweils gegeneinander ausbalanciert sind.

Das besondere Konzept der Platte besteht darin, die Tänze in eine Klangumgebung einzubetten, die improvisierend auf sie hin entworfen ist, aber dennoch ihre Autarkie wahrt, indem sie eine Fülle von rhythmischen und klanglichen Erlebnisräumen bereitstellt, deren differenzierte Vielschichtigkeit Tonmeister Willy Strehler perfekt eingefangen hat. Dadurch wird etwa der *Erste Tanz* stufenweise vorbereitet: In *Gold* bilden zunächst perkussive Repetitionen auf Kreissägen Tiefenstrukturen aus, die durch kaum merkliche Artikulations- und Klangfarbenänderungen belebt werden, im nachfolgenden *Where I end ...* weichen diese Impulse gestrichenen Klängen, mit ... and you begin werden die Profos-Stücke miteinander verbunden, in Nummern wie *Stoff* und *Luso* tauchen dann schliesslich gedankliche Anknüpfungspunkte aus Profos' Tänzen auf und werden neuen Kontexten überantwortet. Insbesondere der abschliessende Titel *All*, der sich der klanglichen Erforschung zweier Gongs durch die Abtastung mit Mikrofonen und den daraus resultierenden tieffrequenten Klangbahnen widmet, wird hierbei aufgrund seiner Dauer von 30 Minuten zum eigentlichen Gegenpol der Profos-Tänze.

Auf andere Weise packend ist eine zweite Platte mit der Komposition *Get out of my room* (2006), die Profos für

das Zürcher Trio Steamboat Switzerland geschrieben hat und die an den Donaueschinger Musiktagen 2006 uraufgeführt wurde – eine intelligent gemachte Musik voller Risikobereitschaft, die sich dem Trott heutigen Neue-Musik-Designs verweigert und stattdessen voll auf die inzwischen vielfach unter Beweis gestellten Fähigkeiten der drei experimentierfreudigen Musiker Dominik Blum (Hammondorgel, Elektronik, Synthesizer), Marino Pliakas (E-Bass) und Lucas Niggli (Drums, Percussion) setzt. Da ziehen heftig zerklüftete Metal-Riffs als scharlige Soundbänder durch die tiefen Registerlagen, da schneiden sich schmutzige Hammondorgel- oder Synthesizer-Akkorde in den Zusammenhang hinein, und da setzen vibrierende Lautstärkeballungen musikalische Ausrufezeichen. Auch wenn jedes dieser Elemente stilistisch an bestimmte Musikarten erinnern mag, entzieht sich das Gesamtergebnis solchen Zuordnungen, da im Zusammenwirken etwas ganz Eigenes umrissen wird. Mit seiner Melange aus dröhnen Powerakkorden, vorwärts treibenden Beats und hohen Frequenzkaskaden, aus immer wieder auftretenden Kontrasten, die sich über klangliche Abgründe hinweg annähern, ohne jemals endgültig zueinander zu finden, aber auch aus elektronischen Teilen, in denen die Klänge fast schon verspielt wirken, hat Profos dem Trio ein herausforderndes Stück Noise-Musik auf den Leib geschrieben, dessen Verlauf ständigen Perspektivwechseln unterworfen ist: ein starkes Stück Musik eben.

Stefan Drees



Strøm: shunt

Gaudenz Badrutt, Christian Müller (Elektronik)
domizil29



Gaudenz Badrutt + Christian Müller = Strøm © zVg

Meist sind Namen nicht mehr als blosse Platzhalter. Strøm, zu deutsch Strom, trifft die Sache aber ganz gut: Gaudenz Badrutt und Christian Müller schicken nicht nur eine Menge Elektronen auf die Reise, sie schaffen mit deren Hilfe auch etwas, das mit der Metapher des strömenden Flusses, eben des Stroms, gut zu fassen ist. Wie ein kleines Rinnsal beginnt *needle bright* mit zaghaften elektronischen «Hauchern» und einer springenden Schallplattennadel. Bäche und Nebenflüsse kommen später hinzu in Form von tiefen, ostinaten Drones, hohen, gleichsam sirrenden Klängen, und auch die Mittellage ist gut vertreten durch runde, obertonarme Sinusklänge.

Strøm pflegt die Arbeit mit analoger Technik und analogen Sounds. Den harschen Attacken, dem Hochglanz und der kühlen Perfektion des digitalen Prinzips stehen Badrutt und Müller skeptisch gegenüber. Unkalkulierbares, Rohes integrieren sie ganz bewusst. Nicht zufällig haben sie sich für eine Live-Einspielung entschieden. Auf dem Spieltisch angebrachte Kontaktmikrophone dienen der Integration mechanischer Spielgeräusche, etwa von handgetriggerten Effektgeräten: Zufall als Hauptsache, Peripheres als Katalysator, Fehler als Inspirationsquelle. Pierre Schaeffers «sillon fermé», die geschlossene Schallplattenrille in *needle bright*, ist nicht der einzige

Verweis – eher: Wink mit dem Zaunpfahl – auf die frühe *musique concrète*. Parallelen gibt es auch da, wo Strøm auf die Abstraktheit der Materialien achtet. Konkreten «Weltbezug» vermeidet das Duo, instrumentale Reminiszenzen ebenso. Kurze Samples der Bassklarinette streuen sie zwar ein, meist jedoch bis zur Unkenntlichkeit verfremdet oder in kleine Samples zerhackt. Schaeffers Postulat vom «Vorrang des Ohrs» spielt eine grosse Rolle, indem kontinuierliche Prozesse gepflegt werden. Zeit zum Einhören bleibt.

Für jedes der sieben Stücke wählt Strøm behutsam eine eigene, überschaubare Klangpalette. Im neunminütigen *void* breitet Strøm einen ostinat pulsierenden Teppich aus, auf dem sich rätselhaft flüchtige Einsprengsel bewegen, leicht verzerrte Sinustöne etwa, zaghaft knackende Impulse oder rhythmisierter Loops, die sich dem zu Grunde liegenden Teppich anzuschmiegen scheinen. *tigerduck* spiegelt deutlich das wider, was Strøm in der Selbsteinschätzung als «cocktail on the rocks» bezeichnet, «gemischt aus 2/3 avantgarde-klassik und 1/3 experimentellem rock».

Wohltuend hebt sich Strøm ab von Vertretern der Elektro- und vor allem Laptop-Szene, die sich zu oft verlieren in einer Melange aus cooler Selbstdarstellung und kontinuierlichen Klangflutten, deren Unverbindlichkeit durch hohe Lautstärken kaschiert wird. Ein sich in zwei Richtungen verzweigender Strom zierte die unaufgeregte Karton-Verpackung der CD: Strøm wählt offensichtlich den besseren Weg.

Torsten Möller

Christoph Delz: Complete Works Vol. 1

(Im Dschungel, Klavierquartett, Die Atmer der Lydia, 1. Klavierkonzert, Arbeitslieder, Siegel, Sils, Streichquartett, Istanbul)
Diverse Interpreten
Audiomax 707 1541-2 (3 CD)

Auch wenn einem das moderne Musikleben zuweilen wie ein Dschungel (um nicht zu sagen: wie ein Wald voller Affen) vorkommen mag, so ist das Bild doch musikalisch erstaunlich selten aufgegriffen worden. Dschungelmusik, das kommt bei Charles Koechlin vor (*Livre de la Jungle: Les Bandar-log* op. 176 (1939-40) für Orchester, u.a. nach Rudyard Kiplings *Dschungelbuch*) oder aber auch beim 1993 jung verstorbenen Basler Pianisten und Komponisten Christoph Delz. In seinem zweisätzigen Orchesterstück *Im Dschungel* op. 6 (1981-82) singen Vögel und brüllt der Löwe. Die Musik ist zuweilen von strahlender Schönheit und dann wieder von kruder Grausamkeit. Inzwischen ist ein äusserlich verwandtes Werk hinzugekommen: die 2003 uraufgeführte *Symphonie du Jaguar* des Franzosen Thierry Pécou (Jahrgang 1965). Mit einer ähnlichen Klangphantasie und Vehemenz wird hier gemalt. Freilich ist Pécou's Werk eher ein Abkömmling von Luciano Berios berühmter *Sinfonia* (1968-69). Wie jene den Spuren von Claude Lévi-Strauss bei der Erforschung südamerikanischer Mythologien folgte, befasst sich Pécou mit den Riten der Mayas. Und was jene mit dem collagierten, Mahler übermalenden dritten Satz initiierte, ist bei diesem längst musikalische Realität: Postmoderne, die von den verschiedensten Strömungen durchflossen (und nicht mehr nur beeinflusst) ist. Ich setze diese so meisterlich gehandhabte Tonsprache bewusst neben jene von Delz, weil dieser eben von ganz anderen Voraussetzungen ausging und nicht jene Perfektion



anstrebe. Sein 1981-82 entstandenes op. 6 reibt sich noch auf ganz andere, rudimentärere Weise an der Avantgarde, an ihrem Bilderverbot und ihrer Gelehrsamkeit; es bezieht sich auch auf einen Aussenseiter der Moderne, auf einen scheinbar «naiven» Maler. *Im Dschungel* ist eine «Ehrung für Rousseau den Zöllner», und der Zöllner ist – man weiss es aus Lukas 19, 1-10 – ein Grenzgänger (in der Bibel im doppelten Sinn, weil er mit der Besatzungsmacht kollaborierte) und ein Aussenseiter, obwohl er reich ist.

So fühlte sich wohl auch Delz. Seine Musik ist unmittelbar aus ihrer Epoche, aus Delz' Konflikt mit seiner Zeit entstanden, ihr gleichsam entsprungen, sie enthält Autobiographisches und persönliche Reaktionen. Gerade dies macht die Begegnung mit Delz' Musik immer wieder spannend: Er wollte ausbrechen, er wollte befremden – und im Gegenzug natürlich auch geliebt werden. Als ich einst zu seinem Stück *Siegel* op. 3 für acht Blasinstrumente, Schlagzeug und Klavier (1976) bemerkte, dass die Verbohrtheit dieser Klänge irritieren und auch nerven könne, meinte er trotzig, das solle auch so sein. Dieser Mutwillen wird immer wieder spürbar, etwa wenn er mit seinem op. 1, dem Klavierstück *Sils* (1975), vorgehört beim Spaziergang über den zugefrorenen Silsersee, eisige Klänge komponierte oder wenn er, der Sohn aus begütertem Haus, *Arbeitslieder* (übrigens auch da aus dem ausser-europäischen Raum) vertonte. Diese Aufmüpfigkeit überzeugte nicht immer. Manchmal verbiss sich Delz allzu sehr in die Klänge. Dann wirkte die Musik etwas bemüht, gerade auch an witzig gedachten Stellen. Andererseits erreichte sie dadurch – siehe *Siegel* – auch eine unmittelbare Eindringlichkeit, die einem in den Zirkeln Neuer Musik wohl tat. Und am besten war er, wenn er seine Klangimagination aufblühen liess und Klangbilder malte: lustvoll, ja fast schamlos,

üppig überbordend. Seine Klanggebilde sind nicht nur schön gesetzt und virtuos orchestriert, sie besitzen Wildheit, ja zuweilen eine schneidende Aggressivität. Surreale Klanggewalten evozierte er zum Beispiel in seinem *1. Klavierkonzert* op. 9 (1984-85), dessen zweiter Teil Luis Buñuel gewidmet ist. Seine Wildheit ist noch nicht ausgefeilt, nicht von so bewundernswerter Meisterschaft, wie sie einem bei Pécou entgegentritt, sondern roher, unbewältigter. Er liess los und arbeitete sich ab – beides in einem. Der Dschungel war damals noch in einem ursprünglicheren Zustand.

Erfreulicherweise ist das nun gebündelt auf CD erhältlich. Die Stiftung Christoph Delz hat in einer 3-CD-Box einen ersten Teil dieses schmalen, nur vierzehn Opuszahlen umfassenden, aber dennoch vielgestaltigen Œuvres zusammengefasst. Im reichhaltigen Booklet schreiben Komponistenkollegen und renommierte Musikwissenschaftler über seine Werke – und das durchaus kritisch, denn diese Musik wollte herausfordern, in einer wenig landesüblichen Weise. Delz' Musik ist immer noch ein Unikum in der jüngeren Schweizer Musikgeschichte.

Thomas Meyer

Triangulation: Whirligigs

Christy Doran (Gitarre), John Wolf Brennan (Klavier), Bruno Amstad (Gesang), Patrice Héral (Perkussion/Gesang)
Leo Records CD LR 562

Ist dies etwa eine Tanzplatte? Der Luzerner Gitarrist Christy Doran, der Pianist John Wolf Brennan, der Vokalist Bruno Amstad und der Perkussionist/Sänger Patrice Héral sind an sich bekannte Impromusiker. Wollen die vier auf ihrem neuen Album Tänzer mit einer rein funktionalen Musik bedienen? Im Booklet sind jedenfalls die Taktzeiten aller Stücke angegeben: Beats per minute. DJs mögen Werte um 120, die Geschwindigkeit des doppelten Herzschlags. Nun gibt schon *Bizarre Bazaar*, das Eröffnungsstück der CD, 78 als Puls an; *Embracing the Tiger* später changiert zwischen 64 und 132. Und also nein: Für die Diskothek scheint dieses Album denn doch nicht gemacht.

Triangulation bietet wunderliche Sounds, man fühlt sich öfters versetzt in surreale Klanglandschaften. Aber die Musik bleibt zugänglich – was eben gerade mit den Beats zusammenhängt (vielleicht sind sie darum angegeben). Dieses Album zeigt exemplarisch auf: Sind Grooves klar konturiert, so lassen sich «darüber» alle möglichen gewagten Sounds collagieren – der Hörer hat dennoch nie den Eindruck von Strukturlosigkeit. Eine Erfahrung, die man auch im Hiphop machen kann, etwa bei Public Enemy, wo hammerharte Grooves mit einem unglaublichen Gefricket an wirren Sounds-Kurzsamples kombiniert sein können. Beim Hören des Albums bewegt man unversehens den eigenen Oberkörper rhythmisch zur Musik – als wäre man einer dieser jungen Männer, die in Autos lautstarken Hiphop laufen lassen. Gleichzeitig staunt man über den Reichthum an frisch-verqueren Sounds in den zu hörenden modalen Klangbändern. Man fühlt sich gleichsam in einer Skurril-Diskothek.

Eine Platte ohne allen überflüssigen Ballast: Die Grooves sind filigran, die darüber gestellten Klanggeflechte trotz ihrer Skurrilität meist sehr transparent. Man höre den Eröffnungstrack *Bizarre Bazaar*, wo ein flockiger Groove wächst, die akustische Gitarre Dorans in reduzierte, sanfte Klavierklänge eingebettet ist. Und auch wenn sich die Sounds in späteren Stücken verknäueln und verwirren, Loops sich überlagern – fast durchs Band bewahrt sich dieses Album etwas Schwereloses. Nie stampfen die Rhythmen, nie sind die Sounds wirklich massig.

Diesem Quartett eignet bei aller Liebe zu «wired sounds» ein ausserordentliches Klangbewusstsein. Doran spielt verschiedene Gitarrentypen; Brennan Klavier, Orgel, E-Piano, Clavinet, Akkordeon, Melodica und indisches Harmonium. Der Klangfarbenreichtum der Instrumente wird kalkuliert eingesetzt. Triangulation ist ein Ensemble, das eher mit Soundfarben denn mit konkreten Tönen musiziert, besonders gilt dies für die Stimmkünstler Bruno Amstad und Patrice Héral. Aus dem Chaotischen heraus entwerfen diese Musiker klangfarbliche Ordnungen. Und am Ende bleibt der Eindruck, dass man Experimentelles und Leichtverständliches selten so gelungen verbunden gehört hat wie hier. Eine schöne Platte.

Christoph Merki