

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 123

Artikel: Soziale Kontrapunkte : der Komponist Marc Kilchenmann
Autor: Möller, Torsten
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927494>

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: 24.01.2026

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

Soziale Kontrapunkte

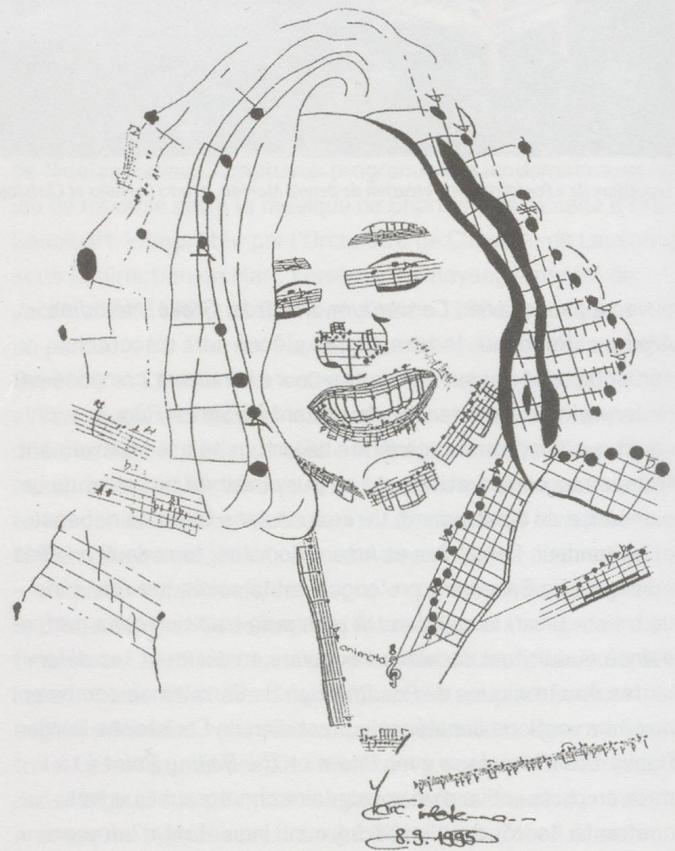
Der Komponist Marc Kilchenmann

Torsten Möller

Ausgangspunkte: Zwei Augen einer Frau. Ihre Pupillen weder schwarz noch rund. Punkte sind es schon, aber pro Auge drei. Links ein b¹, ein g² und ein es². Rechts ein d², ein f² und wieder ein es². Unter den Augen die Nase, wie gewohnt. Sie gibt ihre Tonhöhen schwerer preis. Ein Zweiunddreissigstel-Vorschlag ist wohl dabei, dann eine Viertelpause, dann ein klingendes Viertel f. Man könnte nun weiter fortfahren mit solch akribisch musikalischer Ikonographie, mit der Beschreibung des Munds als aufsteigende Notenfolge, des Haars als Tonhöhenbewegung. Sinn würde das nur bedingt machen. Strengere Bildanalyse war schon in Werken eines Earle Brown oder eines Anestis Logothetis unangebracht. Und so ist es auch beim Komponisten und Fagottisten Marc Kilchenmann. In diesem *Larghetto für Melodieinstrument oder vom Versuch einer Annäherung an Wolfgang Amadeus Mozart* (1995) trifft das schöne Blatt nur einen Aspekt der Komposition. Markanteres erschliesst sich durch die Spielerläuterungen. Von insgesamt 22 Teilen ist dort die Rede, die «individuell gestaltet» werden sollten, mit «möglichst radikalen Lösungen». Fein ersonnen ist das Konzept. Deutlich wird das auch dort, wo von den Spielarten die Rede ist: «Je weiter die Notation vom traditionellen Notenbild entfernt ist, desto ausgefallener sind auch die Spielarten zu wählen. Je undeutlicher ein Notensystem, desto brüchiger soll gespielt werden.»

PANTA RHEI?

Kürzlich schuf Marc Kilchenmann ein Konzertprogramm für Steamboat Switzerland mit Lukas Niggli am Schlagzeug, Marino Pliakas am Bass und Dominik Blum an der Hammond-



Marc Kilchenmann, «Larghetto für Melodieinstrument oder vom Versuch einer Annäherung an Wolfgang Amadeus Mozart» (1995), Partiturseite.
© Marc Kilchenmann, Bern

orgel. Angesagt war ein Abend für eine «extended formation»: Gleich acht Bläser liess Kilchenmann mitspielen in diesem *Sederunt Principles*, benannt nach dem bekannten Organum Perotins. Das 1199 komponierte Werk fügte Kilchenmann in den Konzertablauf in behutsamer Bearbeitung ein. Es sei eben «nicht mehr und nicht weniger als eine Fingerübung», sagt der Transkriptor.¹ Die archaische Kraft bleibt erhalten,

Hammond II ad lib.

Marc Kilchenmann, «egregoros», Ein Stück nach Heraklit für Hammondorgel, E-Bass und Percussion sowie eine Hammondorgel, 3 E-Bässe, Percussion und 2–8 Blasinstrumente ad lib. (2009–11), Ausschnitt aus der Hammondorgel-Partie. © aart verlag, Zürich

stellenweise verstärkt durch den improvisierten und kräftigen Schlagzeugeinsatz Lukas Nigglis. Auch der *Plan 1976* des von Kilchenmann bewunderten Aussenseiters Hermann Meier (1906–2002) ist im Programm enthalten. Im Zentrum des mittlerweile auf CD erschienenen Konzerts (D.B. Waves 001) steht aber *egregoros* (2009–2011), einmal gespielt in einer Triofassung nur von den Steamboats, ein andermal angereichert mit den acht Blässern. Auf Gedanken Heraklits beruht das Werk, basierend auf dessen bekannter Philosophie des *panta rhei*. Weniger bekannt ist das dialektische Prinzip Heraklit'scher Argumentation: Das stetige Fliessen meint nicht nur den immerwährenden Wandel, sondern bewegt sich auch im Rahmen einer Einheit, einem «Alles ist eins».

Für die Zeitkunst Musik eine willkommene Einladung: *egregoros* nimmt die Komplexität in der Form auf, dass der Gestus zwar bleibt, aber doch von jenem unbeständigen Fließen geprägt ist, das Heraklit beschreibt. Temposchwankungen spielen eine Hauptrolle. Philippe Kocher vom Institute for Computer Music and Sound Technology Zürich entwickelte eine spezielle Software, die «sinusförmige Temposchwankungen» ermöglicht. Jedes Instrument spielt ein eigenes Tempo, das steten Accelerandi und Ritardandi unterworfen ist. Zugleich erklingt eine elektronische Zuspielung vorab eingespielter Partien. Komplexität und Reibung solcher Art erzeugt Spannung und trifft zugleich den energetischen Nerv des radikalen Trios Steamboat Switzerland.

ÜBERWÄLTIGEND

Durchaus gibt es Parallelen und Kontinuitäten zwischen dem *Larghetto* und *egregoros*. Dass Kilchenmann froh wäre, wenn künftige Interpreten eigene Fassungen des modular konzipierten *egregoros* erarbeiten, bestätigt die einstige Aufforderung zur individuellen Gestaltung des *Larghetto*.² Selbstbestimmung ist zentral für den 1970 in Bern Geborenen, ebenso wie Selbstverantwortung. Der Mensch soll entscheiden dürfen, somit auch der Interpret und, nicht zu vergessen: der Hörer! So sehr er die späten Quartette eines Ludwig van Beethoven schätzt, so sehr empfindet Kilchenmann ein gewisses Unbehagen angesichts von Willensoktroyierung und «Überwältigungsstrategien». «Es gibt doch einfache Rezepte dafür, jeder Kompositionsstudent weiß doch, wie das funktioniert», spricht er und fügt hinzu: «Im Alltag ist das Überwältigen strafbar, nur in der Kunst ist das nicht nur straffrei, sondern total positiv in dem Sinne: <Boah, ist das überwältigend>. Für mich bleibt das ein sehr negativ besetztes Wort, auch und gerade bei Musik.»

Bei Erwägungen solcher Art schwingt natürlich schon ein kritischer Avantgardebegriff mit, den man unter anderem aus Freiburger Kreisen kennt, etwa von Mathias Spahlinger, den Kilchenmann sehr schätzt. Mit Spahlingers Ausspruch, dass ein Orchester-Crescendo wie ein Herrschaftsinstrument sei, ist Kilchenmann absolut d'accord. Und auch Helmut Lachenmanns Definition von «Schönheit als Verweigerung



Marc Kilchenmann. Foto: zVg

von Gewohnheit» würde er wohl unterschreiben. Andererseits: Marc Kilchenmann ist kein Theoretiker, der in post-adornitischer Manier eigenes Handeln ableitet aus hegelianisch inspirierten Fortschrittserwägungen. Auch wenn das nicht so überraschend klingt, so hält er aber doch aus Überzeugung daran fest, dass neues Terrain wichtig und dieses eben nur mit Mut zu erreichen sei. Sympathie weckt so eine unverstellte Ehrlichkeit und Direktheit, die sich auch äussert, wenn er auf seinen einstigen Lehrer Urs Peter Schneider zu sprechen kommt: Dass er sich auf dessen Bahnen bewege, hat Kilchenmann schon des Öfteren gehört. Er lobt Schneider nachträglich für dessen ausserordentliches pädagogisches Geschick und bezeichnet ihn unumwunden als «Vaterfigur».

Natürlich gibt es generationsbedingte sowie menschliche Eigenheiten und somit viele Unterschiede zwischen Lehrer und Schüler. Aber in der Haltung, vor allem hinsichtlich der kritischen Hinterfragung des Erhabenen, gibt es Berührungspunkte zwischen dem Schneider'schen Distanz-Postulat³ und Kilchenmanns Kritik am Überwältigtwerden. Freilich kam es mit dem lustvollen Streiter Urs Peter Schneider auch zu Fiktionen – gerade dann, wenn es um sogenannte «politische» Komponisten ging: Als Kilchenmann den Unterricht in den frühen 1990ern bei Schneider begann, präferierte der knapp 20-jährige noch die entschiedenen Standpunkte des frühen Luigi Nono, die beispielsweise in *Il canto sospeso* zum Aus-

druck kommen. Schneider wiederum plädierte schon damals für John Cage und dessen Konzepte, die eben niemanden so eindeutig an die Hand nähmen.

Der Musikhistoriker könnte das Nebeneinander von Unverbarkeiten als historisches Faktum akzeptieren. Marc Kilchenmann aber gibt Schneider heute mehr Recht als damals; zu der Zeit also, als er in *Genau so si mir*, einem Liederzyklus für Sopran, Klavier und Tonband (1991–1992), noch Leserbriefe vertonte, die von Xenophobie in der Schweiz künden: «Fremdrassige werden hier immer Fremde bleiben, auch wenn sie deutsch sprechen oder durch Heirat zum begehrten roten Pass gekommen sind.» Oder: «Die Eisbären im Zoo wären zweifellos auch nicht einverstanden, wenn sie ihr Gehege mit Braunbären teilen müssten, obschon beide Tierarten Bären sind.» Die Umsetzung solcher Zeilen – in *Genau so si mir* gesungen über einer improvisierten Klavierstimme mit festgelegtem Tonvorrat – empfindet Kilchenmann heute als plakativ. Die Zeiten haben sich geändert:

«Wenn ich mich als politischen Künstler verstehen will, dann muss ich mir ja auch schon überlegen: Was braucht denn meine Zeit, in der ich lebe, und meine Gesellschaft? Und wenn wir Marcuse ernst nehmen, dann haben wir mit Plakativem verloren. Es bringt überhaupt nichts, wenn ich mit solchen Mitteln arbeite. Wenn es darum geht, plakativ zu sein, dann sind die Rechten einfach besser.»

KULTURELLE INSELN IM BRACKWASSER DER BELIEBIGKEIT

Kürzlich entstand erneut ein komponiertes Programm, genannt: *Jeder neue Schritt ist immer nur der vorletzte*. In Zürich, Basel, Bern und in den deutschen Städten Osthofen, Hagen und Berlin wurde es vom Satie Quartett und vom der historischen Aufführungspraxis verpflichteten Streicherensemble Der Minervae Banquet gespielt, thematisch verknüpft durch den 1942 erstmals publizierten Roman *Das siebte Kreuz* von Anna Seghers. Es war nicht das Ziel, den Text inhaltlich zu adaptieren, sagt Kilchenmann. Vielmehr ging es um den Versuch, «die von Seghers gestalteten sozialen Kontrapunkte abzubilden».⁴ Kontrapunkte anderer Art lieferten Bachs komplexe Fugen aus dem *Musikalischen Opfer*, die im Konzert erklingen in einer von der bekannten Kirkendale-Interpretation bestimmten Auswahl.⁵ Im *Musikalischen Opfer* virulente Kompositionsprinzipien erblickte Kilchenmann auch in Seghers Roman, in dem Krebsumkehrungen eine Rolle spielen bei den Figuren Bachmann und Paulchen Röder: Während Bachmann als überzeugt-idealistischer Kommunist im entscheidenden Moment versagt, wird der einst naive Röder zum mutigen Fluchthelfer und verhilft dem Protagonisten des Romans, Georg Heisler, zu seiner erfolgreichen Flucht vor dem Naziregime in die Niederlande.

Neben den Bach'schen Werken ist Kilchenmann mit seiner 2011–2013 entstandenen *Anna Seghers Tetralogie* vertreten (Nr. 1 *Jeder Schritt ist immer nur der vorletzte*, Nr. 2 *Jetzt zwei Minuten Zusammensein, in welcher Hölle immer*, Nr. 3 *An ihm war nichts richtig, aber sein Blick war richtig* und Nr. 4 *Unter der gleichen Gefahr, im gleich kühlen Wind*). Gemäss seiner sich selbst auferlegten Prämisse, sich nicht wiederholen zu wollen, schlägt Kilchenmann in dieser Tetralogie einen völlig anderen Ton an als im teils parallel entstandenen *egregoros*, dessen Konzeption sicher auch auf den besonderen Stil von Steamboat Switzerland zurückgeht. Insistierende Tonwiederholungen der Flöte oder der Violine wirken in der *Anna Seghers Tetralogie* sehr introvertiert, skeptisch-grüblerisch, an manchen Stellen fast manisch ausweglos. Brüchige Streicherlinien geben dem Geschehen zuweilen eine rauhe Note, doch insgesamt entspricht der zurück genommene Gestus fast dem des Nono'schen Streichquartetts *Fragmente – Stille, An Diotima*. Zweifelsohne, Kilchenmanns engagierte Kunst hat eine Entwicklung hinter sich: «Mir war immer klar, dass ich mich als politischen Künstler verstehe, dieses Verständnis hat sich aber seither gründlich gewandelt. Ich nehme den heutigen Kulturbetrieb als Amüsierzirkus wahr, und ich sehe nicht, wie ich dem mit einer pathetischen Revolutionsmusik entgegentreten könnte. Die wichtigen Impulse werden, so denke ich, in Nischen gegeben, ich bin versucht zu sagen: den kulturellen Inseln im <Brackwasser> der Beliebigkeit.⁶ Die Rolle eines engagierten Künstlers kann heute für mich nur die sein, ganz grundsätzliche Arbeit wieder zu leisten: Hörerziehung, Diffe-

renzierungswille. Dazu eignen sich kammermusikalische Formen besser als Werke für hierarchisch strukturierte grosse Orchester.»⁷

MUSIK-PROGRAMME

Wie sein Lehrer Urs Peter Schneider deutet Marc Kilchenmann den Nischencharakter hoher Kunst positiv. Er klingt dabei nicht elitär und erklärt, dass er sich selbst mit der permanenten Reizüberflutung etwa in Form eines «Kampfs der Chöre» oder des «RTL DSDS Wahnsinns» beschäftigte. Als Fagottist der Basel Sinfonietta entwirft er Programme zu Konzerten, zu denen schon mal 1000 Leute kommen. Kaum zugeschnitten auf die Bedürfnisse eines Abonnement-Besuchers wird da ein sperrig-geraptes Orchesterstück von Felix Profos präsentiert im Rahmen eines Abends unter dem Motto «Speaking Music» und in unmittelbarer Nachbarschaft zu Arnold Schönberg (*Ein Überlebender aus Warschau*), Vladimir Vogel (*Thyl Claes*) oder Alban Berg (*Wozzeck*). Anspruchsvoller Musik widmet sich Kilchenmann auch im Rahmen seines kleinen Aart-Verlags (www.aart-verlag.ch). Sein Lehrer Urs Peter Schneider und Hermann Meier sind hier vertreten und mit Peter Streiff ein weiteres Mitglied des Ensembles Neue Horizonte Bern, nebst selten gespielten kammermusikalischen Kleinoden aus früheren Jahrhunderten. Reich wird er wohl nicht mit seinen Verlagsaktivitäten. Andererseits sind solche Kataloge wie jene von Breitkopf & Härtel, Schott oder Boosey and Hawkes weit unpersönlicher, weit unspezifischer. Bei aller Vorliebe für die Kammermusik würde Marc Kilchenmann übrigens gern mal die Komposition eines grossformatigen Orchesterwerks wagen. Nach Massenveranstaltung wird es dann wohl nicht klingen.

1 Dieses und alle folgenden, nicht näher ausgewiesenen Zitate stammen aus einem Gespräch, das der Verfasser mit Marc Kilchenmann am 14. Juni 2013 führte.

2 *egregoros* hält Kilchenmann für sein «strengstes Stück». Es offeriere zwar unterschiedliche Fassungen für verschiedene Besetzungen; sobald sich aber der Interpret für eine Version entschieden habe, blieben kaum Freiheiten.

3 Vgl. Torsten Möller, *Sonderwege. Urs Peter Schneider im Portrait*, in: *dissonance* 112, Dezember 2010, S. 40.

4 Marc Kilchenmann, zitiert nach einem Interview mit Monika Melchert, *Zeitloses Bild vom Widerstehen*, in: *Neues Deutschland* vom 28. Mai 2013, S. 16.

5 Warren und Ursula Kirkendale hatten 1980 frappante Ähnlichkeiten zwischen dem Aufbau des *Musikalischen Opfers* und Reden von Quintilian ausgemacht. Vgl. Ursula Kirkendale, *The Source for Bach's Musical Offering*, in: *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), S. 99–141. Neuabdruck: Warren und Ursula Kirkendale, *Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Florenz: Olschki 2007.

6 Marc Kilchenmann bezieht sich auf einen Ausdruck des Kabarettisten Georg Schramm in der Sendung «Meister Yodas Ende im TV» auf 3 Sat am 25.09.2011. Vgl. <http://youtu.be/zfOGYckuHsw> (Stand 18. Juni 2013).

7 Marc Kilchenmann, zitiert nach einem Interview mit Monika Melchert, *Zeitloses Bild vom Widerstehen*, S. 16 (vgl. Anm. 4).

