Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 84

Rubrik: Berichte

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

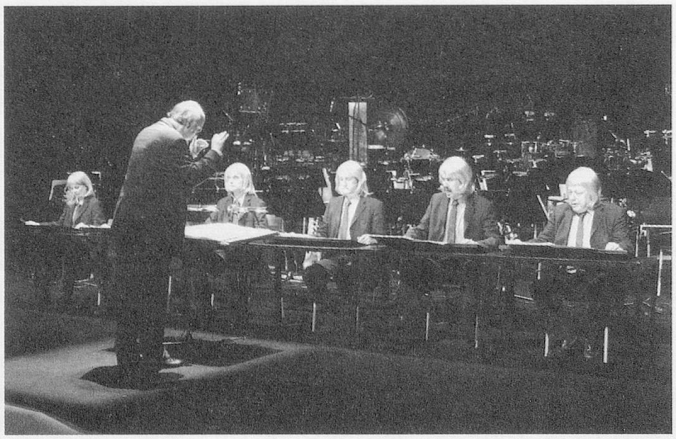
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

DO IT AGAIN

Uraufführungen Bernhard Langs «Theater der Wiederholungen» und Olga Neuwirths «Lost Highway» beim Steirischen Herbst in Graz



Bernhard Lang, «Theater der Wiederholungen», Szenenfoto (© Andreas Wind)

Wenn denn etwas gewiss ist, dann dies: Nichts wiederholt sich! Was erlebt ist, ist vorbei, erst zuletzt wartet der Stillstand. Die Erkenntnis ist fatalistisch, daher wächst die Verlockung, Wiederholbarkeit wenigstens illusionär zu suggerieren. Keine andere Kunstform ist der Verlockung so exzessiv gefolgt wie die Musik: Repetition als Mittel zur Trance mit aufgehobener Zeit, Evokation von «Unaufhörlichem», klingende Seligkeit – im Paradies sind alle Tage gleich.

Die fatalistische Einsicht hat aber auch ihre spiegelbildliche Kehrseite: Dass sich immer alles wiederholen muss! Sie ist nicht minder unerträglich für den, der auf Fortschritt und Entwicklung hofft. Wobei nun dieser Fatalismus wiederum oft der larmoyanten Bequemlichkeit gleicht, die tatsächliche Entwicklung nicht sehen will. Der Unterschied liegt in der Sensibilität für die Differenz, die sich in der eben nie exakten Wiederholung zeigt.

Einst herrschte in der neuen Musik eine geradezu idiosynkratische Abneigung gegen alle Wiederkehr von Bekanntem. Gegen die Selektion und die Fokussierung auf einzelne Töne und einzelne breit getretene Augenblicke. Mittlerweile freilich hat die Kunst längst die runde Form entdeckt, die in sich kreist und behaglich umschliesst, was sich ihren Ecken und Kanten vermeidenden Konturen anpassen mag. Kultur überhaupt ist die kreisende Begegnung mit sich selbst geworden, und eine Kulturhauptstadt widmet sich folgerichtig in erster Linie der Kultur und weniger der Stadt. Graz war ein Jahr lang Kulturhauptstadt und hat die kulturellen Selbstverweise zelebriert wie keine ihrer europäischen Vorgängerinnen. Ein rundum rundes Lebensgefühl hat die Bewohner der steirischen Kleinmetropole erfasst, die sich auf der künstlichen ovalen Mur-Insel treffen, ihr einer blauen verwehten Kaugummiblase ähnliches neues Kunsthaus bestaunen und den fremden Besucher schon auf dem Flughafen mit einer «Kunstzone» namens «Loopy Doopy» begrüssen. Und schliesslich erreicht die kulturelle Rückkopplung ihren Höhepunkt, wenn das Kulturjahr noch parallel überlagert wird von üppigen Festivals wie dem Steirischen Herbst. Dass dieser, neben ungezählten weiteren Programmpunkten, auch ein *Theater der Wiederholungen* offerierte, folgte mithin der Logik der Zeit. Gilles Deleuze hatte das theoretische Gerüst zur Wiederholung und Differenz und den Titel zum Stück geliefert, der Komponist Bernhard Lang suchte davon musikalisch zu profitieren, und das Ergebnis zeigte zunächst und vor allem eines: In der Wiederholung wird alles Fatale grotesk, wie ernst auch immer es beim ersten Mal gewesen sein mag.

Denn was Bernhard Lang hier wiederkehren lässt, ist die Gewalt. Ist die ihrerseits bereits grotesk maschinell-sexuelle Tötungsfantasie de Sades und Joris Karl Huysmans, die zelebrierte amerikanische Killerästhetik nach William Borroughs und schliesslich der europäische Wahnsinn, der sich in den Protokollen der Nürnberger Prozesse niederschlug. Drei «Erzählungen», drei Texte, die dreifach einem sich wiederholenden kompositorischen Prinzip zugrunde liegen. Dieses heisst – wie denn sonst? – «Wiederholung» und erweist sich als eine unaufhörliche Folge von Mini-Loops, die in durchschnittlich etwa vier- bis zehnfacher Wiederkehr den musikalischen Fluss zerstückeln und aufbrechen in eine Art stotterndes Staccato. Keine Trance-Repetitionen also, sondern die hundertfach wiederkehrend unterbrochene Hör-Erwartung, zunächst mit befremdender, zusehends aber auch mit voraussehbarer Wirkung, in der man hörend sich allmählich einrichtet. Denn mit fortschreitender Dauer des Abends beginnt das Ohr die ungleichmässig rhythmisierten Brocken zusammenzusetzen, den musikalischen Fluss zu rekonstruieren: Als ob man durch eine mehrfach geteilte und gewölbte Glasscheibe die Einzelbildchen als Ganzes wahrnehmen würde. Der Effekt ist somit der einer Zeit-Lupe: Der Augenblick in seinem multiplizierten Erscheinen wird gedehnt und aus dem natürlichen Zeitfluss gezerrt – eine neue Variante des «herausgehobenen Augenblicks» der guten alten Oper sozusagen.

Damit hat Bernhard Lang ein Mittel zur Hand, das sich auf sämtliche Stoffe und Texte mit ähnlich verfremdender Wirkung applizieren lässt – die Verzerrung zur Groteske ist quasi *a priori* gerechtfertigt und wird zur pauschalen Weltsicht. Das funktioniert problemlos, wenn es um de Sade oder Borroughs geht, ersterer mit Vokal- und grossem Instrumental-Ensemble besetzt, letzterer mit rockigem Sound versehen. Hier geht es um musikalisierte Literatur, um die Rückkopplung zwischen den Künsten also, um Texte, in denen das Potenzial zur Ironie mindestens untergründig schon angelegt ist. Im dritten Teil allerdings geht es um Welt. Und zwar ausgerechnet um jene, die sich bisher fast ausnahmslos der künstlerischen Vereinnahmung verweigert hat – und da wird es problematisch. Denn der Ausch-Witz ist nie einer, auch wenn er noch so originell als anfahrender Au-sch-sch-sch-sch-witz-Zug vertont wird. Das Gelächter bleibt hier höchstens noch in sprichwörtlichen Kabarettistenhälsen stecken, die Pointe macht sich selbständig und verfehlt die unfassbare Wirklichkeit. Bernhard Lang spricht davon, dass seine Wiederholungen etwas «Unmenschliches» haben. Das mag als Intention stimmen, das Unmenschliche des Menschen aber erreichen sie nicht. Sie bleiben eine Schablone, die mit ihren süffigen rotierenden Klangmodulen im Grunde über jeden beliebigen Inhalt gelegt werden kann.

Nun ist das Ganze auch Theater. Xavier Le Roy hat eine Bühnenversion erarbeitet, die die Ensemblemitglieder des Klangforum

Wien und die singenden Jeunes Solistes zu Darstellern im Zentrum macht und vier Tänzern eine Art illustrierender Bewegungschoreographie am Bühnenrand zuweist. Mit blonden Perücken (als Anspielung auf Warhols Monroe-Klone verstanden mögen sie an frühere Pop-Art-Repetitionen erinnern) haben die Musiker hinter ihren Instrumenten mit ihren ruckartigen Bewegungen die musikalischen Sprünge in der Schallplattenrille zu verdoppeln – ein kurioser und zusehends zweckloser Effekt. Eine begeisterte Dame in der ersten Zuschauerreihe, die sich darob vor Lachen kaum mehr einkriegen konnte, antwortete auf die Zurechtweisung durch ihren eingeweihten, von ihrer Euphorie genervten Sitznachbarn mit Empörung: Ist denn das etwa ernst gemeint? Nein, ist es nicht. Es ist nur Kunst, hervorragend gespielt vom Klangforum Wien unter Johannes Kalitzke und fabelhaft gesungen vom Vokalensemble Les jeunes solistes. Und so lachte sie weiter bis zum Ende, wenn einer «den Inhalt der Büchse in das Dach des Krematoriums» schüttet…

Dem Kreisen in den kulturellen Selbstverweisen schlossen sich in Graz mit einem ganz anderen «Do it again» und einer ganz anderen Art von Musiktheater auch Olga Neuwirth und ihre Librettistin Elfriede Jelinek an. Ihre Verdoppelungsversuche galten dem Film, nämlich David Lynchs enigmatischem Thriller *Lost Highway*, in dessen irritierten Erzählstrukturen und doppelten Realitätsebenen die Autorinnen Elemente ihrer eigenen musikdramatischen Intentionen wiedererkannt hatten. War Bernhard Langs Komposition ein Mittel zur aufgebrochenen Wahrnehmung, so hat Olga Neuwirths Musik die Aufgabe, den Anteil des Sounds in Lynchs synästhetischem Ganzem so zu verstärken, dass der Transport von der Leinwand auf die Bühne der Grazer Helmut-List-Halle möglichst ohne Einbusse funktionierte. Denn den Autorinnen schwebte offensichtlich tatsächlich weniger eine Neu- als eine Nachschöpfung vor. Elfriede Jelinek hatte das Drehbuch von Lynch und Barry Gifford auf die nötigen und bühnentechnisch möglichen Episoden eingedampft und den sich überlagernden Realitätsebenen der Story durch zahlreiche Videoprojektionen Geltung verschaffen wollen (von denen dann Joachim Schlömers Inszenierung freilich nur wenige realisierte). Die surrealen Ereignisse rund um den Jazzmusiker Fred Madison, der, als Mörder seiner Frau verhaftet, plötzlich als ein anderer erwacht und in einem Klima von Gewalt und Pornographie seine eigene Geschichte mit chronologischer Unlogik erlebt, bleiben also in der Bühnenversion die gleichen. Und auch Bühnenbild und Kostüme lehnen sich ebenso eng an die Filmvorlage an wie die Dramaturgie der kurzen, durch Auf- und Abblenden getrennten Szenenfolge. Der Musik bleibt somit die Aufgabe, Atmosphärisches herzustellen, paradoxerweise also noch mehr «Filmmusik» zu sein als die ihrerseits bereits hochraffinierte Tonspur der Filmvorlage. Auch Neuwirth zitiert den Filmsound, entwickelt aber zusehends einen eigenständigen Sog unaufhörlich dräuenden Strömens, komplex-hektischer Einzelereignisse und elektronischer Stimmverfremdung, in den sich bisweilen illustrierende Stilzitate mischen. Erneut bewährte sich das Klangforum Wien unter Johannes Kalitzke, und nicht anders als bei Bernhard Lang war man einen Abend lang beeindruckt, wie hochprofessionell und gekonnt dies alles gemacht und präsentiert wird. Bleibende Eindrücke oder gar Einsichten? Jelinek/Neuwirths Filmwiederholung regt immerhin an, ehe das Theater Basel im kommenden Mai die Produktion übernehmen wird, sich das Original mal wieder anzusehen, und Lang lässt zumindest die Frage offen, wie es denn sein kann, dass nichts gleich bleibt, wo sich doch immerfort alles wiederholt. **MICHAEL EIDENBENZ**

FÜNF TAGE VOLLER NEUER KLAVIERMUSIK

«… antasten …» – 6. Internationales Pianoforum Heilbronn

Zum sechsten Mal hat in Heilbronn das fünftägige grosse Klaviertreffen stattgefunden (24. bis 28. September), das sich schlicht «…antasten…» nennt und 1995 vom Heilbronner Ernst Helmuth Flammer, jetzt Kompositionsprofessor in Dresden, gegründet worden war; es avancierte inzwischen zu einem der grossen Biennale-Festivals zeitgenössischer Musik. In diesem Jahr wurde in 27 Konzerten Klaviermusik des 19. bis 21. Jahrhunderts dargeboten, woran sich 25 verschiedene Pianisten und Pianistinnen aus verschiedensten Ländern Europas beteiligten. Zwei Vorträge, einer vom Dresdener Komponisten und Professor Jörg Herchet über die künstlerischen Probleme von «Festivals» und einer vom Brasilianer Oscar Dourado über die Kultur der Klaviermusik in Salvador-Bahia in und nach der Ära des Schweizer Komponisten Ernst Widmer (1927–1990), der ab 1956 dort gewirkt hatte, ergänzten das anspruchsvolle und anstrengende Programm, das kaum Zeit zum Essen liess. Aber an den sogenannten Marathon-Abenden von Donnerstag und Samstag wurden in den Pausen Brötchen, Kuchen und Getränke aller Art vom neuen Trägerverein Kulturring Heilbronn gratis angeboten. Da der Konzertbesuch selbst auch unentgeltlich blieb, konnte sich das breite Publikum, zumal das ortsansässige, beliebig einfinden und im Programm auswählen, während die von weit zugereisten Fachleute eher versuchten, alles von den vielen Raritäten, zu denen 16 Uraufführungen gehörten, mitzubekommen.

Die beiden Marathonkonzerte am Donnerstag- und Samstagabend fanden im viel Raum bietenden, aber etwas öden Orchestersaal im neuen Kulturzentrum K3 auf zwei Steinwayflügeln, die übrigen Konzerte immer noch im intimen, dafür schnell einmal überfüllten Raum der alten Städtischen Museen auf einem durchaus ebenbürtigen Sauter-Flügel und ab und zu auf dem aus der gleichen Firma stammenden Sechzehnteltonklavier statt. Erfreulich und nicht mehr unbedingt selbstverständlich – wenn ich ans Schweizer Tonkünstlerfest im Tessin denke – ist es, dass die Konzerte in festlich heller Beleuchtung durchgeführt werden.

Ein solches Festival ist natürlich auch Prüfstein der Klavierspieler. Von historischer Musik wurde zweimal Schumann gespielt, einmal im Zusammenhang mit Reinhard Febels Komposition *Innere Stimmen* (1982), die direkt auf Schumanns *Humoreske* Bezug nimmt (Markus Becker aus Hannover spielte), das andere Mal nach Elliott Carters *Night Fantasies* (1980) die *Kreisleriana*, die ihm Anregung gewesen sei (die in Köln lebende und dozierende Taiwanerin Pi-hsien Chen): beide Mal fulminante Moderne, aber sehr trocken, eher unsensibel vorgetragener Schumann. Aber als symptomatisch darf man das nicht bezeichnen, denn nicht nur Werner Bärtschi spielte neben Ulrich Gassers *Paganini-Variationen*, neben eigenen Kompositionen (*HAJC* und *Etude-Impromptu*) und der Uraufführung einer allerdings ziemlich unprofessionell anmutenden neuen Komposition von Steve Ingham (*Fantasia Steganographia*) Ives' *Concord-Sonata* mit publikumbegeisternder Differenzierung, auch Christoph Staude aus Neuss spielte innerhalb eines sehr intelligent zusammengestellten Russenprogramms die *Préludes* des zehnjährigen Skrjabin-Sohns Julian, die frühen Wyschnegradsky-Préludes und Stücke von Obouchow, dem Freund Arthur Honeggers, sehr gefühlvoll. Und auch Sven Thomas Kiebler aus Freiburg, der in mehreren Konzerten ein immenses Programm bewältigte, darunter eine klar gegliederte grosse *anisotropie* von Michael Quell und Flammers kunstvolle Fugenarbeit *Rockparaphrase*, spielte nach Boulez ein paar Debussy-Préludes in Vollendung.

Überzeugend auch die Interpretationen der in Freiburg lehrenden geborenen Japanerin Kaya Han, die unter anderem zum 80. Geburtstag des in Heilbronn lebenden Reinhold Birk eine *Chaconne* spielte, die wie alle seine Werke streng dodekaphon komponiert ist, aber stilistisch alla Reger klingt – was übrigens künstlerisch und musikwissenschaftlich nicht uninteressant ist! Und als ausgezeichneten Pianisten lernte man auch den Stuttgarter Markus Stange kennen u.a. mit *Expressioni*, fünf wunderschönen Miniaturen des 77-jährigen ehemaligen Stuttgarter Musikkritikers Wolfgang Ludewig, und mit einem Klassiker der sinnstiftend engen Verbindung von Klavier mit Tonband, mit *Macchina d'autunno* (1982) von Johannes Kalitzke. Die grosse pianistische Entdeckung beim letzten Festival Herbst 2001 war die damals 28-jährige Russin Irina Emeliantsewa. Als Schülerin von Flammer in Dresden spielte sie nun in ihrem Programm auch eine eigene Komposition. Aber neulich ist Claus-Steffen Mahnkopf auf der Suche nach einem Interpreten für einen Porträtabend mit seinen ungeheuer virtuosen grossen Stücken, an die sich keiner machen wollte, an einen 24-jährigen Athener geraten, der sie wie das Selbstverständlichste auf der Welt spielt: Ermis Theodorakis, die pianistische Entdeckung dieses Jahres. Phänomene sind puncto Treffsicherheit und Geschwindigkeit – nicht unbedingt puncto musikalischer Sublimität – auch immer noch die Engländer James Clapperton aus Edinburgh, der fünf umfangreiche Klavierstücke des 48-jährigen römischen Arzts und Komponisten Diego Minciacchi spielte, und Nicolas Hodges aus London, der neben seiner bekannten Beat Furrer-Interpretation (*Phasma*) Konrad Boehmer, Brice Pauset, Horatiu Radulescu und James Clarke aufführte. Auch der Altmeister der neuen Klaviermusik, Alfons Kontarsky, liess sich in Heilbronn hören, doch ist ihm mit einem peinlich pathetischen 36-Minuten-Wälzer von Paul Engel Undankbarstes anvertraut worden, nach welchem man selbst Wolfgang Rihms auch ein bisschen pathetisches *Tombeau* kaum mehr hören konnte; die orientalisierenden *14 Pensées* von Dimitri Terzakis dagegen verschafften reines, lockeres Vergnügen.

Was das Sechzehnteltonklavier betrifft, das 1997 im «antasten»-Festival erstmals mit neuen dafür geschriebenen Kompositionen vorgestellt worden war – vor allem solchen aus dem Pariser Umkreis um Alain Bancquart – liess sich ein deutlicher Fortschritt zu einem sicheren oder gar selbstverständlichen kompositorischen Umgang mit diesem ungewohnten Instrument feststellen. Die Eigenschaften sind total verschieden von denen irgendeines anderen traditionellen Musikinstruments, der unmerklichen Höhenveränderung um einen Sechzehnteltelon wegen, was für unser Ohr ein kontinuierliches Glissando schafft. So werden plötzliche kleine Rutscher auf einem Ton, wie das schnelle Verstimmen einer Saite, möglich (sehr schön in der *Etude VII A* von Bruce Mather) oder, neben den Clusters, Veränderungen in Tonleitern oder Arpeggien (in Kompositionen von Louis Roquin oder Jean-Yves Bosseur), von der besten Kennerin des Instruments, der Pariserin Martine Joste, wie immer mit Virtuosität gespielt.

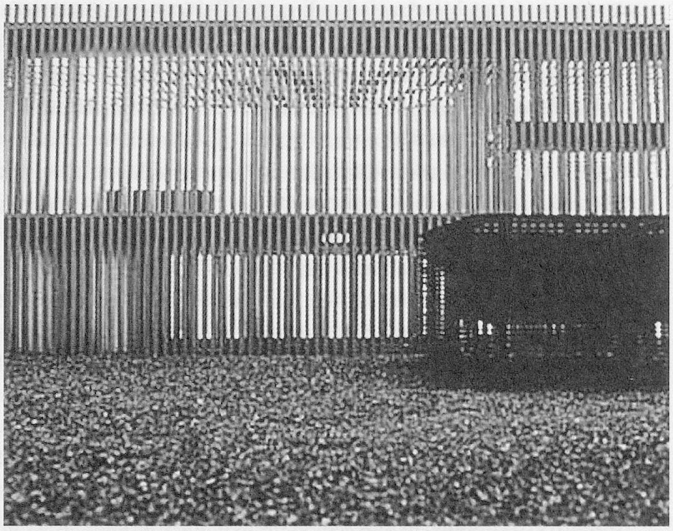
Ein anderer Schwerpunkt war Italien, und das war eher ein Flop. Die besten Kompositionen waren die schon genannten von Minciacchi neben einem *Studio di disabitudine* von Stefano Gervasoni und neun sehr selbständigen, oft mit Folkloreanklängen verbundenen *Bagatellen* des sardischen Komponisten Franco Oppo, beide im Programm des einzigen bemerkenswerten italienischen Pianisten Aldo Orvieto aus Venedig. Dem Klavierduo Maria Carla Notarstefano – Riccardo Risaliti mangelte es an präsentablem Stoff, ganz im Gegensatz zum zweiten Klavierduo im Rahmen des Festivals, Linde Grossmann und Stanislaw Widulin aus Berlin, die schon zu den Stammgästen gehören und die neben Feldman und Rihm ein interessantes *Capriccio sopra BACH* von Klaus K. Hübler und vor allem eine Suite aus der DDR-Zeit (1976) von Hermann Keller, die mit Flügelpräparationen und vor allem mit einer ungewöhnlichen, aber sehr überzeugenden Tonsprache überrascht: eine von manchen hervorragenden Kompositionen, wie sie in jener «sozialistischen» Abgeschiedenheit von der westlichen Stilentwicklung eben doch entstehen konnten und wohl noch der Entdeckung harren.

Die Schweizer Pianisten-Garde war mit Bärtschi und Dominik Blum bestens vertreten. Blum war das Abschlusskonzert anvertraut, das ein Hörer hinter mir spontan als den Höhepunkt des Festivals bezeichnete. Nach *3 Miniaturen* von Katharina Weber folgten die *3 Studien für Sechzehntelklavier* von Werner G. Grimmel, die vor zwei Jahren uraufgeführt worden waren, nun aber tel quel, das heisst Taste für Taste auf ein normales Klavier übertragen wurden, was sehr überzeugend klingt. *Baumklang* der Zürcherin Margrit Schenker hingegen ist Edelkitsch. Umso überraschender die Gewaltausbrüche mit Phasenverschiebungen von Sam Hayden (*Piano Moves for amplified piano*). Höhepunkt dann *The Piecemaker II* von Dominik Blum selbst, in welchem an das Spiel von Charlemagne Palestine erinnernde, harmonisch sich aufschaukelnde Akkordtriller durch einen schrecklichen Misston angekündigt, von einer Ansprache George Bushs, Irak betreffend, überlagert werden. Nach dreimaligem Erklingen bricht es ab und ein choralartiges *Klavierstück* von Jürg Frey bringt die wohlinszenierte Schlusserlösung. Nur viel zu selten leider werden Konzertprogrammabläufe in dieser Weise als Gesamterlebnis durchgestaltet.

FRITZ MUGGLER

PSYCHOGEOGRAPHIE

Eine Berliner Konzertreihe im öffentlichen Raum



Berlin, Topographie des Terrors, Modell

In über fünfzehn Veranstaltungen hat Christian von Borries in seiner Konzertreihe «Musikmissbrauch» unterschiedlichste Aufführungsformen entwickelt und die traditionellen Aufführungsbedingungen im Konzertsaal kritisch reflektiert. Nun hat er sich vom Konzertsaal verabschiedet. Seine neue Veranstaltungsreihe «Psychogeographie» beruft sich auf einen Begriff der internationalen Situationisten, die im Paris der fünfziger und sechziger Jahre verdeckte und verdrängte Bereiche des städtischen Lebens

freilegen wollten. Christian von Borries adaptiert dieses Konzept für die Musik, er besetzt und bespielt den öffentlichen Raum, leerstehende Fabrikhallen oder öffentliche Gebäude musikalisch und zwar in einer Weise, die als Kommentar zu den Funktionen oder der Geschichte seiner Aufführungsorte fungieren und beim Publikum einen Prozess der Reflexion über den Ort initiieren soll. Die Musik wie den Ort ihrer Aufführung begreift er als gleichwertige Momente, die in ein Verhältnis zueinander gebracht werden, so dass sie sich gegenseitig beleuchten und eventuell auch verändern. Die Frage der ästhetischen Intervention in aktuelle politische Debatten spielt hier ebenso eine Rolle wie die Suche nach Möglichkeiten, wie Musik, die längst viel zu vertraut geworden ist, völlig neu, ja, vielleicht sogar überraschend wirken könnte.

Der Ort wird bei von Borries zu einem wichtigen Kriterium für das, was mit Musik möglich ist, auf diese Weise unterläuft er die allgegenwärtige Tendenz der Musik, sich als selbstreferentielles Kunstphänomen darzustellen, und führt in diese Selbstreferentialität einen politischen Aspekt ein. Dieses Konzept konnte man bereits beobachten beim ersten Konzert der Psychogeographie-Reihe. Es fand im April in Brandenburg in dem gescheiterten Grossprojekt Cargolifterhalle statt. Dort, wo man Zeppeline und andere Lasten- und Luftschiffe bauen wollte, ist inzwischen eine Umnutzung beschlossene Sache – keins der ursprünglichen Projekte war wirtschaftlich realistisch angelegt, es wurde vielmehr ganz unverfroren versucht, von dem damals herrschenden «Dot-Com»-Wahn zu profitieren. Die Psychogeographie-Konzerte versuchten diesen politisichen Vorgang mit musikalischen Mitteln zu reflektieren. Die Konzertbesucher gelangten mit einem Busshuttle in die eine gute Autostunde von Berlin entfernte Halle. Als musikalischen Kommentar zu den Träumen, die hier zerplatzt sind, spielte von Borries in der Riesenhalle von 350 Metern Länge und 110 Metern Höhe eine Musik, die ebenso lang und mindestens genauso leise sein sollte wie die überdimensionale Halle und die mit ihr verbundenen ähnlich dimensionierten Hoffnungen und Träume. Eine mehrstündige Collage, die im Gestus an die Musik von Richard Wagner, Morton Feldman und Rammstein erinnerte, zog die Zuhörer in den Sog einer Musik nahe am Stillstand. In dem fast widernatürlich lang andauernden Innehalten schienen die hier geplatzten Hoffnungen noch einmal überpräsent zu werden. Typisch für die Konzerte, die von Borries veranstaltet, war ausserdem, dass man auf dem Weg zum Konzert im Bus über eine Audiocollage mit den Ideen Richard Wagners konfrontiert wurde, der in ganz ähnlicher Weise Bayreuth zum Ort seiner musikalischen Allmachtsphantasien gemacht hatte, ein Aspekt, der beim Hören von Wagners Musik heute oft genug in Vergessenheit gerät.

Im September fand nun, nach vielen Schwierigkeiten und Verzögerungen, das zweite Konzert in der Reihe Psychogeographie statt. Diesmal mitten in Berlin im ehemaligen Palast der Republik, zu DDR-Zeiten ein Ort des Vergnügens und der Geselligkeit, derzeit ein Objekt, an dem sich die verschiedenen Interessen in der Stadt artikulieren – einmal die Wünsche vieler DDR-Bürger, mit diesem Gebäude auch ein Symbol für zumal die guten Seiten des Lebens in der DDR zu bewahren, zum anderen für viele Westberliner ein Stein des Anstosses, der einer würdigen Rekonstruktion dieses historischen Geländes, auf dem sich früher das Schloss und der Schlossplatz befanden, im Wege steht.

Die Veranstaltung geriet zum Politikum, das sogar in den «Tagesthemen» der ARD verhandelt wurde, einfach weil es die erste in einer ganzen Reihe war, die von der Initiative «Zwischen Palast-Nutzung» geplant wird, die auf diese Weise das Gebäude für innovative künstlerische Projekte nutzen und damit auch die Debatte um diesen symbolträchtigen Ort beleben möchte, die auch eine Debatte darum ist, was mit dem Erbe des untergegangenen real existierenden sozialistischen Staates zu tun sei. So verzögerten sich die Aufführungen immer wieder, weil gerade von politischer Seite versucht wurde, Veranstaltungen an diesem Ort völlig zu verhindern, um die Diskussion um die Zukunft des Gebäudes nicht weiter aufzuheizen. Schliesslich wurde auch vom Bundesvermögensamt eine Genehmigung für das Konzert verlangt, dieses erteilte sie nur mit der Auflage, einen Zuschlag auf den Eintrittspreis zu erheben, um sicherzustellen, dass dem Bund durch das Konzert keine zusätzlichen Kosten entstanden.

Der Palast der Republik war als Veranstaltungsort noch um einiges symbolträchtiger als die Halle in Brandenburg, die Herausforderung, hier ein Konzert und eine Musik zu spielen, die als Kommentar zu diesem Ort und seiner Geschichte gelesen werden könnte, entschieden grösser. Das Gebäude ist derzeit nach einer Asbestsanierung völlig entkernt, von der früheren Gestalt sind nur noch Betonwände und -fundamente geblieben. Hier wollte der Berliner Dirigent und Konzertveranstalter, dessen künstlerische Arbeit in vielem an die eines Konzeptkünstlers erinnert, ein Konzert veranstalten, das auf die Artikulation des historischen Moments ebenso wie auf die Aussagekraft des Ortes zielte. Der musikalische Anspruch war hoch, zugleich bestand durchaus die Gefahr, dass die Musik gegenüber dem Ort und seiner extremen Ausstrahlung, die er gerade im derzeitigen fragmentierten Zustand besitzt, verblassen könnte.

Davor schützte man sich, indem man von Anfang an den Kultcharakter des Konzertes zelebrierte. Vieles erinnerte an ein Pop-Konzert, es gab CDs, Broschüren und Jacken mit einem zum Event passenden Aufdruck zu kaufen. Auf diese Weise wollte man ein Bewusstsein dafür schaffen, dass auch die Besucher der Aufführung kaum ausschliesslich wegen der Musik gekommen, sondern der Anziehung des Ortes erlegen waren. Dieser gab sich aber eigentlich recht frostig. Aus bau- und sicherheitstechnischen Gründen war der grösste Teil des Hauses für die Zuschauer gesperrt, wofür man allerdings durch den Blick in die Tiefe des völlig offenen Raums entschädigt wurde. Vom ersten oder zweiten Stock aus hatte man zudem einen guten Blick auf das Orchester, das im Erdgeschoss plaziert war. Sitzplätze gab es keine, man ging umher oder setzte sich auf den Boden, den fehlenden Komfort konnte man durch einen Palastcocktail lindern, eine eigens für das Konzert im Palast erstellte Spezialmischung.

Doch die Musik hatte wenig von einem Popkonzert, sie schien sich vielmehr gar nicht um den Ort und seine Anziehungskraft zu kümmern und gab sich statt dessen zunächst ganz der Anziehungskraft der grossen romantischen Musik deutsch-österreichischer Tradition hin. Zahlreiche vertraute Zitate von Wagners *Ring der Nibelungen*, aus Sinfonien von Mahler und Berg verschränkten sich zu einer immer dichter werdenden Reflexion über die Wirkungsweise dieser musikalischen Tradition, während die Einsprengsel neuer Musik, die an solche von James Tenney, Karlheinz Stockhausen, Peter Ablinger erinnerten, sich mit dem dunklen, abweisenden Gebäude zu verbünden schien und spürbar machten, dass die in der grossen romantischen Musik artikulierten Erfahrungen des Scheiterns keine Antwort geben auf die Fragen der Gegenwart. Auch die langen Passagen mit rauschartigen elektronischen Klängen und Geräuschen, das Knistern und Knacksen, die endlosen Loops einzelner Wagner-Takte verweigern sich jeder Hoffnung auf Unbeschwertheit und unkomplizierter Aktivität, in

ihnen transformierte sich die Erfahrung des Ortes ins Imaginäre. Insgesamt fand man sich in einer ebenso ungewöhnlichen wie überraschenden Konstellation – die assoziations- und erinnerungsmächtige Musik von Wagner, Mahler, Berg in der leeren Palastruine hatte etwas völlig Irreales, der Auftritt klassischer Musiker in diesem Ambiente verlieh den Orchesterklängen eine Fremdartigkeit, die derjenigen der elektronischen Passagen des Konzerts fast ebenbürtig war. Dennoch waren es die synthetisch generierten Klänge, die einen immer wieder in die Gegenwart zurückversetzten; eine Gegenwart, in der nicht allein die Musik und das überdimensionale, gespentisch wirkende Gebäude dunkel, fremd und fast schroff abweisend wirkten – es war auch ein gutes Bild für die Lage, in der immer noch darum debattiert und gestritten wird, wie sich diese Republik zur DDR-Vergangenheit stellen soll.

SABINE SANIO

NICHT SCHWITZEN

4. Festival für improvisierte und komponierte zeitgenössische Musik in der Gare du Nord (Basel, 24.–25. Oktober 2003)

Heute hängt zwischen Komponisten und Improvisatoren der Haussegen schief. Wenn Improvisiertes sich in Kompositionskreise verirrt (um zum Beispiel in hochschulischem Umfeld geschürtem Legitimationsdruck zu genügen), erntet es meist Mitleid oder gar Hohn. Komponisten hingegen sind bei Improvisatoren der Hirnlast verdächtig. Selbstmitleid und Verbitterung, der Rückzug ins jeweils eigene Metier sind die traurigen Folgen. Kann ein Festival für improvisierte und komponierte zeitgenössische Musik da Abhilfe schaffen? Kann es ein Beitrag sein zum Abbau wechselseitiger Vorurteile, mithin eine Chance zur Aussöhnung? Ein Versuch, die Szenen etwas aufzumischen? Oder kann es stattfinden in Form eines Wettkampfs, worin sich endlich die eine oder die andere Partei als definitiv über- bzw. unterlegen erweist?

In Basel fand das kleine Festival für improvisierte und komponierte zeitgenössische Musik zum vierten Mal statt, und zwar im Konzertbuffet der Gare du Nord, dem Bahnhof für Neue Musik im Badischen Bahnhof. Geladen waren einerseits Improvisatoren, nämlich das Duo Mono und das Duo Bisset/Davies, beide aus London; andererseits kam das Ensemble Neue Horizonte Bern als Künstlerkollektiv, das sich genau an der Schnittstelle von Improvisation und Komposition heimisch fühlt. Auf die Anwesenheit herkömmlicher Komponisten, die Musik aufschreiben und einfach abwarten, bis sie gespielt wird, wurde gepfiffen. Das einzige Stück auf dem Festival, das sich in Gehörgängen, die auf avanciert Komponiertes geeicht sind, wohl fühlt, blies Suzanne Huber auf der Bassflöte: Younghi Pagh Paans *Rast in einem alten Kloster* (1992).

Wenn sich Urs Peter Schneider, der Vordenker und Macher des Ensemble Neue Horizonte als «Komponist und Improvisator» bezeichnet, kommt es schon auf den Unterschied an: Komponieren sei besser als Improvisieren, so sein Befund, den er während eines Podiumsgesprächs durch stichhaltiges Argumentieren zu sichern sich nicht in der Lage fand (aber improvisieren sei deshalb nicht gleich ganz schlecht, fügte er eilig hinzu). Eine andere Art der Abgrenzung innerhalb tonkunstzeugenden Tuns suggeriert Hansjürgen Wäldele, wenn er sich einen «Komponisten und Musiker» nennt. Natürlich erschöpft sich Schneiders und Wäldeles Komponieren nicht in der Fabrikation handelsüblicher Partituren, sondern äussert sich als Festlegung musikalischer Abläufe, Kommunikationsmuster, die man gerne im Wort «Konzeptkomposition» zusammenzufassen geneigt wäre. Die historischen Verdienste des Ensemble Neue Horizonte Bern sind unbestritten. Es hat die Rezeption der New York-School in der Schweiz überhaupt erst in Gang gesetzt, Sensibilitität geweckt für Musik, die ausserhalb des konventionell festgeschriebenen Werkes stattfindet, Entgrenzung der Aufführungssituation durchgesetzt und ist dem Musik-Establishment immer wieder schön auf den Wecker gefallen. Schneider reklamiert für sich und für sein Ensemble grosse Frische und Originalität; er liess die Erwartungen immens wachsen – zumal die Berner in Basler Musikkreisen selten hoch willkommen waren. Doch leider ging die Bombe nicht hoch. Fehlalarm: Als das ENHB in der Gare du Nord auftrat, machte sich vor allem Revival-Atmosphäre breit. Die damalige Gegen-Ästhetik hat an Biss eingebüsst. Das Konzert mit Konzeptkompositionen von Peter Streiff, Christian Wolff, Schneider, Roland Moser und Wäldele glich einer grossen Selbsterfahrungslektion, worin das Rauhe von früher unterdessen auf Hochglanz poliert ist, das Dilettantische, das «Mangelhafte der Präsentation» (Schneider) in ebenso geschliffener wie apodiktischer Manier artikuliert wird. Die Schlüsselgeste ist der Griff zur Melodika, und sie wurde strapaziert. Was sich dem Hörer heute mitteilt, sind Grüsse aus einem musikalischen Taka-Tuka-Land, die (mit Ausnahme Schneiders) von ungesundem Understatement und einem sensiblen Miteinander künden, dessen stille Zelebration sprachlos macht. Eine Ästhetik, die einmal aus Sezessionsgelüsten resultierte: Hätte sie nicht verdient, weitergedacht zu werden?

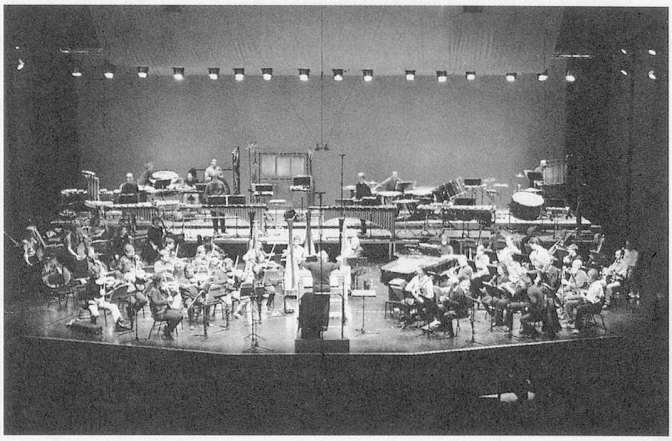
Das ENHB könnte man wohl auftreten lassen, wo man will, ohne dass sich dies entscheidend auf die Art ihrer Darbietung auswirken würde. Das kann vom Duo Mono mit Phil Durrant (Elektronik) und Mark Sanders (Drums) nicht gesagt werden: Die beiden Engländer musizieren durchaus produktorientiert, lassen sich nach eigener Aussage in ihrer Improvisation leiten vom Ort, an dem sie auftreten, von den Leuten, die da sind. Vielleicht hätten sie lieber nicht der Festival-Eröffnung mit dem ENHB beiwohnen sollen. Etwas blass um die Nase angesichts der geballten Ladung Berner Altruismus begannen sie ein diskretes Klangband zu installieren und füllten ihre Konzertstunde mit mannigfachem Knistern, Schaben und zartem Wummern. Sie kreierten Sound-Mikroskopien, die sich, gemessen an ihren sonstigen Club-Auftritten, wohl als vollendeter Chillout ausnahmen. Die Musik des Duo Mono zeigt späte Symptome dessen, was Peter Brötzmann einst «englische Krankheit» genannt hatte: Non-Idiomatik, Hyperfragmentierung und grösstmögliche Dissoziation sprechender Gestik, verbunden mit strengstem Schwitzverbot beim Spiel, sind offenbar auf der Insel immer noch hoch im Kurs, oder zumindest unter gewissen Spiel-Bedingungen ohne weiteres abrufbar (im Podiumsgespräch versicherte Durrant, er sei kein Beat-Verächter). Auch die Improvisationskunst von John Bisset (Gitarre) und Rhodri Davies (Harfe) war der vornehmen englischen Malaise verpflichtet, erlöste sie aber von seiner sprichwörtlichen Blässe: Bisset traktierte eine Westerngitarre auf denkbar unnoble Art, und Davies folterte eine pedallose Harfe. Auch diese beiden sind keine Schwerstarbeiter. Sie haben begriffen, dass es die kleinen Abscheulichkeiten sind, die besonders weh tun.

Das Festival, das sich eigentlich einem tiefgreifend gestörten Verhältnis widmen wollte, verlief nahezu zwischenfallfrei und strotzte vor Konvergenz. Von Spannungen, Verstimmungen kaum eine Spur. In den Gruppenimprovisationen, zu denen sich alle beim Festival beteiligten Musiker trafen, wob man gerne gemeinsam an reizenden Mustern, wobei sich die Berner Mentalität mit britischer Höflichkeit bereitwilligst paarte. Nur einmal entlud sich

Unmut ob des Übermasses an Klang-Kuschelei, als John Bisset in einer Gruppenimprovisation ein infernalisches Feedback entfesselte – ein einsamer Paroxysmus, der durch Schneiders ausdauernde Dur-Akkord-Repetition Beschwichtigung erfuhr. Die Tage der wilden improvisatorischen Selbstsüchte, der grossen dramatischen *honks* – sind sie gezählt? **MICHAEL KUNKEL**

ZÜRICH BESITZT EIN MUSIKFESTIVAL

Tage für Neue Musik Zürich (6.–9. November)



Pierre Boulez dirigiert die vereinigten Ensembles Collegium Novum Zürich, Contrechamps Genf und Phoenix Basel (© Chris Müller)

Die Tage für Neue Musik Zürich, einst durch Gérard Zinsstag und Thomas Kessler initiiert, sind 1994, als diese beiden fehlender kommunaler Unterstützung wegen ihre Arbeit aufgaben, von der Stadt Zürich übernommen worden. Die künstlerische Leitung hat damals Roman Hess von der Präsidialabteilung an den jungen Zürcher Komponisten Walter Feldmann (geboren 1965) übergeben, einige Zeit später trat der Gitarrist Mats Scheidegger (geboren 1963) ins Leitungsteam ein. In der zehnjährigen Tätigkeit von Walter Feldmann ist der Schlussjahrgang 2003 zum Musikfestival mit jener Qualität geworden, für das sich nun auch eine Anreise aus Nachbarländern lohnt, vor allem dank der beiden grossen Orchesterkonzertabende, demjenigen mit *Pli selon pli, portrait de Mallarmé* (1957–62, rev.1984, 1989) von Pierre Boulez unter des Komponisten eigener Leitung und mit einem aus den Ensembles Collegium Novum Zürich, Contrechamps Genf und Phoenix Basel zusammengesetzten grossen Orchesterkörper, sowie dem Abend mit dem Tonhalle-Orchester, das unter der Leitung von Pierre-André Valade das mehrteilige und abendfüllende Werk *Les espaces acoustiques* (1974–85) für Viola solo, Ensembles und Orchester von Gérard Grisey spielte (auch die kleineren Besetzungen wurden aus den Musikern des Orchesters zusammengestellt).

Das fünf Viertelstunden dauernde Werk von Boulez, das 1961 ein erstes Mal vom Tonhalle-Orchester in einem der berühmten Rosbaudschen «Musica Viva Konzerte», aber damals schon unter Leitung von Pierre Boulez, gespielt worden war (mit Eva Maria Rogner in der Solo-Sopran-Partie), hat seither einige Umarbeitungen erlebt, grossenteils mit dem Zweck einer Vereinheitlichung, die ihm aber wohl eher geschadet haben; der Farbenreichtum, einst primäre Qualität des Werks, wurde damit verringert. Die wie immer unter seiner Stabführung perfekte Aufführung, wenn auch mit einer zumal in tieferen Lagen nicht immer voll befriedigenden Sopranistin (Valdine Anderson), konnte nicht verhindern, dass das Publikum grossenteils doch eher vom Werk enttäuscht war und die Komposition trotz solidem Handwerk als wenig inspiriert empfand (eine Wiederaufführung des zuvor komponierten *Marteau sans maître* hätte in dieser Hinsicht wohl einen wesentlich lebendigeren Eindruck hinterlassen). Das fünfsätzige Werk, das drei kleinere Ensemble-Besetzungen (*Improvisation I, II* und *III*) mit zwei Eckstücken für Orchester (*Don* und *Tombeau*) umrahmt, forderte zum Vergleich mit dem ähnlich angelegten, rund zehn Jahre jüngeren, aber erst in neuester Zeit von der Öffentlichkeit entdeckten sechsteiligen Werks von Grisey heraus, das neunzig Minuten Spielzeit erfordert und mit einer Pause unterbrochen wurde: kaum einer, der nicht von einem ganz grossen Erlebnis sprach. Ein aus einem Orgelpunkt sich entwickelnder *Prologue* für Bratschensolo von gut 15 Minuten, vom orchestereigenen Michel Rouilly überlegen dargeboten, führt zu *Périodes* für 7 Musiker, aus einem Klarinettensolo herauswachsend, führt weiter zu *Partiels* mit 18 Musikern und zu *Modulations* für 33 Spieler. In *Transitoires* wandern die Klangbänder durchs ganze Orchester, um im *Epilogue* noch, nach einem neuen Viola-Solo, durch ein unglaublich virtuoses Horn-Quartett gestoppt zu werden. Dieses Werk ist zugleich ein Musterbeispiel dafür, wie «musique spectrale», die für manche französische Komponisten zum Schlagwort geworden ist, eine die Obertöne des Klangspektrums nutzende Musik, sinnvoll in Wirkung gebracht werden kann.

Nach diesem überwältigenden Erlebnis wollten viele gar nicht mehr in das folgende Spätkonzert. Zu unrecht, denn *verinnerung* des 1976 im Urnerland geborenen Michel Roth für Violine, Cello und Klavier, zunächst ungeheuer spannend aus sehr langen Tönen bestehend, mit kurzem Ausbruch, vermochte dennoch wieder zum Erlebnis zu werden, und auch das innig verschmelzende Duett *Scène* (2001) für Violine und Cello von Bettina Skrzypczak war fesselnd und auch in seiner musikalischen Logik überzeugend. Aber auch die übrigen fünf Veranstaltungen hatten viel Qualität in Komposition wie Aufführung. Das Ensemble Arc-en-Ciel der Musikhochschule bot unter Jürg Wyttenbachs Leitung festivalreife Höchstleistungen in Boulez' *Messagesquisse* für Solocello und 6 Celli, Nonos *Ha venido* für Solosopran und 6 Soprane, in Griseys *Talea*, einem gerade im auftrumpfend Gewalttätigen faszinierenden Quintett von 1986, und in dem *Auslöschung/Schwelle* betitelten Septett mit gewichtigen elektronischen Partien des Zürchers Thomas Müller (geboren 1953), das zwischen punktueller und serieller Strenge und naturalistischer Wassertropfen-Lautsprecherwiedergabe pendelt und solch heterogene Elemente überzeugend zu binden vermag.

Zu den bestens gelungenen Werken gehört auch das Gitarrenstück *Augustin y la eternidad de Los Duendes* von Alvaro Carlevaro aus Stuttgart, geboren 1957 in Uruguay, das konventionelle Akkorde und ihre Resonanzen in gemessen an alter Musik skurrile Verbindungen bringt und dessen spannende Pausen Mats Scheidegger wirkungsvoll darbot. *Vier Suiten für Viktor* nennt der 1972 geborene Richterswiler Rico Gubler seine im Jahr 2000 geschaffene Sammlung von 23 ganz kurzen, aber sehr konzentriert vielfältigen Stücken in wechselnden Solo-, Duo-, Trio-, Quartett- und Quintettbesetzungen, wobei der international bekannte Saxophonist als Komponist natürlich für Klarinette und Saxophon raffiniert zu schreiben versteht, aber auch Geige und Cello virtuos einsetzt, dazu das Klavier mit sparsamen Akzenten. Das Kunststück gelingt: die Ministückchen vereinigen sich zu einem Flickenteppich voller Überraschungen und während den 56 Minuten Aufführung ohne jeden Durchhänger (es spielten perfekt: Karin Dornbusch, Sascha Armbruster, Stefan Häussler, Imke Frank, Gabriel Walter). Zwei

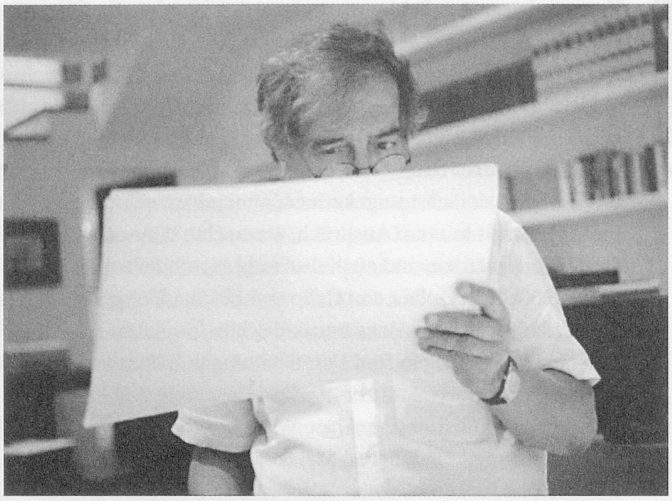
Flops konnte man verschmerzen: des 1970 geborenen Mailänders Emiliano Turazzi *Dopo le ore del sonno* verwendet die elektrische Gitarre zwar sehr differenziert und klanglich erstaunlich subtil, vermochte aber mit dem Saxophon gar nichts anzufangen, und leider vermochte das Tanzensemble tHEL danse Paris in dem auf Musik von Walter Feldmann und Bernd Asmus getanzten *how many parts of it – the one – and* die immer gleichen, (absichtlich) spastisch wirkenden Bewegungen und Gruppenkonstellationen und dazwischen die langen Pausen mit leerer Tanzfläche nicht mit der beabsichtigten Spannung zu füllen, worauf das Publikum mit wachsender Unruhe reagierte, was zu einem vorzeitigen Abbruch führte. Drei der Abendkonzerte wurden mit einer vorgängigen Einführungsveranstaltung sinnvoll zusätzlich geklärt und ergänzt.

Übrigens: die Tage für Neue Musik Zürich werden nächstes Jahr von Nadir Vassena zusammen mit Mats Scheidegger programmiert.

FRITZ MUGGLER

ON REVIENT TOUJOURS

In Donaueschingen, 2003



Die Mutter aller Festivals Neuer Musik im deutschsprachigen Raum kommt in die Jahre: Vielleicht nicht ohne Bedacht wählte man für die diesjährige Ausgabe der Donaueschinger Musiktage den Titel «Hintergrund – Inversionen»: Zum Teufel mit dem Innovationszwang! Wer Hintergrund hat, soll ihn doch ungeniert zeigen. Manch reifere Dame weiss bekanntlich ihre Vorzüge in Rückschau zu besonders schmeichelnder Geltung zu bringen.

Aus trauriger Aktualität verklang das Musikfest mit Lucianos Berios *Chemins I*, jener Fortschreibung der *Sequenza II* für Harfe solo, die 1965 Ernest Bour mit Francis Pierre (Harfe) und dem SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden aus der Taufe hob. Berio und Donaueschingen, das war eine aussergewöhnlich produktive Liaison: In der Zeit von 1956 bis 1976 erklangen viele seiner Kompositionen hier zum ersten Mal. Berios Konzept einer radikalen Umdeutung musikalischer Virtuosität zündet noch: Solistin Fréderique Cambreling und das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter Sylvain Cambreling liessen mit einer schönen Wiedergabe der *Chemins I* die Festtage mehr als würdig ausklingen. «On revient toujours» – mochten sich nicht nur die treuen Angehörigen der germanischen Neue-Musik-Familie, sondern auch Emmanuel Nunes und Walter Zimmermann gesagt haben. Ihre nicht taufrischen Werke wurden zur Eröffnung des Festivals von einem nur mässig gut vorbereiteten Orchestre Philharmonique de Radio France unter Emilio Pomárico gespielt. Schon 1981 sorgte Nunes in Donaueschingen mit seiner *Nachtmusik I* für einiges Aufsehen, die bei manchen als konzeptuell überfrachtet galt und daher Verwerfung erfuhr. In der Neufassung *Nachtmusik II* sucht Nunes «beim Zuhören eine grössere Kontinuität der Schreibweisen zu schaffen» – und beeindruckt durch eine äusserst dicht gearbeitete Orchesterpartitur, deren Wechselfälle melancholisch gefärbt sind. Walter Zimmermanns *Subrisio saltat I – Seiltänze* für Violoncello (Lukas Fels) und Orchester ist zwar ein neues Stück, knüpft aber unmittelbar an die alte Erfahrung der *Ländler-Topographien* (1978) an: Wie dort macht Zimmermann sich Tanzmodelle aus fränkischer Kindheitserinnerung füglich. Wenn Zimmermann «Ironie» und «Leichtigkeit» fordert, dann auf urdeutsche Art – sollen diese Eigenschaften doch nichts weniger leisten, als einen «neuen Subjektbegriff» in die Welt zu setzen. Ergebnis ist eine etwas betuliche Klanglandpartie, deren Gegenständlichkeit mehr als nur Patina anhaftet.

Aber auch die Jungen setzten in Donaueschingen gerne auf Altbewährtes. Ricardo Nillnis Orchesterstück *Plongements* merkte man die Schülerschaft bei Griséy und Méfano ohne weiteres an. *Undurchdringliche Klangwelten in kontinuierlichem Wechsel* – allein der Titel des Ensemblestücks des 1974 geborenen Reinhard Fuchs zeugt von einem unerschütterlichen Glauben an die ganz alte Neue Musik, der im Höreindruck vollauf Bestätigung fand. In *Fluss* für Sprecher und Ensemble taucht Sergej Newski (Jahrgang 1972) in Tongrammatiken Lachenmannscher und Spahlingerscher Prägung ein, wo Erstickungsschreie und Dur-Terzen einander in bewährter Dialektik bedingen. Dieses vom Klangforum Wien unter Fabrice Bollon gewiss kompetent vorgetragene Stück fiel übrigens angenehm auf durch seine nicht übertrieben lange Spieldauer von etwa 10 Minuten – fast alle anderen Kompositionen nahmen Mass an der dunklen 20- bis 25minütigen Norm, die nicht immer mit Sinn oder Inhalt gefüllt werden konnten. Allerdings war hinterher zu erfahren, dass auch Newski diese magische GEMA-Zeitmarke angepeilt, sie aber offenbar unfallsbedingt verfehlt hatte.

Gab es also nur Altes in Neuauflage? Nicht doch. Allerdings zeigten sich die Donaueschinger Musiktage 2003 im zeitgenössischen Kleid nicht gerade von der charmantesten Seite. Die grössten Enttäuschungen erlebte man beim dezidiert Zeitgemässen, wenn es sich im Grosseinsatz von Technologie äusserte. Besonders unglückliche Paarungen gingen live-elektronisch aufgemotzte Instrumentalensembles mit Videokunst ein: Pierre Jodlowski (geb. 1971) gab sich in *PEOPLE / TIME* chronometrischer Bebilderungswut hin, indem er bald Weckerticken mit Blattgewelke, bald Wohnzimmeruhrglockenschläge mit virtuell älter oder jünger werdenden Gesichtern verband. Jodlowski demonstrierte auf eine etwas umständliche Art, dass die Zeit vergeht. Nicht ohne Pathos inszenierte Arnulf Herrmann (geb. 1968) ein mediales Melodram über die letzten Minuten im Leben eines Selbstmörders mit echtzeitiger Video-Dissoziation des Darstellers Mathias Max Herrmann, mit letalem Zug-Angebrause und mit anschliessenden schönen jenseitigen Tönen.

Das waren zwei Kompositionen, die mit sehr grossem Aufwand am Grundeinfall kleben blieben (ensemble mosaik, Leitung: HP Platz). Was soll man bloss machen, um in Donaueschingen abzuheben? Man schreibe zum Beispiel sehr seltsame Musik für zwei Keyboards: Das tat Enno Poppe (geb. 1969), und es gelang ihm, den Grosstaten von Jodlowski und Herrmann mit seinem *Rad* die Show zu stehlen. An die hundert verschiedene Tonsysteme kommen hier buchstäblich unter die Räder. Das Werk ist eine

wundervolle Entfesselung von kompositorischem wie interpretatorischem Spieltrieb mitten im sakrosankten Bereich individueller Temperierungsbekenntnisse, gepaart mit dem Missbrauch synthetischer Klavierregister. Es ist übrigens nicht verboten, ein gutes Orchesterstück zu schreiben. Wie Georg Friedrich Haas, dessen Musik ebenfalls durch fortwährende Stimmungsschwankungen bekannt ist (und der über sein Uraufzuführendes im prallen Programmheft wohltuend wenig Worte verlor). Der Formverlauf seiner *natures mortes* ist überhaupt nichts besonderes: Ein in Orchestermixtur geführtes Melos wird in einem Repetitionspuls zerhackt, der sich in grossen Klangfeldern allmählich totläuft. Es war die feine Klangintensität, die Haas' Konzept im Abschlusskonzert zwingende Stringenz und Doppelbödigkeit verlieh. Den grösstmöglichen Gegensatz dazu markierte Isabel Mundry in ihrer Komposition *Penelopes Atem* für Mezzosopran, worin sie die fragile Gestenfülle der stets etwas outrierten Sängerin Salome Kammer instrumental auffängt und kleine Klangfetzchen oder fixe Tonhöhen rund um das Publikum wandern lässt – ein beeindruckendes Werk einer Autorin mit leichtem Hang zum Verzetteln.

So blieb in Donaueschingen dieses Jahr alles nicht ganz beim Alten. Was viele einzelne Kunstwerke vielleicht nicht von sich aus zu geben vermochten, wurde in Kontrasten erfahrbar. Wer in den dunklen Innenraum des Sternsaals trat, nahm bald zwei Gestalten wahr, von deren Lippen sich äusserst sparsam und extrem leise Einsilbiges löst – in der 48-Stunden-Kompositionen *wort für wort (geraum)* von Antoine Beuger. Hingegen erlebte man als Besucher des Sonntagmorgenkonzertes, dass Musik sehr weh tun kann, wenn sie wie in Dror Feilers *Point-Blank* als gigantische akustische Testosteron-Interjektion verabreicht wird: Bollon und das Klangforum Wien bekannten sich zur musikalischen Schwerindustrie, während sie unter Pistolenschüssen zusammen mit dem saxofonierenden Komponisten ihren Hörern Dezibel in die Gehörgänge brannten. So eine schöne Begegnung gibt es vielleicht nur in Donaueschingen. Deshalb kommt man immer wieder.

MICHAEL KUNKEL

WILLE ZUM EXPERIMENT

Das Grazer «musikprotokoll» im «steirischen herbst»

Im November ist es spätnachmittags auf dem Gelände des ehemaligen Grazer Schlachthofs menschenleer und stockdunkel. Das einzige Geräusch kommt von den Holzkisten, welche die letzten Ausfahrer des Blumengrossmarkts scheppernd auf Transporter werfen. Wer an diesem ungemütlichen Ort dem tiefen Brummton hinter den Bretterverschlägen nachgeht, findet den rosarot und türkisblau beleuchteten «Medienturm» und davor gelagert eine geheimnisvolle Skulptur: Ein ausgedienter Wasserreinigungssilo von circa zehn Meter Höhe und vier Meter Durchmesser wurde zu einem «Subwoofer» umgebaut, aus dessen riesiger zylindrischer Röhre in tiefen Frequenzsprüngen und Druckwellen Michael Pinters Komposition *SUB/DC* erklingt, ein unablässiges Vibrieren, Dröhnen und Fauchen, das den ganzen Körper des Hörers wie eine Flutwelle erfasst.

Mit diesem Projekt eröffnete das «musikprotokoll» im «steirischen herbst», eingebunden in die Aktivitäten von Graz als Kulturhauptstadt 2003, seine Veranstaltungen. Es bezeugte damit deutlich seinen Willen zum Experiment, zu grenzüberschreitender Vernetzung der Künste, die auch vor der *location* nicht haltmacht. Besonders breiten Raum erhielt Phill Niblock, als «Ahnvater der mikrotonal gebündelten Klangmassen» angekündigt. In seinen Installationen, Videos und Performances arbeitet der 70-jährige Amerikaner mit elektronisch erzeugten dichten Schwebezuständen, aus denen sich mikrotonale Instrumentaltimbres herausschälen. So wird der Charakter von Flöte (Lucia Mense), Violoncello (Arne Deforce), Gitarre (Seth Josel) und Trompete (Franz Hautzinger) ebenso gesteigert wie verfremdet, werden durch fast unmerkliche Tonhöhenveränderungen und Kombinationstöne breite harmonische Spektren entfaltet. Der ruhige Klangstrom fächert sich in rhythmische Impulse auf, analog zum *movement of working people*, wie Niblock die bunte, seltsam archaisch anmutende Bilderfolge von Handwerkstätigkeiten farbiger Menschen nennt. Rhythmische Überlagerungen öffnen den Klangraum, der vollends durch immense Lautstärken bis zu 90 Dezibel geradezu körperliche Qualität gewinnt. Meditative Entspannung ist die einzige Möglichkeit, solchen Attacken standzuhalten.

Was bei Niblock experimentell und innovativ bleibt, wird bei George Lopez zum Gesamtkunstwerk traditioneller Prägung. Von jeher zeigte sich der in den österreichischen Alpen lebende Kubaner von Natur bzw. Wildnis fasziniert, plazierte in einem früheren Werk auch schon mal ein ganzes Sinfonieorchester in den Dolomiten. Die imposante Kulisse füllt er jetzt mit Geschichte: *Gebirgskriegsprojekt*, passenderweise im Dom im Berg, einem ehemaligen Luftschutzkeller im Grazer Schlossberg, uraufgeführt, will allerdings nicht die Sinnlosigkeit von Kriegen anprangern. Die Soldatentruppen, die auf historischem Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg durchs Gebirge auf und ab hetzen, Waffen, Maschinen und Verwundete herumschleppen, sind eher eine Art materialer Vorwand für das Video Compositing von Yvonne Mohr (Kamera Georg Penn), um mit weissen, roten, blutigrostigen Farbfiltern in abstrakte Elemente zerlegt zu werden, an den Rändern quasi auszubluten und neue Formen anzunehmen, in grobkörniger Rasterung zur Angleichung von Mensch und Gestein zu führen. Nur manchmal schleicht sich bei slapstickartigen Schnitten der Vergleich von Verniedlichung oder vordergründiger Ästhetisierung ein. Die Musik behauptet ohnehin das Gegenteil: sie schickt eherne Klänge von Brucknerscher Wucht in den Raum. Das von Dominique My geleitete Klangforum Wien produzierte sie in einzelnen Klangbausteinen vor, die aus acht das Publikum umgebenden Lautsprechergruppen ertönen, sich überlagern, verdichten, kombiniert mit «konkreten» Naturgeräuschen, Windesrauschen, Wassermurmeln, Bergesecho. Bild und Musik sind äusserst präzis aufeinander abgestimmt, ergänzen sich in abstrakten Verläufen – und können doch nicht umhin, sich gegenseitig zu illustrieren.

Die übrigen zahlreichen Ur- und Erstaufführungen blieben im angestammten Bereich der Musik. Ein wenig fremdartig nahm sich das Konzert des Radio-Sinfonieorchesters Wien unter Bertrand de Billy aus – gewiss gelingen dem französischen Altmeister Henri Dutilleux in seiner ersten Sinfonie von 1951 imponierend raffinierte Instrumentationswirkungen, doch «Neue Musik» ist das zweifellos nicht. «Kunstgewerblich» auch die Orchestermusik des 1958 in Genf geborenen Michael Jarrell, Kompositionsprofessor an der Musikuniversität Wien. Sein Akkordeonkonzert *Epigraphe*, vom Star Teodoro Anzellotti dargeboten, erschöpft sich bei aller sensitiven Einschmelzung des Soloinstruments in den Orchesterklang allzusehr in einer Art «Ebbe und Flut» der Bewegungsabläufe. In den Kammerkonzerten blieben dezidierte Bezüge zwischen Musik und Bild bzw. Raum ebenfalls problematisch. Weder konnte Claus-Steffen Mahnkopf in seiner *Hommage à Daniel Libeskind* einer der Architektur des Jüdischen Museums entsprechende musikalische Struktur entwickeln noch Reinhard Fuchs in den mit immensem

Schlagzeugapparat aufgemotzten *Blue poles* dem «action painting» Jackson Pollocks überzeugend nachspüren. Viel ehrlicher dagegen *seine Stimme* von Björn Wilker, Jahrgang 1968, der elf Bläsern und zwei Schlagzeugern lang ausgehaltene, sich aufbauende und zerfallende Klangbänder von intensiver Leuchtkraft abgewinnt. Nichts anderes will der im Klangforum Wien Schlagzeug spielende Komponist als Aggregatzustände des Klanges beobachten und darstellen. Als Meister der Klangbehandlung wie der proportionssicheren Dramaturgie erwies sich wiederum Georg Friedrich Haas: sein viertes Streichquartett, das den Interpreten weitgehende Freiheiten der Materialanordnung überlässt, treibt Entwicklungsprozesse durch die Auseinandersetzung mit live-elektronisch erzeugter «musikalischer Vergangenheit» voran und fasziniert überdies mit der Sprachkraft eigenständig ausgearbeiteter Mikrotonalität, die Klangmeteore auf den verschiedensten, gleissenden Umlaufbahnen durch den Raum schickt. Gänzlich aus dem Rahmen eines Festival-Profils, das grenzgängerisch auf der Suche war, fiel die Uraufführung des *quaderno di strada* von Salvatore Sciarrino: die stammelnden, stotternden, brüchigen Wendungen, die Bariton Otto Katzameier zu poetischen Minidramen formt, hat man nicht nur in diesem Notizheft der versammelten Fundstücke aus Tier- und Traumwelt schon gehört. Dennoch wirken sie immer wieder neu, prägnant, unerschöpflich. Sciarrino bleibt so imponierend sich selber treu, dass man ihm selbst Anflüge von Manierismus verzeiht.

ISABEL HERZFELD

ERKENNEN UND HÖREN

«Theoriebildung an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik» – Dritter Kongress der «Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie» an der Musik-Akademie der Stadt Basel (10.–12. Oktober 2003)

«Das höchste Glück des Menschen liegt in der ‹reinen Theorie›. Das bezeugt sich im Wachsein, diesem Wunder unseres vegetativen Rhythmus, das für uns Sehen und Denken bedeutet und damit das ‹Da›.» Es ist merkwürdig, dass ausgerechnet die reine Musiktheorie die meisten Menschen zum Einschlafen reizt. Musikauszubildende gleich welcher Art betreiben – Hans-Georg Gadamers Diktum zum Trotz – theoretische Fächer meist widerwillig; wobei manchmal nicht ganz klar ist, ob der Widerwillen den Gegenständen oder einer bestimmten Art ihrer Vermittlung geschuldet ist.

Musik ist nicht einfach «da», sondern muss vergegenwärtigt werden – was Wachheit erfordert. Deswegen gibt es Leute, die nicht bloss hören und spielen, sondern Partituren sichten, über sie nachdenken und dabei Glück empfinden. Einige von ihnen schliessen sich zu Gesellschaften zusammen und richten Kongresse aus. Die noch junge «Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie» ist eine solche, die den Spekulationen während eines Wochenendes an der Musik-Akademie der Stadt Basel freien Lauf liess.

Musiktheorie ist möglich, weil dem Hörsinn etwas verborgen bleibt. Anders als naturwissenschaftliche Disziplinen muss sie sich damit abfinden, dass es in der Musik nichts zu beweisen gibt. Unermüdlich rennt sie an gegen die Grenzen der persönlichen und geschichtlichen Erfahrungserkenntnis. Deshalb ist das Thema des Kongresses fast eine Tautologie: «Theoriebildung an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik». Natürlich hat das Kongressthema einen ganz simplen Grund: Es muss nach etwas klingen und soll trotzdem niemanden ausschliessen. Es ist nachgerade schwierig, ein Vortragsthema zu erdenken, dass nicht in den vorgegebenen Rahmen gepasst hätte. Die Vortragsflut ergoss sich über das mehr oder weniger neugierige, überwiegend aus Deutschland angereiste Fachpublikum in vier «Sektionen»: 15./16. Jahrhundert, Schubert, 20. Jahrhundert und freie Referate.

Vieles wäre da möglich, sollte man meinen. Die meisten Referate lassen sich aber nach den altbekannten Schemata beschreiben. Besonderer Beliebtheit erfreute sich die systematische Thesenausfransung in Einzelbetrachtung. Im Gespräch mit John P. MacKeown entwickelte die Schubertologin Marie-Agnes Dittrich (Wien) das schöne Postulat einer «Historiographie als Erinnerungsgeschichte», worauf viele der allseits vertrauten seinerzeitigen «Regelbrüche» in Schuberts Musik in teils bedenklicher Terminologie (inflationär: «Rückung») angeführt wurden. Ähnlich vollmundig versprach Johannes Menke (Freiburg), den «prekären Balanceakt» György Ligetis zwischen Tradition und Avantgarde aufzuzeigen, erklärte dann aber lieber, dass eine Klavieretüde Ligetis funktioniert wie geölt. Wolfgang Fuhrmann (Berlin) nährte die Hoffnung auf konstruktive Misshandlung, als er erklärte, einige Polyphonien des 15. Jahrhunderts unzeitgemäss, nämlich unter dem Primat der Akkordharmonik, zu betrachten – und lieferte wenig mehr als die Erkenntis, dass da und dort Dreiklänge gerne quintschrittig fallen.

Eine Grenze der Theoriebildung ist manchmal erreicht, wenn man Aussagen von Komponisten zu ernst nimmt. Solche waren zweifellos Ausgangspunkt der Ausführungen von Roland Willmann (Berlin): Ebenso gerne wie widersprüchlich äussert sich Ligeti über sein Verhältnis zu Adorno – was Willmann dazu veranlasste, zuerst einen Schnellkurs in Sachen adornitischer Formauffassung zu geben, sodann Bemerkungen über Ligetis Klavierkonzert fallen zu lassen. Allein die Auswahl dieses Werkes erweckte Neugierde, denn wer würde ausgerechnet das Klavierkonzert zur Illustrierung des Formideals Adornos hernehmen? Eine erhellende Zuspitzung blieb uns Willmann indes schuldig, die Andeutung eines Zusammenhangs blieb vage und allgemein. Es war, beiläufig gesagt, erstaunlich, unter welchen Qualen sich manches gestandene Kongressross winden musste, um die vorgegebene Redezeit einzuhalten.

Adorno-Reinkarnationen boten Ludwig Holtmeier (Freiburg) und Claus-Steffen Mahnkopf (Freiburg). Holtmeier konstatierte bei Adorno ein «Missverhältnis zwischen progressiver Haltung und konservativem Rüstzeug», porträtierte den «Analytiker» Adorno kenntnisreich und in gekonnter Nachahmung des einschlägigen Jargons. Auch Mahnkopf befleissigte sich einer parodistischen Gestik, als seine Ausführungen um die Frage nach der Identität des musikalischen Parameters kreisten. Beide boten halbkritische Würdigungen von Denkfiguren, die in die Jahre gekommen sind – und es scheint, als besässen sie für die Vortragenden weiterhin grosse Aktualität im «utopischen Potential».

Es gibt immer auch ein Kongress-Gespenst. Dieses Mal spukte es in Gestalt des dunklen Verlangens nach «Kognition» durch die Vorträge und Diskussionen. Es zeigte sich besonders gerne, wenn jemand Wagheiten preisgab oder einfach nicht mehr weiter wusste. Dann «höre» man halt – und erkenne. Manche «Musiktheoretiker» hat es wohl auch ein bisschen erschrocken. Denn einerseits ist das Phänomen der Wahrnehmung von Musik viel schwieriger in den Griff zu kriegen als ein wehrloser Notentext; andererseits wurden gar nicht wenige Gedankengebäude errichtet, die nach einem einfachen Hörtest unspektakulär in sich zusammenfallen würden. Auf eine ernstzunehmende Auseinandersetzung mit diesem Sujet wartete man vergeblich.

Gadamers Vorstellung von «reiner Theorie» opponiert einer nur aufs Greifbare, Nützliche versessenen Praxis ebenso, wie dem Bierernst der geistestwissenschaftlichen Industrie – «überall, wo

wir etwas ‹schön› finden, fragen wir nicht nach seinem Warum und Wozu.» Eine ironische Wendung erhält dies, wenn sich Spekulationsweisen vollständig vom Gegenstand ablösen und die Beschreibung einer Wirklichkeit in einem neuen «Warum und Wozu» aufgeht. Thomas Noll (Berlin) etwa trieb fröhliche Systemimmanenz in «harmonischen Konfigurationsräumen für Schuberts B-Dur Sonate (D 960)», ordnete Schuberts Töne auf syntagmatischen und paradigmatischen Bahnen. Auf die Zwischenfrage, auf welche Stimmung sich das alles beziehe, antwortete Noll, es spiele überhaupt keine Rolle: «Das ist Musiktheorie und hat nichts mit Stimmung zu tun.» Dies erinnert nicht zufällig an die Haltung gewisser nordamerikanischer Forscher, deren Musiktheoretiker-Würde es nicht zulässt, in die Niederungen des Empirischen oder der ästhetischen Diskussion hinabzusteigen. Aus Texas kam Nico Schuler nach Basel, um mit dem Temperament eines Verlagsvertrers die Inhaltsverzeichnisse einiger musiktheoretischer Lehrbücher vorzustellen, worin die pitch-class-Methode eine unübersehbar gewichtige Rolle spielt.

Es ist gut, dass auf dem Kongress auch Komponisten ausführlich zu Wort kamen. Roland Moser ermunterte sein Publikum, Musik nicht nur aufzufassen, sondern auch anzufassen. Bekanntlich ist Moser ein Musikdenker von Rang und alles andere als theoriefeindlich gesinnt. Er hielt ein Plädoyer für «mehr Klangempfindlichkeit der Theorie» und wandte sich gegen die zielorientierte Analyse. Aber Mosers Lob galt ebenso der Musiktheorie ohne unmittelbaren Praxisbezug: Er mass etwa der Beschäftigung mit historischen Theoremen für seine kompositorische Arbeit keine geringe Bedeutung zu, rühmte auch die Möglichkeit des produktiven Missverständnisses in solchen Diskursen. Die etablierte Trennung von Praxis und Theorie führte er ganz nebenbei ad absurdum. Als einer der wenigen Referenten gab Moser Gedanken zur Musiktheorie preis, anstatt irgend etwas aus der Schublade zu ziehen und «passend» zu machen. Auch Klaus Huber sah im Gespräch mit Balz Trümpy die Chance der Musiktheorie im «Offenen», fasste sie mithin als Methode auf, Klangvisionen zu verschriftlichen, im Werk zu realisieren. Gleichzeitig erteilte Huber Absagen an deduktiv motivierte Betrachtungsweisen und betonte immer wieder, dass seine Musik nicht gerade für die Theorie geschrieben sei. Das von Trümpy klug moderierte Gespräch gewann mit fortschreitender Dauer an Bekenntnisdichte.

Der Kongress profitierte durch seinen Austragungsort. Jürg Henneberger brachte mit seinem Basler Ensemble Phoenix wertvolle Zwischentöne in einem Konzert mit nicht gleichschwebend temperierter Musik von Roland Moser, Klaus Huber, György Ligeti, Charles Ives und Georg Friedrich Haas, die zumal Hubers und Trümpys Diskussion über alternative Tonsysteme empirisch erdete. Hubers *Plainte – Lieber spaltet mein Herz… II* (1990/93) und Haas' *tria ex uno*, Sextett nach Josquin Desprez (2001), erklangen als Beispiele für Tongrammatiken, die nicht in nur einem Tonsystem wurzeln. Tastenmusik von Ives, Moser und Ligeti umkreisten Viertel- und Mitteltönigkeit in spielerischer Absicht. Jesper Christensen führte mit dem Ensemble der Schola Cantorum Basiliensis vor, was passiert, wenn man Theorie ohne Scheu «anfasst»: In wahrem Zupffuror realisierten sie Motteten von Agostino Agazzari und Michael Praetorius mit allerhand simultan improvisierenden Generalbassinstrumenten und pflegten eine ornamentale Entropie getreu der Angaben der Komponisten. Ein seltsamer Drang treibt den Menschen dazu, alles zu verzieren. In der Musiktheorie ist es zumal darüber zu erbitterten Feindschaften gekommen. Das es auch anders geht, zeigten in einem der praxisorientierten «Ateliers» Hans Feigenwinter und Jesper Christensen: Der Jazzpianist und der Barockcembalist tauschten sich unter anderem darüber aus, wie Melodien erst in Auszierungspraxis zum Sprechen gebracht werden – und vermittelten im Dialog mehr über dieses Thema als mancher sich als «theoretisch» auffassender Diskurs. **MICHAEL KUNKEL**