Klangbefragung und Diskurs : Olga Neuwirths Kammermusik für Streicher = Mise en question du son : la musique de chambre pour cordes d'Olga Neuwirth

Autor(en): **Drees, Stefan**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2005)**

Heft 89

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927602

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

KLANGBEFRAGUNG UND DISKURS

VON STEFAN DREES

Olga Neuwirths Kammermusik für Streicher

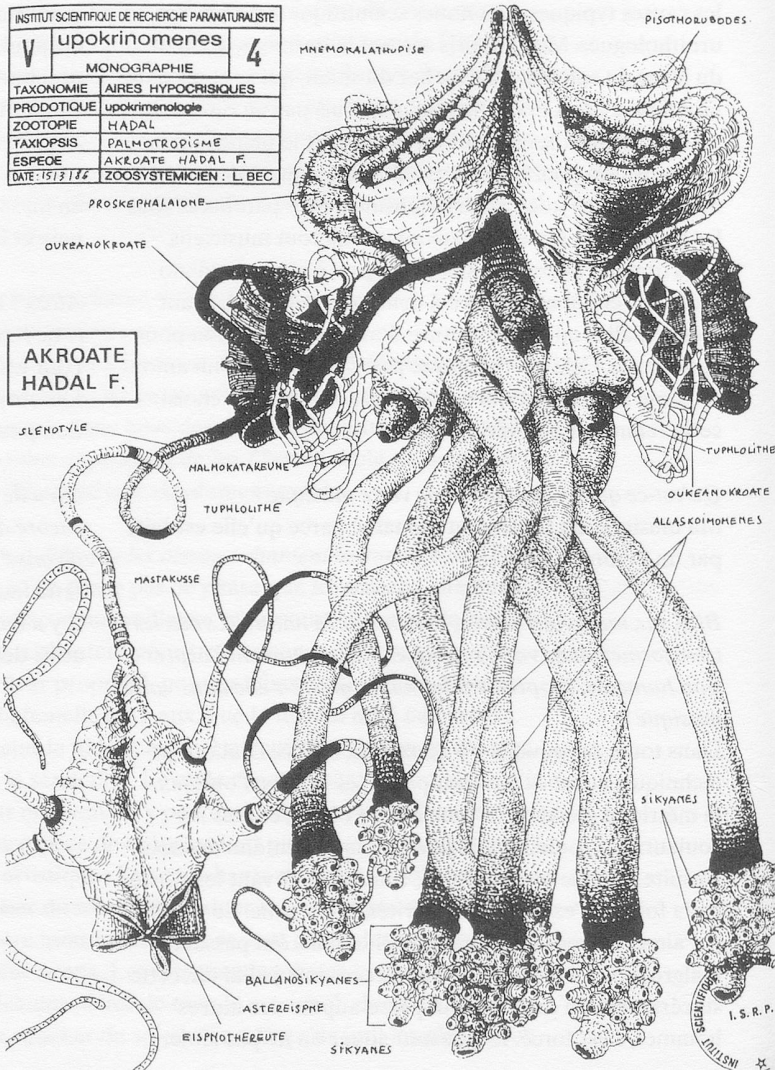
Mise en question du son — *La musique de chambre pour cordes d'Olga Neuwirth*
La musique d'Olga Neuwirth fourmille de glissements tectoniques, de fractures, de déformations et de connotations. Ses ouvrages partent de matériaux sonores, picturaux et langagiers d'origine et de texture très différentes, qu'elles unit sans les ajuster entre eux. Caractérisés par des cheminements souvent imprévisibles, dans lesquels la musique se ramifie comme par un processus de prolifération organique, les ouvrages de Neuwirth reflètent cette hétérogénéité des matériaux de base. La compositrice a notamment une manière spécifique de traiter les instruments en en manipulant les timbres par des accordages insolites et des préparations, ce qui lui fournit des constellations sonores extrêmement différenciées. Tout cela revient à mettre en question les sons, comme le montre Stefan Drees en analysant la musique de chambre pour cordes de Neuwirth : *Akroate Hadal* (1995), *settori* pour quatuor à cordes (1999), *… ?risonanze? …* pour viole d'amour (1995/96) et *… ad auras … in memoriam H.* pour deux violons et caisse chinoise ad libitum (1999).

Olga Neuwirths Musik steckt voller Verschiebungen, Brüche, Deformationen und assoziativer Bezüge. Ausgangspunkt ihrer Arbeiten sind Klang-, Bild- und Sprachmaterialien verschiedenster Herkunft und Beschaffenheit, die sie verbindet, ohne deren jeweilige Eigenschaften einander anzugleichen. Häufig geprägt durch unvorhersehbare Formverläufe, in denen sich die Musik wie in einem Prozess organischen Wucherns verästelt, erweist sich das Komponierte als Abbild dieser heterogenen Ausgangsmaterialien. Hierzu gehört auch der spezifische Umgang mit den Musikinstrumenten, deren Klangfarben die Komponistin meist mittels ungewöhnlicher Stimmungen und Präparationen manipuliert, um auf dieser Grundlage vielfältig differenzierte Klangsituationen entwickeln zu können. Diese kompositorische Befragung von Klängen lediglich als Verweigerungshaltung gegenüber jenem unter dem Etikett «klassische Musik» in den Medien präsenten konventionellen schönen Sound anzusehen, greift als Deutungsansatz zu kurz; jenseits einer klanglichen Polarisierung auf das Gegenteil der Norm artikuliert sich hier ein Bedürfnis, das im Verborgenen ruhende Potenzial der Klangerzeuger auszuschöpfen, es für das Komponieren nutzbar zu machen und so auf der Basis ungewöhnlicher Arten der Klangproduktion – etwa durch Gebrauch von Spieltechniken, die der Schönklang als fehlerhaft ausschliesst, weil sie die Qualität von Geräuschen annehmen oder klanglich unbestimmbare Ereignisse zeitigen – Ausdrucksmittel für die Formulierung zeitgemässer musikalischer Sprachgestalten zu gewinnen. Obgleich auch in Neuwirths grösser dimensionierten Werken das Vokabular immer wieder auf Generierungsprozesse zurückgeführt wird, die am Klang- und Resonanzverhalten der benutzten Instrumente ansetzen, lässt sich das Verfahren an den Kammermusikbesetzungen, insbesondere an den für Streicher komponierten Werken, am deutlichsten nachvollziehen.[1] Dabei wird sichtbar, welchen Bedingungen und Voraussetzungen eine solche Art des Komponierens ausgesetzt ist, welcher internen Klangdramaturgie sie folgen, und welche graduellen Unterschiede es zwischen verschiedenen Werken gibt.

AKROATE HADAL

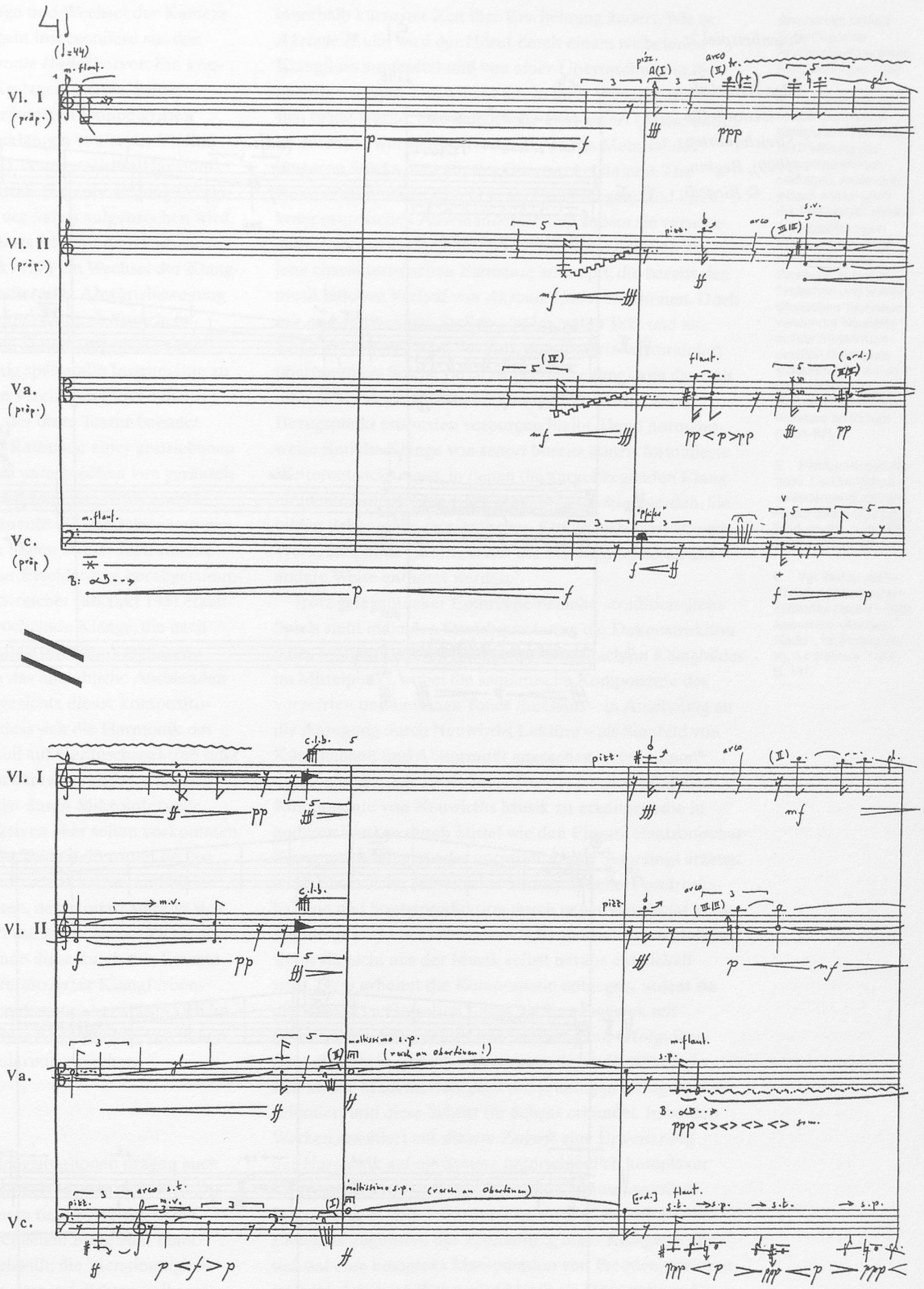
Für den Titel ihres Streichquartetts *Akroate Hadal* (1995)[2] wählte die Komponistin – wie zuvor bereits in der Komposition *Vampyrotheone* für drei Solisten und drei Ensemble-formationen (1994-95) – den Bezug zu Vilém Flussers und Louis Becs Beschreibung eines fiktiven, krakenähnlichen Tiefseewesens mit dem Namen «Vampyroteuthis infernalis». Nicht allein diese Titelgebung verdankt sich der Anregung durch die kleine Abhandlung der beiden Kulturphilosophen[3]; darüber hinaus wird das bezeichnete Fabeltier auch zur Chiffre für die Musik selbst und ihre Klanggestalten. Denn wie den Mitgliedern der Gattung

1. Zu analytischen Aspekten der Klangverfremdung am Beispiel der Komposition *Hooloomooloo* für Ensemble in drei Gruppen und Zuspiel-CD (1996-97) vgl. Stefan Drees, *Perspektivenwechsel. Tonraum-Deformationen durch Instrumentalklang-Verstimmungen*



Notenbeispiel 1:

Olga Neuwirth, «Akroate Hadal» für Streichquartett (1995), Beginn.
© Ricordi



«Vampyroteuthis» eine skelettlose Beweglichkeit und die Vorliebe für hemmungsloses Verschlingen zukommt, erinnert das Streichquartett an einen sich windenden Organismus, der die von ihm hervorgebrachte Musik wieder in sich einzusaugen und förmlich zu verschlingen scheint. Dieser Eindruck entsteht gleich zu Beginn des Werkes (siehe Notenbeispiel 1): Hier dominiert der Klang von Streichersaiten, die mit Papierhalte- und Büroklammern präpariert sind; an die Stelle konventioneller Klangproduktion tritt ein umfassendes Repertoire verschiedenster Klangerzeugungsarten und Spieltechniken, das die Komponistin zur Schaffung präzise durchgehörter Geräuschklänge einsetzt, so dass der Instrumentalklang von innen heraus aufgebrochen wird. Zu solch rauhen Oberflächen des Materials gesellen sich plötzliche Richtungswechsel der Musik, in denen sich die ungewöhnlichen formalen Aspekte von Neuwirths Kompositionen – die abrupten Schnitte, Überlagerungen und raschen Kontrastierungen sowie die Heterogenität der verschiedenen Klangmischungen – zu erkennen geben.

Dass sich die Komponistin, deren Schaffen in vielerlei Hinsicht die Auseinandersetzung mit theoretischen und ästhetischen Problemstellungen des Films dokumentiert, ganz bewusst von entsprechenden Gestaltungstechniken

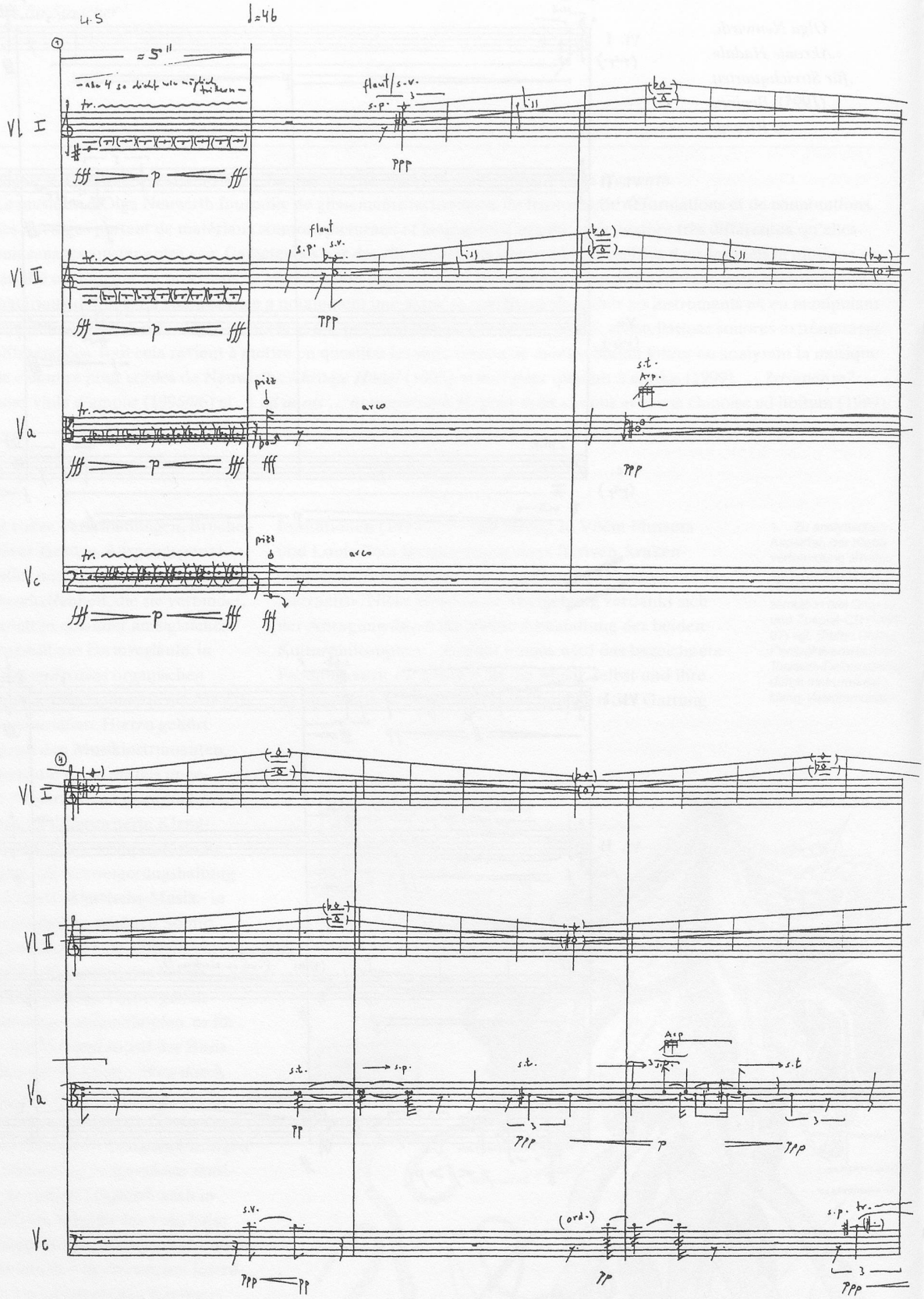
bei Olga Neuwirth, in: *Positionen* Nr. 48 (August 2001), S. 31ff.

2. Partitur Ricordi Sy. 3307. Die Uraufführung fand am 4. Oktober 1995 in Graz durch das Arditti String Quartet statt.

3. Vgl. Vilém Flusser, Louis Bec, *Vampyroteuthis infernalis. Eine Abhandlung samt*

Notenbeispiel 2:

Olga Neuwirth, «settori» für Streichquartett (1999), Beginn.
© Ricordi



– etwa Überblendung, Montage und Wechsel der Kameraperspektive[4] – anregen lässt, geht insbesondere aus den letzten Partiturseiten von *Akroate Hadal* hervor: Ein kontrapunktisches Geflecht aus Kratzgeräuschen, Saitenwechselbewegungen und engräumigen Doppelgriffen endet in geräuschhaften Liegeklängen von erster Violine und Violoncello (Takt 120-122), deren statische Harmonik durch Klangfarbenwechsel mittels Bogenbewegung (Verlagerung der Anstrichstelle auf der Saite) aufgebrochen wird. Noch vor Ende dieses Ereignisses tritt mit dem Einsatz von zweiter Violine und Viola (Takt 122) ein Wechsel der Klangperspektive ein, dessen glissandierende Abwärtsbewegung einen Takt danach von den beiden anderen Streichern durch mit Plektron geschlagene Saiten aufgegriffen wird (Takt 123), bevor sich nur wenig später alle Instrumente zu gemeinsamen Glissandowellen vereinigen (Takt 128-131). Nach einem abrupten Schnitt, der diese Textur beendet (Takt 131), bleibt lediglich das Rauschen eines gestrichenen Saitenhalters zurück, wiederum unterbrochen von geräuschhaftem Rattern auf der Saitenumspinnung in Violine II und Violoncello (Takt 132). Erneute Glissandobewegungen auf büroklammerpräparierten Saiten zweier Instrumente (Takt 133-134) sowie die bis zur Erschlaffung herabgestimmten Saiten der verbleibenden Streicher (ab Takt 135) erzeugen schliesslich erschöpft verröchelnde Klänge, die nach einem letzten Aufbäumen in die Stille hinübergleiten (Takt 140) – ein Effekt, der an das allmähliche Ausblenden eines Filmbildes erinnert. Angesichts dieser kompositorischen Details wird deutlich, dass sich die Harmonik des Werkes zum überwiegenden Teil auf Geräuschspektren oder Tonhöhen mit hohem Geräuschanteil gründet, während auf Tonhöhen basierende, meist durch Mikrointervalle geprägte harmonische Perspektiven eher selten vorkommen. In Passagen wie Takt 30-36 oder Takt 64-73 treten sie fast schlagartig aus dem jeweiligen Kontext heraus und bilden so eine Reihe von Brennpunkten, deren meist stark in sich bewegte Textur eine weitere Phase in der Entwicklung der Geräuschklänge anstösst. Gerade diese durch den Einsatz von Mikrointervallen und differenzierter Klangfarbengestaltung profilierten Tonhöhenkonturen erweisen sich im musikalischen Verlauf als formale Angelpunkte, von denen neue Prozesse der Klangveränderung ausgehen.

SETTORI

Vergleichbar divergierende Klangsituationen prägen auch Olga Neuwirths zweites Streichquartett *settori* (1999)[5]: Die Musik setzt hier abrupt mit einem tiefen vierstimmigen Akkord ein, der sofort vom dreifachen Forte zum Piano gleitet und danach wieder anschwillt; die Vierstimmigkeit wird jedoch von der Bewegung äusserst dichter, in ihrem Intervallambitus ständig sich verändernder Triller überlagert, die ihr einen Eindruck von Unbestimmtheit einprägen. Ebenso heftig, wie er eingesetzt hat, reisst dieser changierende Akkord nach gut fünf Sekunden wieder ab. Ihm folgt in Viola und Violoncello der trockene Klang heftig auf die Griffbretter schlagender gezupfter Saiten sowie – hierzu in überraschendem Kontrast stehend – eine leise, in gemächlichen Wellen verlaufende Glissandobewegung beider Violinen, die durch Flageolettgriffe zu einer Mixtur aus heiserem Pfeifen und Rauschen wird. Zu diesem Klangband liefern die tiefen Streicher mit vereinzelten Tremolo-Aktionen den Kontrapunkt, bevor sich alle vier Spieler vorübergehend im Vortrag einer wesentlich von Komplementärrhythmen geprägten, pausendurchsetzten Textur vereinigen. Diese wortreiche Schilderung der Takte 1-12 (siehe Notenbeispiel 2) verdeutlicht, wie stark die Musik innerhalb kürzester Zeit ihre Erscheinung ändert. Wie in *Akroate Hadal* wird der Hörer damit einem wirbelnden Klangfluss ausgesetzt und von einer Überraschung in die nächste gezogen. Doch nicht nur in ihrer Wirkung ähneln sich beide Werke: Der italienische Titel *settori* (Ausschnitte) ist durchaus wörtlich zu verstehen, da das Material des jüngeren Stücks dem älteren Quartett entstammt. Die Komponistin macht es hier erneut zum Gegenstand ihrer kompositorischen Auseinandersetzung, indem sie verschiedene Aspekte konsequent weiterdenkt und dabei an all jene charakteristischen Elemente anknüpft, die bereits den musikalischen Verlauf von *Akroate Hadal* bestimmen. Doch nur an ganz wenigen Stellen – so im ersten Takt und am Ende der *settori* – wird das Ausgangsmaterial unverändert übernommen. Solche raren Augenblicke fungieren dann als interne Verweise auf den Ursprung einer Musik, deren Bezugspunkt ansonsten verborgen bleibt. Denn normalerweise sind die Klänge von *settori* bereits konzis formulierte Weiterentwicklungen, in denen die zurückliegenden Klangmomente unter neuen Blickwinkeln betrachtet werden. Sie bilden daher einen musikalischen Kommentar zum älteren Werk, eine neue Lesart, in der die Streichertexturen auf andere Weise entfaltet werden.

Trotz gelegentlicher Einbrüche beinahe «traditionellen» Spiels steht in beiden Streichquartetten die Dekonstruktion eines bestimmten, im Hintergrund mitgedachten Klangbildes im Mittelpunkt, wobei die semantische Komponente des verzerrten und unreinen Tones durchaus – in Anlehnung an die Anregung durch Neuwirths Lektüre – als Sinnbild von Künstlichkeit und Abnormität angesehen werden kann[6]; damit gibt sie sich als wichtige Facette jener artifiziellen Komponente von Neuwirths Musik zu erkennen, die in anderen Werken durch Mittel wie den Einsatz elektronischer Klangumformungen oder vorproduzierter Samplings erzeugt wird. Eine solche Substitution konventioneller Ausdrucks-haltung und Soundproduktion durch neues Vokabular gerät allerdings leicht in Gefahr, dem Schematismus zu verfallen, wenn sie nicht aus der Musik selbst heraus entwickelt wird. Dem arbeitet die Komponistin entgegen, indem sie die Klänge zu Gestalten formt, zu Sprachgesten mit bestimmtem Ausdruckspotenzial; erst dann erfolgt ihre Organisation in formalen Prozessen, deren Dramaturgie sich an der Modellierfähigkeit der jeweiligen Klangobjekte orientiert und diese Schritt für Schritt erkundet. In beiden Werken resultiert aus diesem Zugriff eine Erweiterung der Harmonik auf ein System unterschiedlich komplexer Überlagerungen von Tonhöhen- und Geräuschanteilen. Primär geht es daher um eine Desintegration melodischer Elemente zugunsten der Erschaffung einer Klangwelt, die sich auf eine komplexe Manipulation von Frequenzspektren gründet. Auf diese Weise wird Musik als Diskurs über die Klangzustände des Materials verstehbar, der sich fortwährend selbst in Frage stellt. Doch obgleich dieser Diskurs mit *settori* eine Richtungsänderung einschlägt, stellt das zweite Quartett in gewissem Sinne eine Verdoppelung der ursprünglichen Kompositionsidee dar.

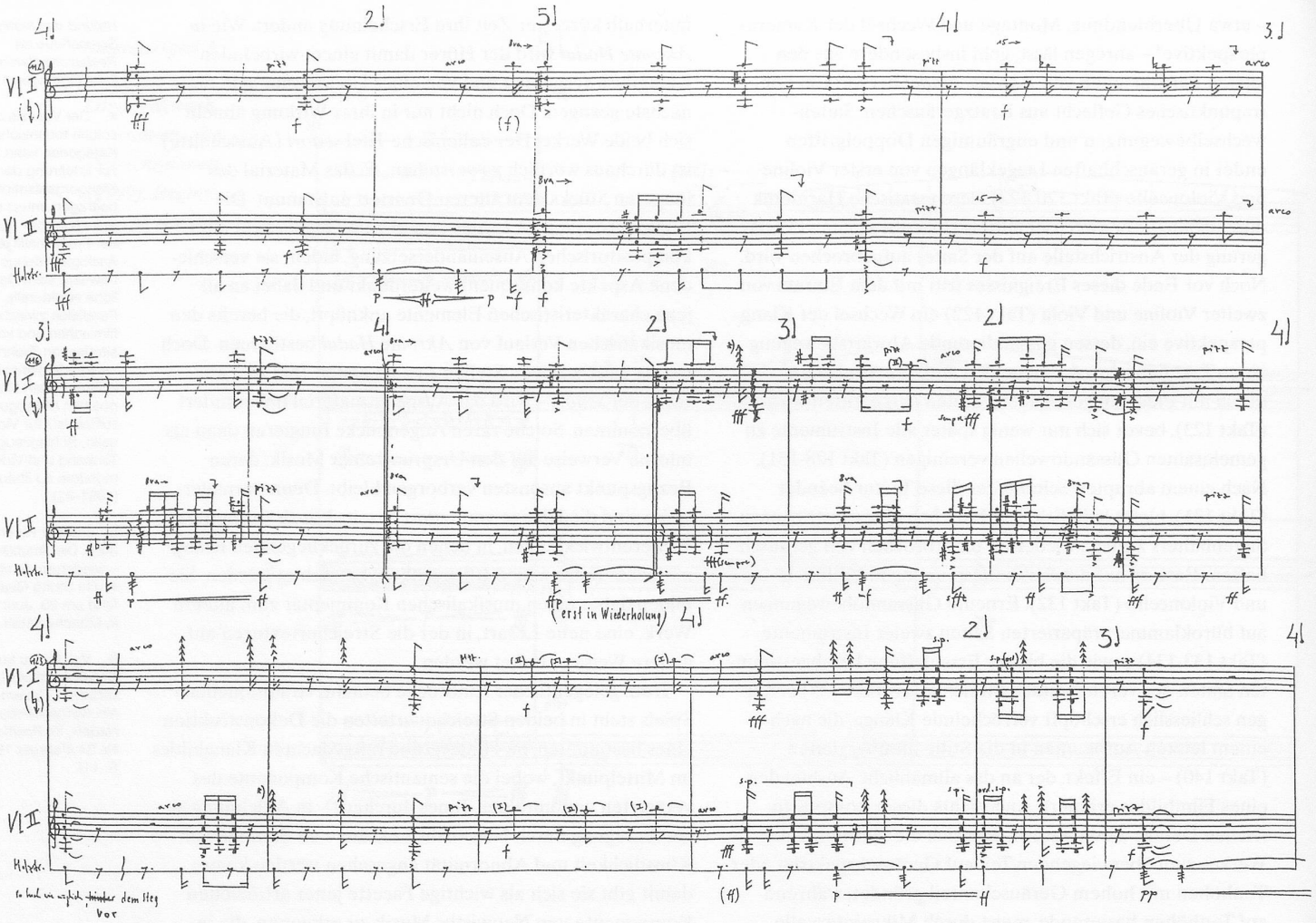
Die Betrachtung beider Werke macht ebenfalls deutlich, dass Olga Neuwirth die Arbeit mit einem Quartettensemble – eine für ihr Komponieren klanglich ungewöhnlich homogen klingende Besetzung, deren grundlegende Eigenschaften auch durch Präparierungen und Verfremdungen hindurch bestehen bleiben – weniger als Auseinandersetzung mit der Geschichte der Gattung versteht, sondern es als Ganzheit im Sinne eines mehrstimmigen Instruments einsetzt, das sich zwecks Erzielung bestimmter Ausdruckswerte in weitreichendem Masse verändern lässt. Dieser Umgang mit dem «Instrument» Streichquartett unterscheidet sich daher nur

Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste, Göttingen 1987.

4. Der Verweis auf solche technischen Kategorien kann zwar zur Erklärung der Klangorganisation beitragen, muss sich jedoch immer auch der Problematik reiner Analogiebildungen bewusst sein. Deutliche strukturelle Parallelen zwischen filmischen und kompositorischen Techniken verwendet Neuwirth in ihrer frühen Komposition *!?dialogues suffisants!?* für Violoncello, Schlagzeug, Tonband und Videomonitore ad libitum (1991-92).

5. Partitur Ricordi Sy. 3450. Die Uraufführung – wiederum durch das Arditti String Quartet – fand am 23. Juni 1999 in München statt.

6. Vgl. hierzu auch Christian Scheib, *Unersättliches Dauern. Olga Neuwirths «Akroate Hadal»*, in: *Positionen* Nr. 34 (Februar 1998) S. 11f.



Notenbeispiel 3: Olga Neuwirth, «… ad auras … in memoriam H.» für zwei Violinen und Holztrommel ad libitum (1999), Takt 112ff. © Ricordi

unwesentlich von Neuwirths Handhabung bestimmter Instrumentengruppen innerhalb grösserer Besetzungen oder von der seltenen Arbeit mit solistisch eingesetzten Instrumenten.[7]

… ?RISONANZE? …

Wie stark die Komponistin nicht nur innerhalb des musikalischen Diskurses, sondern bereits vor Anfertigung der Niederschrift eines Werkes die Charakteristika von Instrumenten verändert und damit auf eine tiefgreifende Modifikation tradierter Klangeigenschaften abzielt, zeigt daher besonders der Blick auf die Komposition … *?risonanze?* … für Viola d'amore (1995/96)[8]: Die Verfremdung setzt hier zunächst an einer Manipulation der sieben Spielsaiten an, für die folgende Stimmung vorgesehen ist: A-d-g(statt a)-cis^1 (statt d^1)-f-a^1 mit Erhöhung um mehr als einen Viertelton (etwa 60 Cent)-d^2. Da zudem die Stimmung der Resonanzsaiten gegenüber den Spielsaiten um ein Mikrointervall von weniger als einem Viertelton (etwa 30-40 Cent) nach oben versetzt wird, ändert sich die charakteristische Resonanzfähigkeit des Instruments durch diese Eingriffe erheblich. Entgegen der Norm werden nun etwa die leeren Saiten beim Spiel nicht mehr von Nachklängen «eingehüllt»; resonanzreiche Klänge werden dagegen durch Aktionen wie das Klopfen auf den Steg hervorgerufen oder durch die immer wieder geforderten, langsam fortschreitenden Glissandi an ungewohnter Stelle angeregt und so gegenüber ihrer herkömmlichen, von der Normstimmung bestimmten Positionierung im Klangraum verschoben. Solche kompositorischen Mittel, aber auch aus den Streichquartetten bekannte Geräuschaktionen wie das Zupfen mit dem Fingernagel oder das Spiel mit viel Bogendruck tragen dazu bei, die ursprüngliche Aura der Viola d'amore zu demontieren und gleichzeitig neu zu definieren. Die Fragezeichen im Titel deuten dieses veränderte – vielleicht auch gestörte – Verhältnis zu einem im 18. Jahrhundert wurzelnden Klangwerkzeug an: Der Zugang zu ihm ist in ungewöhnliche Richtungen erweitert, schliesst neue Klangmöglichkeiten und Ausdrucksnuancen ein. Gerade dieses Beispiel zeigt, in welch starkem Masse Olga Neuwirth die Verfremdung als kompositorische Neubestimmung traditioneller Klangerzeuger auffasst.

… AD AURAS … IN MEMORIAM H.

Am Beispiel der Komposition … *ad auras … in memoriam H.* für zwei Violinen und Holztrommel ad libitum (1999)[9] lässt sich eine weitere Art der Erzeugung spezifischer Klangmanipulationen im Umgang mit Streichinstrumenten verdeutlichen. Die Situation ist jedoch insofern anders gelagert, als hier zu der Einbeziehung von Geräuschspektren eine Art von Abschattierung des Klingenden tritt. Sie basiert auf einer mikrointervallischen Versetzung, wobei Violine I um etwa 60 Cent gegenüber Violine II nach unten verstimmt ist.

7. Die eher seltene Verwendung von Soloinstrumenten dürfte mit der dem Solostück verbundenen Tradition zur Schau gestellter Virtuosität als Selbstzweck zu tun haben. Neben dem unten erwähnten Viola d'amore-Stück hat Neuwirth lediglich *Spleen* für Bassklarinette (1994) – inklusive zweier weiterer Fassungen für andere Instrumente, *Spleen II* für Bassflöte (1999) und *Spleen III* für Baritonsaxofon (2001) – sowie *Torsion* für Fagott solo (2003) komponiert. Eine Ausnahme von dieser Enthaltsamkeit gegenüber dem Soloinstrument sind zudem die in den letzten Jahren entstandenen Klavierkompositionen *incidendo/fluido* für Klavier und Zuspiel-CD (2000) und *Marsyas* für Klavier (2004).

8. Das Werk ist bislang unpubliziert; die Angaben basieren auf einer Kopie des Manuskripts, die mir von der Komponistin zur Verfügung gestellt

Aus dieser Vorentscheidung resultiert eine gewisse Unschärfe: Sie tritt besonders stark hervor, wenn in beiden Stimmen ähnliche melodische Figuren in abweichenden rhythmischen Grundwerten auf eng benachbarten Tonhöhen miteinander konfrontiert werden, die jedoch aufgrund der Differenz zwischen den Instrumentenstimmungen weder eine klangliche Identität noch ein gemeinsames Obertonspektrum besitzen (so in Takt 27-29, 34-36, 45-47, 64-70, 130-139). Häufig ergänzen sich die Tonräume beider Stimmen in solchen Passagen zu engräumigen Clustern, die durch den Einsatz konfligierender Rhythmen den Eindruck innerer Bewegtheit vermitteln. Dort, wo beide Instrumente Ähnliches oder Identisches vortragen, entsteht demnach aufgrund der mikrointervallischen Unterschiede eine Diskrepanz innerhalb des Klingenden, öffnet sich ein Raum minimaler Differenzen, der eine tonräumliche Komponente ins Spiel bringt.[10] Den Gegensatz zu diesen den Werkverlauf gliedernden Unschärfen bildet die rhythmische Strenge, mit der bestimmte Klänge förmlich in den Raum gemeisselt werden: Sie tritt in jenen als Abfolge von Viertelnoten konzipierten, immer wiederkehrenden Tonhöhen wie H, Es und A auf, hinter denen sich wahrscheinlich ein Hinweis auf den Widmungsträger der Komposition verbirgt (so Takt 17-30 und 76-88), ist aber auch in den beiden meist über komplementären Rhythmen organisierten Passagen, in denen das mitunter akkordische Spiel der Violinen zusätzlich von einer Holztrommel begleitet werden kann (Takt 38-43 und 105-129; siehe Notenbeispiel 3), zu finden. Dennoch erzeugt auch hier die Verstimmung eine Differenz zwischen beiden Streichern, so dass das Alternieren von Einsätzen immer auch mit einer Verrückung des Tonraumes verbunden ist.[11]

Olga Neuwirths kompositorische Verfremdungsverfahren, wie sie hier am Beispiel der Kammermusik für Streicher erläutert wurden, ermöglichen der Komponistin zwar die Schaffung von Ausdruckswerten, die sich an der ständigen Veränderung des Klingenden orientieren, bergen aber auch eine nicht zu unterschätzende Gefahr: Ebenso, wie jene medial vermittelten Sounds, gegen deren Klangschönheit sich Neuwirths Komponieren weitgehend sperrt[12], zum ornamentalen Beiwerk werden können, droht durchaus auch ihr eigenes Verfahren zum Zierrat zu mutieren. In dem Moment, in dem die Klangmanipulation in Beliebigkeit umkippt, wird sie zu einer leeren Klanghülse, hinter der sich keine musikalische Notwendigkeit, sondern nur noch blosses Handwerk verbirgt. Um dieses Umschlagen in eine negative Qualität, das als Möglichkeit ständig präsent ist, zu vermeiden, setzt die Komponistin immer wieder an den Rauhigkeitswerten ihrer Harmonik an oder differenziert die resultierenden Klänge durch Setzung von Unschärfen im Klangraum. Gerade aber die immer präsente Möglichkeit des Umschlags – mit anderen Worten: die ästhetische Gefährdung der Musik – macht den hohen Stellenwert dieses Komponierens aus. Neuwirths Arbeitsweise ist ein aufmerksames Abtasten dieser Grenzerfahrung, die – wie gerade der Vergleich zwischen *Akroate Hadal* und *… ad auras … in memoriam H.* zeigen mag – auf recht unterschiedliche Weise eingelöst werden kann. Immer geht es jedoch um die Möglichkeit der Emanzipation von Klängen, eingebunden in eine musikalische Logik, die sich auf strukturelle Formungsprinzipien gründet. Musik wird so zu einem Diskurs, der die Möglichkeiten und Bedingungen seines Entstehens und Fortfahrens durch Befragung des ihm zugrundeliegenden Klangmaterials erkundet.

wurde; die Uraufführung durch Garth Knox fand am 14. März 1997 in Brüssel statt.

9. Partitur Ricordi Sy. 3467. Die Uraufführung mit Isabelle Faust (Violine), Tedi Papavrami (Violine) und Babette Haag (Holztrommel) fand am 22. November 1999 in München statt.

10. Die Verstimmung verschiedener Klanggruppen untereinander wird daher in Neuwirths Ensemble- und Orchestermusik häufig zur Unterstützung räumlicher Klangwirkungen eingesetzt; Beispiele hierfür finden sich etwa in den Werken *Clinamen/Nodus* für Streichorchester, Celesta und Schlagzeug (1999) oder *locus … doublure … solus* für Klavier und Ensemble (2001).

11. Wie weit für *… ad auras … in memoriam H.* zudem spezifische Klangcharakteristika aus Luigi Nonos letzter vollendeter Komposition *«Hay que caminar» sognando* für zwei Violinen (1989) als Anreger für gelegentliche luftige Flageolett-Aufschwünge (etwa Takt 59-61) und -Klangbänder (Takt 89-97) gedient haben, kann hier nicht diskutiert werden; kompositorischer Anstoss mögen sie aber immerhin gewesen sein.

12. Am Rande sei bemerkt, dass Neuwirth in anderen Werken solche Sounds mitunter aus der Perspektive ironischer Distanz verwendet. So stehen etwa in *ecstaloop* für Sopran, Sprecher, Sampler und Ensemble (2001) mehrmals Momente, in denen sich der Gesang «song-like» im wollüstigen Klang eines «con vibrato» verfängt, quer zum Verlauf der ansonsten eher von Brüchen bestimmten Musik.