Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2009)

Heft: 107

Artikel: Geröll : Denkbrocken zur Musik Martin Jaggis = Eboulis : à propos de la musique de Martin Jaggi

Autor: Kunkel, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927712

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: 14.07.2025

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

Eboulis — *A propos de la musique de Martin Jaggi*
Né à Bâle en 1978, le violoncelliste et compositeur Martin Jaggi est fasciné par les décalages et les altérations, par les constellations et situations musicales conflictuelles et tendues. Depuis une dizaine d'années, il développe une « nouvelle tonalité ». Pourtant, ce système « tonal » n'est pas à la base d'un langage musical conciliant et pondéré, mais bien au contraire d'une écriture âpre et disparate. D'une façon surprenante, les œuvres de Jaggi sont marquées à la fois par une morphologie sonore hétérogène et par un matériel sonore compacté. Elles sont tant éclatées qu'unitaires.

GERÖLL

VON MICHAEL KUNKEL

Denkbrocken zur Musik Martin Jaggis

Mich beunruhigt meine Situation. Ich suche dauernd nach einer Musiksprache, die nicht mehr die Avantgarde ist, aber auch nicht ins 19. Jahrhundert zurückkehrt.
György Ligeti

Eigentlich ist der Komponist und Cellist[1] Martin Jaggi (geb. 1978) kein Mann grosser Bekenntnisse. Daher verwundert ein bisschen, wenn er erklärt, dass er sich seit ungefähr zehn Jahren mit der Entwicklung einer «neuen Tonalität» befasse. Das zweifelhaft vollmundige Wort irritiert umso mehr, wenn man seine Musik hört: Kaum etwas ist ihr fremder als eine ausgewogene, versöhnlich retrospektivistische Klangsprache. Ganz im Gegenteil sind Ungleichzeitigkeit, Verzerrungen, konfliktträchtige, spannungsgeladene, mitunter prekäre Konstellationen und Situationen dominierende Merkmale dieser Musik – sie klingt nicht gerade nach dem Wirklichkeit gewordenen Traum der Konsonanzanbeter von heute. Doch der Widerspruch ist nur scheinbar und kann aufgelöst werden, wenn man sich fragt: Was genau bedeutet «Tonalität» bei Jaggi?

Brekzie (von ital. «Breccia»): Zertrümmertes und daher scharfkantiges, wieder verbackenes Juragestein. Gehört zu den Indizien eines Meteoriteneinschlages.
www.steinheimer-becken.de

Für Jaggi ist «Tonalität» keine ideologisch aufgeladene, sondern eine äusserst pragmatische Angelegenheit. Sie hat mit Dur-Moll-Tonalität oder Zentraltonbezogenheit nichts zu tun. Der Begriff bezeichnet sehr allgemein eine Ordnung von Tönen und definiert sich über Grundskalen, die, manchmal aus extraokzidentalen Kulturen oder aus dem Jazz stammend und immer Mikrointervallik beinhaltend, für eine Prädisposition in alle Klangdimensionen projiziert werden. Anhand von *Jetlag* lässt sich sehr leicht demonstrieren, wie es geht (siehe Abbildung 1, die der Komponist eigens angefertigt hat, um das System zu veranschaulichen): Man definiere eine Grundskala; dann bilde man aus ihr eine Melodie, unterziehe diese den klassischen Permutationsmodi; durch einfache Vertikalisierung der vier Erscheinungsformen des Melos gewinne man vier Akkorde, die sogleich auf jede melodische Stufe transponiert werden (das gibt dann weitere 20 Akkorde; die Transpositionen sind imperfekt, da die durch das Melos vorgegebenen Mikrotöne unveränderlich sind). Schliesslich fasse man alle auf diese Weise gewonnenen Tonorte (sie sind prinzipiell gleichrangig, es gibt keine tonalen Zentren) zu einer Gesamtskala zusammen. Fertig.

Sastruga, (russian, «deep place into which one may fall»): sastrugi or zastrugi are sharp irregular grooves or ridges formed on a snow surface by wind erosion and deposition, and found in polar and temperate snow regions. Larger features are especially troublesome to skiers. Travel on the irregular surface of sastrugi can be very tiring, and can risk breaking skis-ripples and waves are often undercut, the surface is hard and unforgiving with constant minor topographic changes between ridge and trough.
Handbook of Snow

Zu den meisten Werken von Jaggi gibt es ein Skizzenblatt, das dem hier abgebildeten Schema sehr ähnelt. Die Manuskripte (Privatarchiv Jaggi) belegen, dass es relativ weniger Vorarbeiten bedarf, um aus einem einmal festgelegten System

1. Als Mitbegründer des Mondrian Ensembles Basel gehört Martin Jaggi zu den profiliertesten Interpreten (nicht nur) zeitgenössischer Musik in der Schweiz. Dieser Artikel befasst sich jedoch ausschliesslich mit seiner kompositorischen Arbeit. Die Darstellung seines interpretatorischen Schaffens wäre eine lohnende Aufgabe.

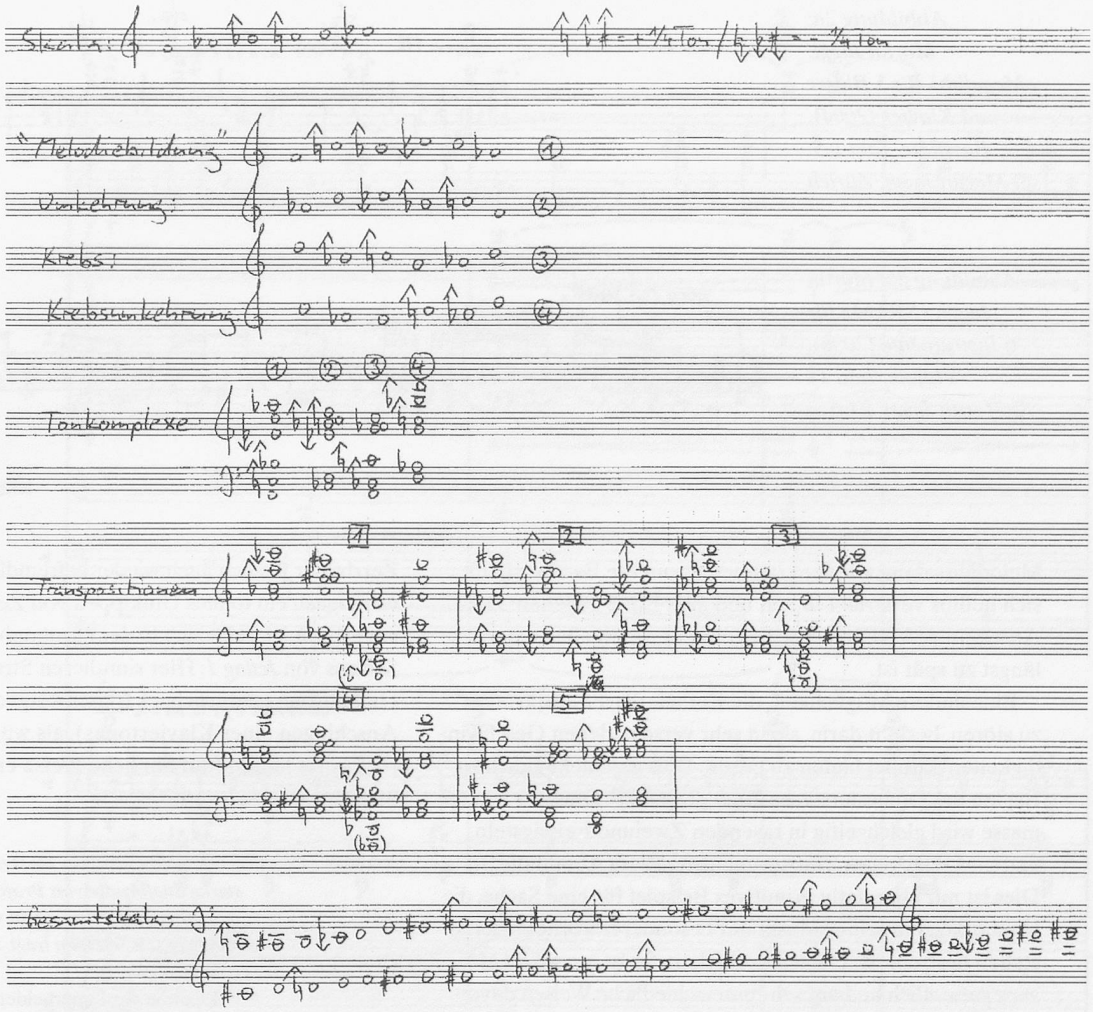


Abbildung 1: Martin Jaggi, «transponierende Tonkomplexe (Beispiel: Jetlag)».

© Martin Jaggi, Zürich

ein Werk zu artikulieren: Nach Abstecken des Möglichkeitsfeldes entstehen komplexe und oft aberwitzige musikalische Zusammenhänge in einem performativ anmutenden Schreibakt mehr oder weniger «aus einem Guss», zumeist ohne dass eine umfassende Endredaktion erforderlich wäre. Hier wird deutlich, dass Komponieren für Jaggi vor allem heisst, eine mittels Vorarbeit festgelegte Klangmasse in Bewegung zu setzen.

Freilich ist die Feststellung des Rezepts für musikalische Prädispositionen für *Jetlag* ungefähr so aussagekräftig wie die Beschreibung einer D-Dur-Tonleiter für Mahlers Neunte. Es handelt sich weder um eine «Methode», mittels der sich eine Serienproduktion musikalischer Werke einfach initiieren liesse (dazu ist die materiale Vorgabe im Hinblick auf mögliche musikalische Gestalten und Zeitverläufe viel zu unspezifisch, weshalb sich Jaggis «performatives» Schreiben oft lange hinzieht), noch um ein besonders leistungsfähiges analytisches Werkzeug. Es ist trotzdem hilfreich, es zu erwähnen, weil sich ein paradoxer Grundzug der Musik Jaggis dadurch vielleicht etwas besser verstehen lässt: Sie ist auf eigenartige Weise gleichermassen geprägt durch eine starke Disparität der Klangmorphologie und der Gestik sowie durch eine unpluralistische Kompaktheit in Bezug auf ein verbindliches Klangmaterial. Sie ist zerstoben, aber dennoch irgendwie «ganz» (Jaggis Stücke sind allermeist einsätzig). Das für ein jüngeres Ensemblewerk (*Brekzie*, 2009) titelgebende Phänomen nomen mag diese Eigenschaft illustrieren: Brekzies sind Gesteintrümmer von kantiger, grober Beschaffenheit, die vor der Zertrümmerung ein grosses Ganzes, zum Beispiel ein Bergmassiv, konstituierten und diese gemeinsame Herkunft in der neuen, fragmentierten Gestalt nicht gänzlich verleugnen; die Brocken sind «ähnlich» und dadurch überhaupt als «Brekzies» identifizierbar. Im Einzelnen sehr verschiedene Gestalten können so trotzdem eine übergeordnete Klasse bilden.

Freilich ist es etwas gewagt, Jaggis Komponieren mit Naturkatastrophen – zur brekziesträchigen Felszertrümmerung sind immerhin Erdbeben oder Meteoriteneinschläge erforderlich – gleichzusetzen. Und das Bild eines Komponisten, der Klangformen mutig aus den Felswänden schlägt, scheint allzu pathetisch. Aber in gewissem Sinn basiert die Musik Jaggis darauf, dass ein einheitliches Ausgangsmaterial, eine bestimmte Klangmasse Deformation erfährt, dass eine «tonale» Ordnung hauptsächlich deshalb erfunden oder gefunden wird, damit ihr etwas angetan werden kann. Nur stellt sich die Frage: Was? Oder: Wie verhalten sich reale musikalische Gestalten und Konstellationen zur virtuellen Prädisposition?

& das weiss überauggross von innen den schädel zer
ruh ach des implodierenden sonnenimamago home papperl
Urs Allemann

Es ist ziemlich selten, dass das prädispositionelle Grundmelos in den Stücken mit blossem Ohr hörbar wird. Eine symptomatische Ausformung finden wir dennoch in den Werken *Megalith, SPAM* und *Moloch*: Hier erscheint es als «überschnappende Melodie», als müsse schon der Versuch, den genetischen Code der Klangorganismen als reales Melos zu deklamieren, sofort mit Schluckauf bestraft werden (Abbildung 2). Selbst diese makelhafte Erscheinungsform des Melos wird meistens schnell unterdrückt und verschwindet im Klangdickicht.[2] Interessant ist, dass in allen genannten Stücken die meist zu Beginn erscheinenden «überschnappenden

2. Eine andere prekäre Erscheinungsform des Grundmelos sind unsauber geführte Quintsequenzen, besonders aufdringlich in *Moloch*, Takt 24ff. in Oboen und Englischhorn.

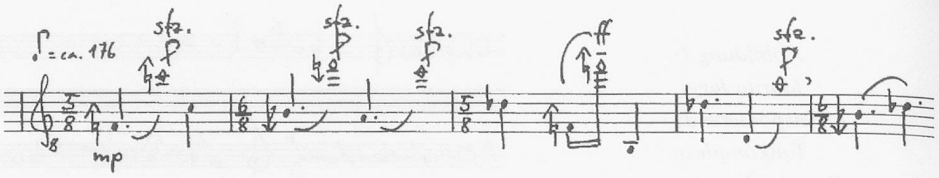


Abbildung 2a: Martin Jaggi, «Megalith» für 5 Bläser und Klavier (2004), Bassflöte, Takt 1-5.
© Martin Jaggi, Zürich

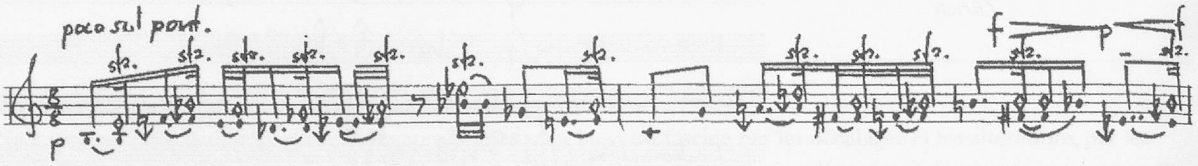


Abbildung 2b: Martin Jaggi, «SPAM» für 6 Instrumente (2006), Violine, Takt 1f.
© Martin Jaggi, Zürich

Melodien» dann wieder kommen, wenn die Formverläufe sich heillos verstrickt haben und aufs Ende zugehen: Der Anschein von Reprisen wird geweckt, wenn alles schon längst zu spät ist.

Eine andere Möglichkeit, die Einheit der Prädisposition zu stören, besteht darin, sie in sehr verschiedenen Geschwindigkeiten parallel laufen zu lassen. Dies geschieht gleich zu Beginn des Orchesterstücks *Trieb* (2006/07)[3]: Dieselbe Klangmasse wird gleichzeitig in rasenden Zweiunddreissigsteln und in viel längeren Zeitwerten artikuliert (Abbildung 3). Dies ist nur ein relativ primitives Beispiel für eine Sache, die Martin Jaggi in seiner Musik mit besonderer Vorliebe herzustellen bestrebt ist: Ungleichzeitigkeit. So ist etwa *SPAM*[4] ganz wesentlich und auf sehr unterschiedliche Weisen davon geprägt, inwiefern eine Musik nicht ganz bei sich sein, quasi zur Unzeit erscheinen kann, wie sich unterschiedliche Realisierungen ein und desselben musikalischen Sachverhalts in die Quere kommen können. In vielen Kompositionen liegt für Jaggi vielleicht diese Fragestellung zugrunde: Wie deformiere ich Zeit? Genauer: Wie artikuliere ich musikalische Gestalten in der Zeit auf eine Weise, die dem zielgerichtet-linearen Orientierungsmodus möglichst zuwider läuft?

> *Jetlag ist, wenn du in der Flughafenlounge den Teller mit Früchten an etwas anstösst, das gar nicht existiert und zusammenzuckst vom Lärm des Gescheppers, als habe eine Granate neben dir eingeschlagen. Jetlag ist, wenn du im Kaufhaus die Rolltreppe hochgehen willst, die runterführt; wenn du die Rolltreppe runterfährst und mit der anderen versehentlich gleich wieder hoch. [...] Wer fliegt, betrügt Zeit und Raum. Die Rache heisst JETLAG.*
> Max Küng

Zur Beantwortung seiner Fragen sucht Jaggi selten Zuflucht zu philosophischen oder naturwissenschaftlichen Spielarten der Zeitspekulation, sondern geht lieber empirisch vor und befasst sich mit ziemlich konkreten Dingen. So hat er den Zeitwahrnehmungsdeformationsmodus infolge Zeitzonensprungs, den der viel- und fernreisende Jaggi bestens kennt[5], zum Thema seiner Kompositionen *Jetlag 1* und *2* gemacht: Nicht nur eine gegebene «tonale» Grundordnung, sondern auch erkennbare Idiome (jene des frühen Miles Davies, von Pharoah Sanders oder John Coltrane – die explizite Auseinandersetzung mit Jazz-Idiomen hat Jaggi in *Jetlag* zugespitzt und damit auch abgeschlossen) werden Gegenstand der Zeitstörung, so dass aus der Verzerrung, Fokussierung, Fragmentarisierung, Dehnung und Verfälschung von Tonobjekten ein bisweilen traumatisches Klangbild entsteht – nur in *Jetlag 2* kommt es mitunter zum relativ unverzerrten Rekurs auf die Klangwelt des Jazz, was im Kontext all der Zerrbilder freilich auch wieder befremdlich anmutet. Dass womöglich ein totales Umkippen von Zeitwahrnehmung angestrebt ist, zeigt sich in der chronophonen Umpolung am Schluss von *Jetlag 1*: Hier simulieren Streichercrescendi die Umkehrung «natürlicher» Einschwingvorgänge (etwa beim Anschlagen eines Klaviertones), als würde ein Tonband rückwärts laufen (auf ähnliche Weise endet auch Jaggis Streichtrio *Acheb* von 2000/01).[6]

> *Juggernaut (Cain Marko) ist der übermenschlich starke Stiefbruder von Professor X. Seine Kraft wird ihm durch den «Stein von Cyttorak» verliehen. Solange er seinen Helm trägt, ist er gegen telepathische Beeinflussung immun.*
> Lexikon der Superhelden, Abt. «Superschurken»

Eigentlich adelt Jaggi ärgerliche Wahrnehmungsdefizite zu Tugenden, indem er sie in der Kunst für sich arbeiten lässt. Auch sonst pflegt er eine Vorliebe für Erscheinungen, die man im Leben eher meidet oder sogar als Ursprung katastrophaler Entwicklungen fürchten mag. Das bisher extremste Beispiel ist wohl das Orchesterwerk *Moloch* (2008): Hier treibt Jaggi das Prinzip des Auseinanderklingens seiner «Tonalität» auf die Spitze, indem er die unkontrollierbare Stadtentwicklung von Lagos zum Realisierungsmodus erklärt und Harmonik als gestaltaufzehrende Kraft inszeniert. In seinem ersten Stück für grosses Orchester figuriert der Klangapparat vor allem als Mittel der Gestaltaufreibung. Hinzu kommt, dass die «tonale» Prädisposition hier nicht die einzig gültige Ordnung ist, sondern durch andere, teils kontingente und aus ihr unableitbare Klangmaterialien – wie etwa aus dem Stadtplan von Lagos gewonnene melodische Konturen – relativiert wird.

Moloch sagt sehr wenig aus über die persönliche Befindlichkeit Martin Jaggis in Bezug auf die reale afrikanische Metropole, obwohl er als Afrikakenner und -reisender bestimmt keine ganz neutrale Einstellung zu dem Ort hat. In seinem früheren Werk *Darkening City* für Bariton, 2 Klaviere und 6 Schlagzeuger nach einem Text von Ben Okri (2002/03) hatte er Lagos schon einmal thematisiert. Die Stücke sind mit einem Konzept wie jenem der akustischen Erfahrungsberichte des Siemens-Projekts *into* auf symptomatische Weise unvereinbar.[7] Es handelt sich weder um Musik «über etwas», noch um die kompositorische Penetrierung von für Mitteleuropäer womöglich exotischen Orten, sondern um die relativ rücksichtslose musikalische Instrumentalisierung von Phänomenen ausserhalb des Musikalischen – unberücksichtigt bei *Moloch* bleibt etwa die an sich nahe liegende Möglichkeit der moralischen Akzentuierung

3. Dieses Werk wurde vom Kammerorchester Basel in Auftrag gegeben und am 28. April 2007 mit grossem Erfolg im Basler Stadtcasino uraufgeführt. Der Titel trägt der Tatsache Rechnung, dass vom Auftraggeber für dieses Konzert die Thematik «Frühlingserwachen» vorgegeben war. Diese Uraufführung ist dokumentiert auf der CD *Grammont Sélection 1, Musiques Suisses, MGB CTS-M 115*.

4. Eine Aufnahme des Stückes findet sich auf www.martinjaggi.ch (10. Juli 2009).

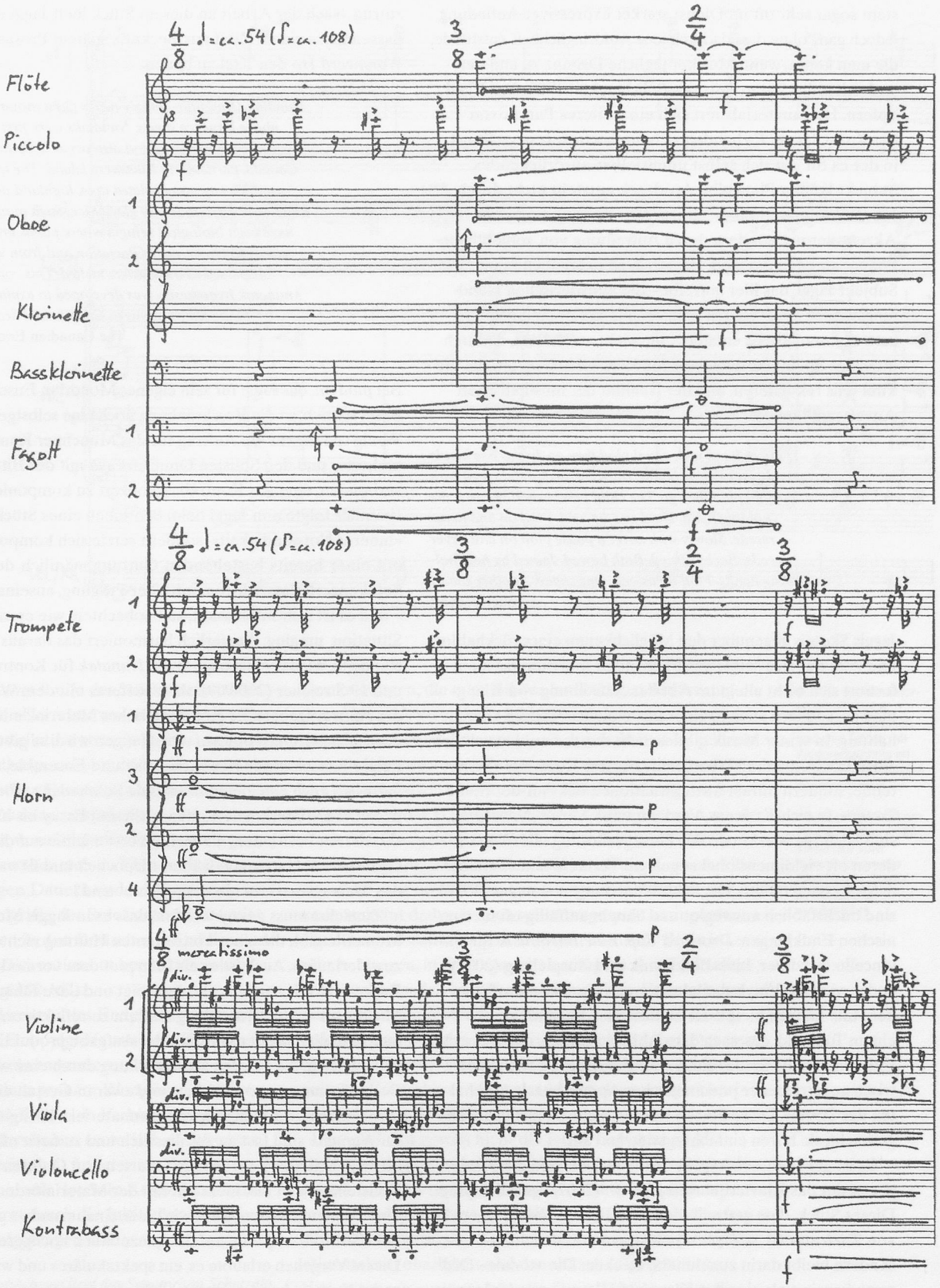
5. Hinter dem finalen Doppelstrich der Komposition sind Basel, Zürich, Châteauneuf de Gadagne, Les Gabonis, Hamburg, Montréal und Kuala Lumpur als Entstehungsorte angeführt.

6. Vgl. dazu auch: Michael Kunkel, *«Same, same – but different» – Martin Jaggis Jetlag-Musik*, in: Matthias Kassel (Hrsg.), *Paul Sacher zum 100. Geburtstag. Begleitpublikation zu den Hommage-Konzerten in Basel April-Mai 2006*, Basel: Paul Sacher Stiftung 2006, S. 86-88.

7. Die Idee dieses Projekts liegt darin, bekannte Komponisten wie Beat Furrer oder Jörg Widmann an Orte wie Istanbul, Dubai, Johannesburg etc. zu schicken, sie dort öffentlichkeitswirksam zu inszenieren (Photos des barfüssigen Widmann im Wüstensand) und über ihre Erlebnisse in der «Fremde» Musik schreiben zu lassen.

Abbildung 3: Martin Jaggi, «Trieb» für Orchester (2006/07), 1. Partiturseite.

© Martin Jaggi, Zürich



geopolitischer Implikationen. Als Privatperson ist derlei für Jaggi durchaus ein Thema, aber er widersteht der Versuchung, die Welt mittels Tönen verbessern zu wollen. Eine schmeichlerisch falsche Nähe zum Fremden stellt sich nicht ein.

Bezeichnend für Jaggis Stoffe – häufig sind sie gegeben durch geologische (in den Werken *Atakor, Acheb, Schebka, Nunatak, Brekzie, Sastruga*) oder architektonische (*Megalith*) Sachverhalte – ist allgemein ihre überpersönliche, subjektferne Natur. Vielleicht hängt damit zusammen, dass tragfähige, unrelativierte Soli bei Jaggi eine Seltenheit sind. Die ausserhalb der einschlägigen Fachkreise zumeist kaum verständlichen, kryptisch-kantigen Titelworte benennen Dinge, die nicht von Menschen hergestellt sind oder wenigstens keine individuelle Handschrift tragen, oder es werden Orte aufgerufen, an denen die meisten Menschen Probleme hätten, sehr lange zu überleben (Sahara, Antarktis). Es ist schwierig, über sie in selbstverliebtem Timbre des bewegten und bewegen wollenden Rednerindividuums zu berichten, ohne ein bisschen lächerlich zu wirken (wirklich erlebte Abenteuer ausgenommen). Das heisst nicht, dass Jaggis Musik anti-emotional oder ausdruckslos wäre. Die Arbeit mit «objektiven», das heisst naturwissenschaftlichen, statistischen oder kollektiven Phänomenen, deren Transformation und Dissoziation

steht sogar sehr oft im Dienst starker expressiver Aufladung, jedoch ganz ohne dass dadurch jene Aufdringlichkeit entstünde, die man kennt, wenn Musiker jegliche Distanz zu anderen und sich selbst ihrem ganz persönlichen künstlerischen Ideal opfern. Hier materialisiert sich ein weiteres Paradoxon der Kunst Jaggis: Es handelt sich um hochexpressive Kunst, in der es für ein sich selbst unmittelbar ausdrückendes Subjekt keinen Platz gibt. Ausdruck entsteht nicht durch Identifikation mit einer subjektiven Position und ihrer Akzentuierung, sondern durch Aufreibung von «objektiven» Phänomenen in der Zeit. Natürlich ist es letztlich immer das Subjekt Jaggi, das hier aufreibt – die künstlerischen Handlungsweisen aber werden vollzogen in lauterem Abstand zum eigenen Ich. Es entsteht eine nicht auflösbare, dadurch intensive Spannung zwischen den Wirklichkeiten, auf die die Titel teils rekurrieren, und der Realität der musikalischen Anverwandlungen.

> *Hand in hand with equal plod they go. In the free hands – no. Free empty hands. Backs turned both bowed with equal plod they go. The child hand raised to reach the holding hand. Hold and be held. Plod on and never recede. Slowly with never a pause plod on and never recede. Backs turned. Both bowed. Joined by held holding hands. Plod on as one. One shade. Another shade.*
> Samuel Beckett

Jaggis Skepsis gegenüber den Möglichkeiten eines rückhaltlos und vital nur sich selbst ausdrückenden Individuums manifestiert sich nicht allein im Akt der Aufreibung von Klangmassen, sondern auch in einer fast melancholischen Grundhaltung. In seiner Musik gibt es nicht nur das unübersichtlich Ausufernde, manisch Überdrehte, Ausser-Kontrolle-Geratende, sondern immer auch Situationen des Auf-der-Stelle-Tretens, In-sich-Kreisens, Verdämmerns, Verlöschens. Dies sind wichtige Merkmale der Formgestaltung aller Werke, deren oft vieldimensional angelegte Verläufe immer wieder in Sackgassen führen. Die Schlusswendungen mancher Stücke sind buchstäblich ausweglos und ähneln auffällig oft mechanischen Endklängen: *Drowned Rap. Eine Bar-Musik* für Violoncello, Altzither, Live-Elektronik und Zuspielung (2005) endet wie eine Vinylschallplatte, wenn die Nadel am Ende der Rille hängen bleibt; der Schluss von *Megalith* gleicht einem Tonband, das nach dem Abhören endlos um die noch rotierende volle Spule schlägt; *Trieb* verröchelt wie ein elektrisch angetriebener pneumatischer Apparat nach Abschalten des Stroms. Diese Stücke werden nicht wirklich zu Ende gebracht, sie hören einfach irgendwann auf.

Es ist genau dieser Aspekt des Versagens und des Niedergangs, der das Klavierquartett *plod on* (2007)[8] gänzlich prägt: Dieses Stück, dass gestisch direkt am finalen Verdämmern von *Trieb* ansetzt, schöpft sein Klangmaterial nicht voll aus, sondern bleibt darin zunehmend stecken. Die «tonale» Ordnung figuriert als eine Art Klangkäfig. Immer wieder kommt es zu Versuchen des Ausbruchs, immer wieder führt dies in den Stillstand, in ein Verebben, Verenden. Bezeichnend ist, dass die meisten Impulsgesten dieses Stücks katabasisch konturiert sind und dadurch nicht nur aufgrund des Entwicklungsgedanken (der darin besteht, dass Entwicklungen verhindert werden), sondern auch aufgrund ihrer Struktur unweigerlich in die Schattenwelt der perforierten, kraftlosen, gealterten Klänge von *plod on* führen. Die form- und kontrastbildende Spannung von Ausbruch und Paralyse spitzt sich am Ende des Stücks zu, wenn nach dem letzten paroxysmalen Absturz des Klaviers in der Geige ein tinnitusartiges a^5 nachklingt als Symptom dessen, dass wohl gerade die kammermusikalische Ausformung eines Hörsturzes sich zutrug. Nach der Arbeit an diesem Stück hielt Jaggi es für passend, aus einem Zitat aus Becketts spätem Prosastück *Worstward Ho* den Titel zu bilden.

> *Nunatak (Inuktitut, «lonely peak»), is a mountain rising above large ice sheets. Nunataks were first described from Greenland but also occur in Antarctica and Canada, particularly Ellesmere Island. The term is also used for any nonglaciated area, highland or lowland, which was surrounded by glacier ice. Such nunataks may have been biological refugia where plants and animals survived Quaternary Glaciation and from which they dispersed as the glaciers melted. This controversial «nunatak hypothesis» was developed to explain strange biotic distributions in Canada and Scandinavia.*
> The Canadian Encyclopedia

Bei *plod on*, das Jaggi für sein eigenes Mondrian Ensemble Basel schrieb, ist die Beschränkung noch eine selbstgewählte. Wenig später war ein Auftrag für das Münchner Kammerorchester und den Solisten Onur Özkaya mit der Bitte verbunden, eine Art Kontrabasskonzert zu komponieren. Erstmals folgte nun Jaggi beim Schreiben eines Stückes nicht «innerer Notwendigkeit», sondern setzte sich kompositorisch mit einer bereits bestehenden Gattung, nämlich dem Solokonzert klassisch-romantischer Prägung, auseinander – und es ist sehr interessant, zu beobachten, wie er mit dieser Situation umging. Äusserlich harmoniert das daraus entstandene, wieder einsätzige Werk *Nunatak* für Kontrabass und 19 Streicher (2008/09) ohne weiteres mit dem Wunsch des Auftragsgebers: Es gibt motivisches Material, mit dem durchaus gattungskonform umgegangen wird, es gibt spektakuläre Schaukämpfe zwischen Solist und Ensemble, und natürlich auch eine beeindruckende Solokadenz. Wie aber passen diese Merkmale zu den in diesem Essay bis hierhin skizzierten Positionen, die nicht in erster Linie auf die Erfordernisse von Gattungen früherer Epochen und Erwartungen des Auftragsmarktes hin ausgerichtet sind?

Zunächst muss gesagt werden, dass es in Jaggis Musik Momente gibt, die einer konzertanten Haltung nicht völlig zuwiderlaufen. Auch ist er als Interpret dem vormodernen Repertoire alles andere als abgeneigt und dazu fähig, «alte Musik» im «aktuellen» Klangmedium zu reflektieren. Doch hauptsächlich lag der Weg, mit der Aufgabe produktiv umzugehen, darin, die äussere Beschränkung durch eine weitere Beschränkung zu potenzieren, und zwar in Gestalt einer recht rigorosen Einengung des Tonmaterials: Klangbasis für *Nunatak* sind fast aussschliesslich und zumeist mikrointervallisch alterierte Tritoni, Quarten und Quinten (diese Konstellation ist fast identisch mit der Materialordnung von *plod on*). In gewissem Sinn wird hier eine unsauber gegriffene Kontrabassquinte auf das ganze Stück hochgerechnet. Dieses Vorgehen erlaubte es, ein spektakuläres und wirkungsvolles Konzert komponieren zu können, ohne dabei die eigene Position gleich gänzlich zu verleugnen – wobei *Nunatak* einen beträchtlichen Teil seiner Wirkung gerade der hohen Stringenz und Innenspannung durch materiale Beschränkung verdankt.

In *Nunatak* spielt die Jaggische «Ungleichzeitigkeit» eine wichtige Rolle, und zwar auf (mikro)intervallischer Ebene: Zu Beginn hören wir neben der Solokontrabasslinie nichtoktavierende mikrointervallische Zwölftonklänge, die nicht einen einzigen Tonort teilen, obwohl alle Klangkomplexe ganz gleich gebaut sind (eine fast Wyschnegradsky-haft imperfekte Situation). Mit ihrem zeitlichen Abstand korreliert die sehr kleine tonräumliche Distanz. Die Klangereignisse sind identisch und sind es gleichzeitig nicht. Als

8. Eine Aufnahme des Stückes findet sich auf www.martinjaggi.ch (10. Juli 2009).

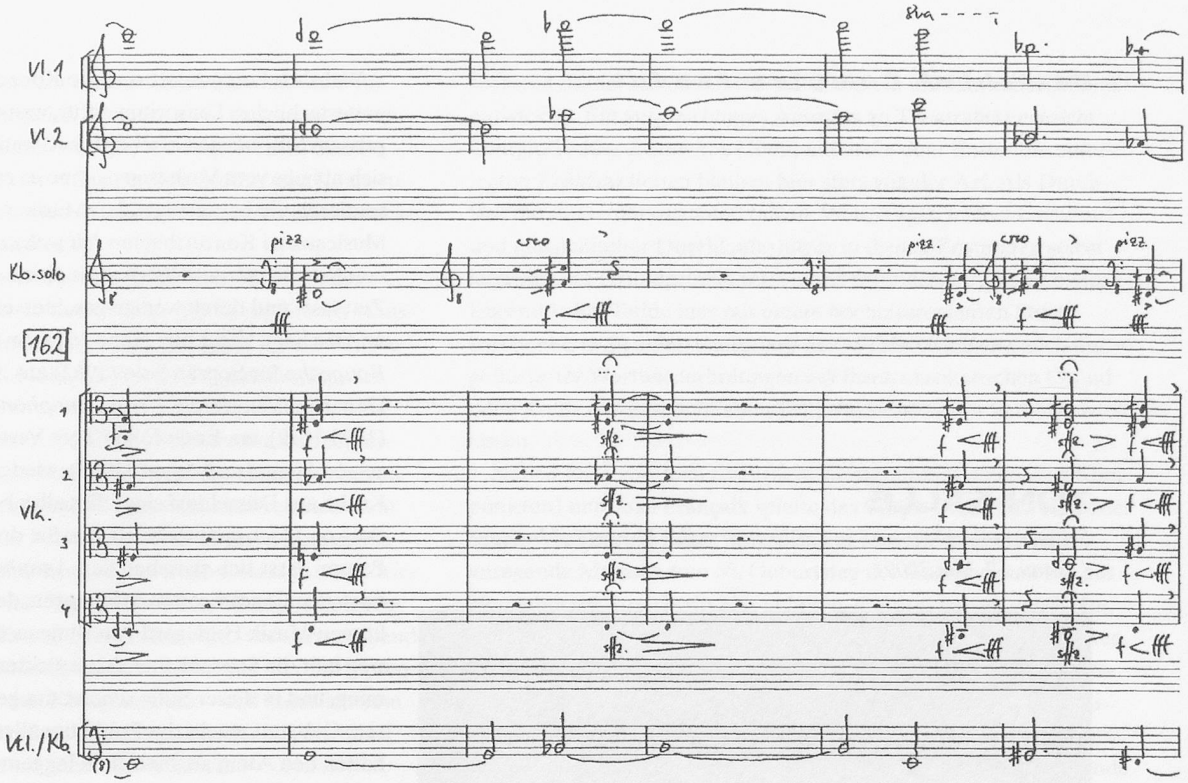


Abbildung 4: Martin Jaggi, «Nunatak» für Kontrabass und 19 Streicher, Takt 162-167.

© Martin Jaggi, Zürich

Gegenakzent dazu werden im Laufe des Stücks temperierte Klangordnungen, quasi als «Korrekturen», immer stärker ins Spiel gebracht. Diese Konstellation entspricht durchaus den für Jaggi typischen Vorstellungen eines adäquaten Auseinanderklingens von musikalischen Ereignissen in der Zeit. Die besondere Situation von *Nunatak* materialisiert sich, wenn am Schluss zwei Phämomene auf eigentümlich spannungsarme Weise einander gegenüber stehen: Eine ruhige oktavierte Doppellinie in langen Dauern und hektisch vorgetragene «unsaubere» Doppelgriffe des Solokontrabasses mit perforierten Klangschatten in den Bratschen – Stabiles und Labiles, Kontinuität und Diskontinuität koexistieren hier seltsam (Abbildung 4, Takt 162-167).

Dieser Schluss ist eine Variante des Endpunkts von *plod on*: Werden die isolierten Doppelgriffe aus dem Klavierquartett fast unverändert übernommen, verwandelt der «Tinnitus» sich in eine andere prekäre Klangfigur, die man mit dem berühmten «ECM-Sound» in Verbindung bringen mag. Der Schwebezustand zwischen esoterisch-verkitschter Konsonanz und Distemperiertheit findet seine Fortsetzung in einer eisigen Obertonmelodie des Solo-Kontrabasses, die ganz zuletzt und sehr diskret durch die Initialtöne fis und vierteltönig erhöhtes c^1 aufgefangen wird.

«Am allerhöchsten liegt das Sanatorium Schatzalp dort drüben, man kann es nicht sehen. Die müssen im Winter ihre Leichen per Bobschlitten herunterbefördern, weil dann die Wege nicht fahrbar sind.»
Thomas Mann, zitiert nach Hermann Burger

Trotz aller produktiven Einengung, trotz der paradoxen Anlage (Entfaltungstendenz des romantisch-klassischen Solokonzerts vs. Reduktion auf ein Minimum an Klangmaterial) ist Martin Jaggi irgendwie nicht ganz zufrieden mit *Nunatak* (obwohl das Stück beim Publikum und beim Solisten sehr gut ankam). Vielleicht ist er für seine Begriffe mit dem Stück doch zu weit ins 19. Jahrhundert zurückgekehrt? Hat seine Arbeit mit «Tonalität» hier eine Wendung genommen, die ihn in eine beunruhigende Nähe gebracht hat zu Erscheinungen, die man mit der landläufigen Auffassung dieses Begriffs assoziieren könnte? Überdies ist er hier nicht ganz darum herum gekommen, ein musikalisches Individuum einmal sich aussprechen zu lassen (wenn auch in ziemlich rigider kollektiver Überformung). Die Gestaltung der Sololinie ist wohl das Hauptproblem: An seinen neuesten, wieder «freieren» Kompositionen *Brekzie* für Ensemble (2009) und *Sastruga* für 22 Streicher (2009) wird die *Nunatak*-Idee nunmehr ganz im Medium von Klangmassen formuliert und erscheint dadurch noch weiter zugespitzt, stringenter (die Klangmassen sind verschiedener Natur: in *Brekzie* sehr heterogen, in *Sastruga* sehr homogen). Am Ende aller drei Stücke spielen eingefrorene Tonwelten, Erstarrungen einer zuvor in grösster Beweglichkeit artikulierten Klangordnung eine wichtige Rolle. Es bleibt nicht dabei: Der eisige *Nunatak*-Oberton-Epilog etwa wird am Schluss von *Sastruga* auf zwei Kontrabässe verzweigt (dadurch «verungleichzeitigt»), dann buchstäblich zerfetzt.[10]

Nunatak bot gewiss nicht die letzte Gelegenheit, die Ungleichzeitigkeit von Musikleben und autonomer künstlerischer Identität zu erfahren und produktiv zu erkunden. In der Glaziologie besagt die Nunatak-Hypothese, dass in Eiszeiten Lebensformen auf unvereisten Gipfeln (eben den «Nunataks») überleben und danach sehr eigentümliche Verbreitungen auslösen können. Diese Hypothese ist alles andere als unumstritten. Fest steht nur: Im heutigen Musikleben sind die unvereisten Plätze ein bisschen rar geworden. Irgendwie birgt die Theorie ein (vielleicht zu?) schönes Versprechen in Hinblick auf die Entwicklung und Verbreitung künftiger musikalischer Organismen.[9]

9. Für weitere Informationen siehe www.martinjaggi.ch und den Artikel mit Werkverzeichnis im Lexikon *Komponisten der Gegenwart*.

10. *Sastruga* wird am 29. September 2009, 19.30 Uhr vom Kammerorchester Basel in der Stadtkirche Liestal uraufgeführt.