

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 80

Rubrik: Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

KLANGEXPEDITION OHNE ALTLASTEN

Der Chiffre-Zyklus von Wolfgang Rihm in Zürich



© Roland Schönenberger

Eruptiv, plastisch, romantisch, vegetativ, klangskulptural, haptisch... Die Musik Wolfgang Rihms (*1952) lässt viele Deutungsmuster zu, ist in ihrem Vollzug jedoch von einer dialektischen Präsenz, die Geist und Körper gleichermaßen fesselt. Mit der Interpretation des «Chiffre»-Zyklus gelang dem Collegium Novum Zürich unter der umsichtigen Leitung des Dirigenten Peter Hirsch am 15. und 16. März jedenfalls eine ausserordentlich konzise Aufführung: einfühlsam in der Ausgestaltung verinnerlichter Klangräume, zupackend in den bacchantischen Eruptionen. Die Aufführung war nicht chronologisch: Am ersten Abend erklangen die ersten vier Stücke in umgestellter Anordnung (I, IV, III, II), am zweiten Abend die Werke V bis VIII als geschlossener Block. Das Programm «Recycling Rihm» wurde durch Uraufführungen von Klaus Ospald (*1956) und Andrea Lorenzo Scartazzini (*1971), die sich mit ihren Werken in der Nähe des Rihmschen Duktus bewegen, erweitert. Das Ensemblestück «Palimpsest» von Iannis Xenakis (1922-2001) steuerte den kantigen Kontrast bei.

Knapp 30 Jahre ist es her, seit Wolfgang Rihm in Donaueschingen mit jugendlichem Ungestüm für Aufsehen sorgte. Seither ist sein Name weit über die engeren Kreise der Neuen Musik ein fester Wert im Konzert- und Festivalbetrieb. Rihms Krauskopf hat sich inzwischen gelichtet, seine Gesten sind professoraler geworden, doch der Schalk und seine dialektische Wachheit sind ihm noch immer ins Gesicht geschrieben. «Werde ich jetzt entsorgt?», fragte er zu Beginn der Konzerteinführung schelmisch. Der

ironische Hinweis auf das Motto der diesjährigen Collegium-Novum-Konzertreihe («Recycling») war insofern angebracht, als die Recycling-Metapher zwar die Wiederaufnahme eines vorgeformten «Materials» anspricht, die für Rihms Musik wesentliche intime Wechselbeziehung zwischen Form und Material aber weitgehend unbeachtet lässt. Die Werke des Chiffre-Zyklus, der 1985 vollendet und erstmals integral aufgeführt wurde, zeichnen sich nämlich gerade durch eine unauflösbare Verflechtung von Material und Gestaltung aus, eine Verflechtung, die ihre Unterscheidbarkeit aufzuheben versucht – im Versuch, die Wahrnehmung des Selben an der Erfahrung des ständig Veränderten, des unfassbaren Anderen aufprallen zu lassen.

Obwohl der Begriff «Chiffre» in der Mathematik (Zahl) gebraucht wird, steht er gleichzeitig für Zeichen einer Geheimschrift, die sich chiffrieren und dechiffrieren lassen. In Kafkas Text *In der Strafkolonie*, der Rihm unter anderem zur Komposition des Chiffre-Zyklus anregte, findet sich eine paradigmatische Stelle, wo der Offizier dem Besucher die Schönheit der Schrift zeigen will, die dem Verurteilten mit der Egge in den Körper eingeschrieben wird. «Er zeigte das erste Blatt. Der Reisende hätte gerne etwas Anerkennendes gesagt, aber er sah nur labyrinthische, einander vielfach kreuzende Linien, die so dicht das Papier bedeckten, dass man nur mit Mühe die weissen Zwischenräume erkannte. «Lesen Sie», sagte der Offizier. «Ich kann nicht», sagte der Reisende. «Es ist doch deutlich», sagte der Offizier. «Es ist sehr kunstvoll», sagte der Reisende ausweichend, «aber ich kann es nicht entziffern.»» Wie die Zeichnung in Kafkas Strafkolonie nicht mit den Augen, sondern mit dem Wunden gelesen werden kann, basiert in Rihms Chiffre-Zyklus die Kodierung/Dekodierung nicht auf einem einfachen Schema, sondern auf einer körperhaften Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem (wenn diese Begriffe in diesem Kontext überhaupt anwendbar sind). Wichtig für Rihm ist die okkult archaische Komponente des Chiffre-Begriffs, in dem es um die Benennung, die Begegnung mit dem Unbekannten geht, mit dem Anderen, der Musik vor jeglicher struktureller Festsetzung, vor jeder Metapher. Im Rihmschen Oeuvre markiert der Chiffre-Zyklus denn auch einen Wendepunkt, den Durchbruch zur vielzitierten «Klanghaptik», die auf vorgegebene Formen verzichtet, den gestalterischen Akt des Musikkomponierens selbst in Szene setzt, die Klangwerden tastend zu beschreiben versucht. (Klangliche Assoziationen zum Spätwerk Luigi Nonos drängen sich verschiedentlich auf.) Klänge, Gesten und Formen folgen nicht vorprogrammierten Strukturen oder Gesetzen, sondern sind unmittelbarer Ausdruck, ja die Inkarnation – wie in der Strafkolonie – des Gestaltungsprozesses.

Diese Offenheit Rihms seiner eigenen musikalischen Intuition gegenüber führt im Chiffre-Zyklus zu ebenso eruptiven wie meditativen, zu ebenso stringenten wie fragilen Momenten, Stationen eines Weges. Im Gegensatz zu Xenakis, dessen Expressivität durch die konstruktive Anlage der Komposition verschärft und zugespitzt wird, wirkt Rihms Chiffre-Musik wie eine Recherche, die ihren Weg erst im Gehen findet, die Zweifel zulässt und einbindet, eine Recherche aber, die nicht romantisch naiv den Zugang zum Authentischen sucht, sondern die durch die Tradition gegebenen Voraussetzungen in Betracht zieht, sich – dialektisch vermittelt – daraus ihre eigene «Unmittelbarkeit» regelrecht/regellos erarbeitet. In *Palimpsest* ist demgegenüber jederzeit der Architekt und Konstrukteur Xenakis hörbar, der seine Strukturen und Konstruktionen (hier sind es permutierte Dur- und Molltonleitern, die er auf eine Zwölftonskala anwendet) derart virtuos in Szene setzt, dass eine energiegeladene, überbordende und dennoch

glasklare Musik entsteht, die zu alledem auch noch existentiellen Tiefgang besitzt. In diesem durch (neue) Klangprozesse übermalten (alten) Kammerkonzert treten Klavier und Schlagzeug solistisch einer Ensemblegruppe gegenüber, spielen die musikalischen Elemente ironisch, furios und energiegeladen einander zu oder gegeneinander aus, bis das Geschehen asymptotisch auf die Spitze getrieben ersterbend zurücksinkt.

Neben den Werken von Wolfgang Rihm und Iannis Xenakis führte das Collegium Novum am ersten Abend im vollbesetzten kleinen Saal der Tonhalle Zürich eine Komposition von Andrea Lorenzo Sacartazzini auf, der bei Rihm studiert hatte. Die Uraufführung von *Katarakt* bezauberte durch impressionistische Klangschönheiten, blieb aber eher konventionellem Muster verhaftet und drohte zeitweise an der eigenen Klangfülle zu ersticken. Die Uraufführung von Klaus Ospalds *Taschappina-Variationen* am Sontagabendkonzert bestach durch ihre ausgefeilten Klangexplorationen mit ironischem Seitenblick in Beethovensche Göttergefilde. Nach einem hektischen Beginn verwandelte sich das musikalische Geschehen immer mehr in ein Klangkontinuum, das Ospald mit ausgesuchter Instrumentation und Vierteltonfärbungen in ausdifferenzierten Färbungen aufleuchten lässt.

Die Anwesenheit Wolfgang Rihms, der anfangs Februar in Zürich an der Musikhochschule gewesen war, hat dem Zürcher Publikum einige aussergewöhnliche Konzerterlebnisse beschert. Solange sich Neue Musik mit derart präzisen und engagierten Aufführungen präsentieren kann, muss sie sich kaum Sorgen machen, als Altlast entsorgt zu werden. Zusammen mit den Musikerinnen und Musikern des Collegium Novum Zürich katapultierte Peter Hirsch die aufgeführten Werke energiegeladen und neu belebt in den (ewigen?) Kreislauf des Musiklebens.

ROLAND SCHÖNENBERGER

ÜBERWUNDENE HEMMUNGEN

Das Berliner Festival «Maerzmusik»

Maerzmusik, das sind zehn Tage im März für ein Festival, das im vergangenen Jahr die Berliner Musikbiennale abgelöst hat und den Berlinern nun jährlich «aktuelle Musik» präsentiert. Die künstlerische Leitung liegt bei Matthias Osterwold, der, nach einem überaus knappen Vorlauf für das Programm im vergangenen Jahr, nun zum ersten Mal an seinen eigenen Ansprüchen gemessen werden konnte. Und in dieser Hinsicht war das diesjährige Programm, ohne dass deshalb alles anders gewesen wäre als 2002, doch sehr aufschlussreich. Beim ersten Blick ins Programmbuch entstand allerdings erst einmal der Eindruck, hier werde man im überreichen Masse von allem etwas finden: Musiktheater, Vokalmusik, Musik und Text, Orchestermusik, Musik für Streichquartett, Kammermusik sowie, mit eigener «Sonic Lounge», Klangkunst und Musik der ClubCulture lauteten die entsprechenden Stichworte im Programmbuch. Und zumindest die Fülle an Veranstaltungen beeindruckte während des ganzen Festivals.

Von kaum zu unterschätzender Bedeutung für das Gelingen des Festivals sind Kooperationen mit anderen Veranstaltern und Institutionen. Ohne sie hätte sich die *Maerzmusik* in diesem Umfang nicht realisieren lassen. Gegenüber dem letzten Jahr hat sich die Zahl der Kooperationen noch einmal deutlich erhöht. Neben Veranstaltern wie dem Hebbeltheater und dem DAAD, der mit seinen Stipendien ständig für eine Belebung der Berliner Musik-

szenen durch interessante Künstler und Komponisten sorgt und sich an der *Maerzmusik* mit einem eigenen Projekt beteiligte, waren der Bayerische Rundfunk und das Deutschlandradio – das in Berlin nur ein paar Wochen zuvor mit dem Festival *Ultraschall* eine eigene musikalische Position markiert hatte –, die sich mit jeweils zwei Produktionen am Festival beteiligten, wichtige Verbündete.

Versucht man jedoch, sich die Gesamtkonzeption des Festivals deutlich zu machen, stösst man auf drei Grundpfeiler, die dem Festival sein Profil vermitteln. Da ist einmal der Blick auf eine musikalisch weitgehend unbekannte Region. Damit setzt Osterwold eine Tradition fort, die er mit den *Freunden Guter Musik* und deren Festival «urbane aboriginale» seit den achtziger Jahren in Berlin etabliert hat. In der Zeit der Weltmusik und der Globalisierung stellt dieser Ansatz einen der Trends dar, der heute die Musik ebenso wie fast alle anderen kulturellen Bereiche prägt. Und auch wenn das Baltikum uns näher ist als das im letzten Jahr vorgestellte China, und einige Komponisten aus Lettland, Litauen und Estland auch in Westeuropa seit längerem bekannt sind, so ist uns die musikalische Kultur dieser drei Länder deshalb doch noch lange nicht vertraut. Mehr als einen ersten Schritt hin zu einer solchen Vertrautheit konnten auch die Konzerte der *Maerzmusik* mit führenden Ensembles der drei Länder sowie einem Auftritt der Sängerinnen von *Trys Keturiose*, die die ewigenwilligen Tradition der Sutartinen, kurze, an Hoketus erinnernde Kanons, pflegen, nicht bieten.

Zu Osterwolds zentralen Interessen als Programmgestalter zählt seit langem auch die Kooperation mit Komponisten der experimentellen Avantgarde aus den USA, sei es als Leiter der *Freunde Guter Musik*, sei es als musikalischer Leiter des Berliner Podewil oder des Zentrums für Kunst und Medien in Karlsruhe. Dabei hat er immer wieder Amerikaner und Kanadier in die Bundesrepublik und nach Berlin eingeladen. Es ist nur konsequent, dass er diese Kontakte auch im Rahmen der *Maerzmusik* weiter nutzt und auf diese Weise ein grösseres Publikum mit dieser Art von Musik vertraut macht. Auch für einen Komponisten wie den mittlerweile bereits über siebzigjährigen Robert Ashley, der neben Alvin Lucier, James Tenney und Steve Reich zu den wichtigsten amerikanischen Komponisten seiner Generation zählt, macht es einen Unterschied, ob er die konzertanten Fassungen seiner bisher nur einmal realisierten TV-Opern-Projekte, wie Mitte der neunziger Jahre im Hebbeltheater, gewissermassen unbemerkt von der Öffentlichkeit präsentiert oder ob sie, wie auf der diesjährigen *Maerzmusik* die Uraufführung seiner neuesten Oper *Celestial Excursions*, sich als eine – und letztlich die einzige – Festival-Veranstaltung erweist, bei der alle dabei gewesen sein wollten. Die musikalische Realisierung von Ashleys Opern erarbeitet dieses seit fast zwei Jahrzehnten gemeinsam auftretende Ensemble ausgehend von den Texten, die Ashley selbst schreibt, während einer langwierigen und äussert intensiven gemeinsamen Probenphase. Im Laufe der Jahre haben sie ihren Gesang in einer Weise entwickelt, bei der jedes Ensemblemitglied seinen ganz eigenen Stil gefunden hat. Dennoch ist ein ebenso homogener wie in sich differenzierter Klangkörper entstanden.

Neben amerikanischen Komponisten und Musikern wie Nic Collins oder Phil Niblock, die, wie Collins, zeitweise selbst in Berlin gelebt haben oder, wie Niblock, in den letzten Jahren häufiger hier zu hören waren, präsentierte die *Maerzmusik* mit der Gruppe *Negativland* aus dem Bereich der experimentellen Popmusik eine fast schon legendäre amerikanische Formation, die für ihren offensiven Umgang mit vorgefundenen Materialien bekannt ist. Ihre Musik bezog sich bei ihrem Berliner Auftritt allerdings vor

allem auf Filmmaterial aus den fünfziger Jahren und erhielt dadurch einen etwas nostalgischen Beigeschmack.

Mit Richard Barrett war diesmal auch einer der profiliertesten Vertreter der sogenannten «new complexity» am Festival beteiligt. Doch seine *Dark Matter* blieb weitgehend dunkel, sie enttäuschte gerade angesichts der Inkonsequenz, mit der hier das Konzept der Konzertinstallation gehandhabt wurde – die traditionelle Konzertform ist nicht schon dann überwunden, wenn die Zuhörer im Raum umhergehen dürfen. Und auch die im Publikum verteilten Stahlskulpturen hatten auf den Charakter der vom Ensemble gespielten Musik letztlich keinerlei Einfluss. Diese Musik aber war ein überaus komplexes, geradezu hermetisches Gebilde, das vom Hörer grosse Konzentration verlangte, ein Gestus, der dem multimedialen Charakter der Inszenierung direkt zuwiderlief.

Als entscheidender neuer Aspekt in dem, was man als Osterwolds Tätigkeitsprofil bezeichnen könnte, erwies sich im zweiten Jahr der *Maerzmusik* die Zusammenarbeit mit Berliner Komponisten. Dieser Aspekt ist aber auch in seiner Bedeutung für die Situation der Neuen Musik-Szene in Berlin kaum hoch genug einzuschätzen. Bis heute gilt diese Szene als überaus aktiv und vielgestaltig, dennoch sind nur einige wenige Komponisten über die Hauptstadt hinaus bekannt geworden. Die *Maerzmusik* bietet den Berliner Komponisten nun die Möglichkeit sich auch auf einer überregional beachteten Bühne zu bewähren, eine Chance, die insbesondere durch Wolfgang von Schweinitz und Erhard Grosskopf souverän genutzt wurde.

Während Grosskopf mit seinen *Sieben ähnlichen Stücken für Klavier und Orchester* ein neues, am Konzept der Ähnlichkeit ausgerichtetes Formdenken vorführte, das im Orchesterkonzert wie ein Fremdkörper wirkte, bei dem man sich einer ganz anderen

Zeitwahrnehmung ausgesetzt sah, hatte Schweinitz in seiner *Kantate oder Gottes Augenstern bist Du* einen Text von Friederike Mayröcker vertont, die ihren Text während der Aufführung auch selbst vortrug. In reiner Stimmung, und in einer Besetzung, die mit Geige und Bratsche sowie Tuba und Horn die ungewohnte Klanglichkeit dieses Stimmungssystems voll zur Geltung brachte, gelang dem Komponisten eine Musik, die streng musikalisch entwickelt, was in Mayröckers Texten beiläufig allgegenwärtig ist: Das im inneren Gespräch mit dem verstorbenen Lebensgefährten sich ebenso unaufhörlich wie unaufdringlich artikulierende Wissen um die Grenzen der eigenen Existenz, die sich immer mehr der Vergangenheit und den Erinnerungen zuwendet, doch in ihnen noch immer mit voller Intensität zu leben scheint. Die Arien des Soprans verwenden Fragmente aus Mayröckers Text, beides, Musik und Text, Gesang und Sprechstimme, überlagern sich in ebenso kunstvoller wie beiläufiger Weise.

Die Aufführung dieser Kantate gehörte zu einer ganzen Reihe von Konzerten, die man unter dem Titel «Musik und Text» zusammengefasst hatte. Ähnlich wie die Soloperformance der Schauspielerin Ingrid Caven am Abschlussabend des Festivals zu einer «musique concrète» des französischen Komponisten Pierre Henry, fand auch Schweinitz' Kantate ein gemischtes Publikum. Viele von denen, die zur Uraufführung kamen, wollten den Auftritt der Autorin erleben, die ihren Text selbst las. Auf diese Weise gelang etwas, was der Neuen Musik so häufig völlig fehlt: Man sprach ein allgemein kulturinteressiertes Publikum an und konnte mit Namen, die aus der Literatur oder vom Theater her bekannt sind, wenigstens einmal die fast allgegenwärtigen Hemmungen, Ängste und Vorurteile gegenüber Avantgarde, Atonalität, Elektronik und Experiment in der Musik überwinden. **SABINE SANIO**