

und Riccardo Piacentini sich allzu eng ihrem Vorbild Nono anschlossen, gelang Fabrizio Casti, Mario Garuti und Maurizio Pisati eine Verbindung von neuem Material mit übersichtlichen Formen. Unter den Interpreten ragten neben dem Akkordeonisten Teodoro Anzellotti, den Kontrabassisten Fernando Grillo und Stefano Scodanibbio, der junge Pianist Ciro Longobardi hervor.

Die Vorführung von anerkannten Meisterwerken wie etwa Luigi Nonos «Guai ai gelidi mostri» durch das *Ensemble Recherche* und das *Experimental-Studio* der Heinrich-Strobel-Stiftung blieb Ausnahme. Die heutigen Darmstädter Ferienkurse sind eine Werkstatt für neuere Tendenzen, deren Bedeutung sich erst noch zu erweisen hat. Die jungen Komponisten, die sich in den Foren und Konzerten vorstellten, hatten dann gute Karten, wenn sie sich mit Worten ebenso gut ausdrücken konnten wie mit Tönen. Brillant beherrschten dies der Waliser Richard Barrett oder der Kölner Robert HP Platz, der eloquent seine Entwicklung zu immer vielschichtigerem Komponieren beschrieb.

Wie wandelbar das Konzept politischer Musik ist, bewies der nach mehrjähriger Pause nach Darmstadt zurückgekehrte Christian Wolff. Der in Essen lebende Gerhard Stäbler deutete seine Werke im Anschluss an Cage und Eisler als Gleichnisse einer komplexen Realität. Ausgehend von Brechts Theaterästhetik kam der Amerikaner Mark Mantel zu symbolisch verstandenen Raum-Kompositionen; sein jüngstes Werk beispielsweise widmete er den durch das jüngste Erdbeben von Los Angeles erzwungenen Bewegungen. Politisch argumentierte auch Hans-Christian von Dadelsen, der den Komponisten als Doppelagenten zwischen Massen und Elite sah, oder der Engländer Christopher Fox, der einen Zusammenhang herstellte zwischen Durchschaubarkeit in Musik und Politik.

Mit Ausnahme von Hommel selbst wird kaum jemand alle Komponistenforen besucht und sich so einen Gesamtüberblick verschafft haben. Die verschiedenen Theorien, darunter Chaos-Theorien und feministische Ansätze, standen somit etwas beziehungslos nebeneinander. Zu vergleichenden Auseinandersetzungen kam es höchstens im persönlichen Gespräch. Leider liess sich auch das Ästhetik-Colloquium, das der Aktualität Theodor W. Adornos 25 Jahre nach seinem Tod gewidmet war, diese Chance entgehen. Kluge Köpfe referierten da über Musik und Sprache oder über Gustav Mahler – und an der Darmstädter Wirklichkeit vorbei. Gegenwartsbezogener waren die provokativen Thesen Harry Halbreichs, der den Abgang des germanozentrischen Adorno als Befreiung begrüßte. Nun endlich könne man, wie auch der Rumäne Anatol Vieru meinte, sich anstelle des Vokabulars wieder verstärkt der Syntax widmen. Einen Eindruck vom Plura-

lismus heutigen Komponierens und Musikdenkens gab es bei einem Symposium europäischer und amerikanischer Musikwissenschaftler und Komponisten. Als Gemeinsamkeit zeigte sich bei aller Vielfalt der Ansätze eine zunehmend von Naturvorstellungen ausgehende Kritik des Rationalismus westlicher Prägung.

Hervorragende Musiker wie Irvine Arditti (Violine) und Roger Heaton (Klarinette) unterrichteten in den Interpretationsstudios. Es spricht für Hommels undogmatische Offenheit, dass er einerseits das Londoner Arditti-Quartett langfristig für Darmstadt sichern konnte, dem sich in erster Linie der Siegeszug des Streichquartetts in der Neuen Musik verdankt, und andererseits zum wiederholten Male die von der Schönberg-Schule vernachlässigten Perkussions-Instrumente zum Schwerpunkt erhob. Wo anders als in Darmstadt kann man dazu aber auch solche Einführungen in neue Oboen-Spieltechniken erleben, wie sie Robert Redgate, Peter Veale und Ernest Rombout boten? Während Christian Wolff über die hölzerne Darbietung seiner *Exercises* durch eine von Eberhard Blum geleitete Solisten-Gruppe kaum glücklich gewesen sein dürfte, rief der Berliner Saxophonist Ulrich Krieger mit seinem Didjeriduspiel helle Begeisterung hervor. Mit noch längeren Ovationen wurde das Arditti-Quartett gefeiert, das sich nach einem vielseitigen Uraufführungsabend von seinem langjährigen zweiten Geiger David Alberman verabschiedete.

Wie Alberman und Ernstalbrecht Stiebler, der Musikredakteur des als Mitveranstalter auftretenden Hessischen Rundfunks, war auch Friedrich Hommel zum letzten Mal in leitender Funktion dabei.

Trotz mancher Kritik (fast ausschließlich von deutscher Seite) hat er die Ferienkurse wieder entschieden auf den Weg eines internationalen Pluralismus gelenkt, auf dem sie 1946 einmal begonnen hatten. Nicht zuletzt ist es ihm gelungen, das Interesse der Stadt Darmstadt an dieser weltweit renommierten Institution wachzuhalten. Mit diplomatischem Geschick konnte er sogar rigorose Sparpläne, die bis zuletzt über den diesjährigen Kursen hingen, abwenden. Mit ihren beiden Auslandsfilialen in Akiyoshidai und San Diego sind die Ferienkurse überregional verankert.

Das traurige Schicksal der italienischen Rundfunkorchester dürften ihnen erspart bleiben, was angesichts der Kahl-schlagmentalität beim Südwestfunk (welche die Heinrich-Strobel-Stiftung und die Donaueschinger Musiktage in ihrer Existenz bedroht) sehr viel ist. Auch unter Hommels Nachfolger Solf Schaefer dürfte «Darmstadt», wie es der Oberbürgermeister ausdrückte, «ein Modell für die Einübung gegenseitiger Achtung und praktizierter Toleranz» bleiben.

Albrecht Dümmling

Rückblickend nach Vorne schauen

Luzern: Ein kleines Klaus Huber-Festival an den IMF

Anlässlich seines bevorstehenden 70. Geburtstages (30. November 1994) gaben die Internationalen Festwochen Luzern (IMF) Klaus Huber heuer Gastrecht als *Composer in Residence*. Konkret bedeutete dies für ihn die Uraufführung einer von den IMF bestellten Komposition, die Gestaltung von drei *Musica nova*-Konzerten und die Durchführung eines Kompositionskurses. In kurzer Zeit waren elf seiner Werke zu hören mit einem Schwerpunkt auf dem Schaffen des letzten Jahrzehnts (sechs Stücke) – für ein Festival wie Luzern zwar bemerkenswert viel, für einen wirklichen Überblick über das Œuvre eines der herausragenden Schweizer Komponisten aber nicht unbedingt repräsentativ. Immerhin schälten sich in der kammermusikalisch dominierten Auswahl einige Aspekte des aktuellen Huberschen Schaffens heraus. Bewegte sich zum einen dessen Musik schon immer tendenziell zwischen Schweigen und Schrei – kumulierend in *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet...*, das durch die Konfrontation vom Pianissimo an der Hörgrenze und Fortissimo an der Schmerzschwelle geradezu konstituiert wird –, verfestigt sich nun zunehmend einer dieser beiden Pole: das Leise, das Verdämmern und Verstummen, die Stille. Die Anweisung zu *Plainte – «Lieber spaltet mein Herz...»* steht denn auch programmatisch für diese Tendenz ein: «Estremamente tranquillo e pianissimo, quasi sempre senza vibrato... sich in einen grenzenlosen Raum hinein verströmend...». Huber ufert dabei aber nicht aus, sondern hält sich überraschend kurz: *Intarsi* war mit zwanzig Minuten Dauer das weitaus längste Stück der Luzerner Werkschau. Seine jüngste Musik, wie gewohnt in hohem Masse durchstrukturiert, verweigert sich leicht vorhersehbaren diskursiven Form- und Spannungsverläufen; sie ist vielschichtig, pulsiert in komplex überlagerten Metren, kreist in sich selbst, bewegt sich scheinbar ziellos und verändert sich dennoch – und zwingt gerade dadurch zum genauen Hinhören. Allerdings deuteten in Luzern ältere Werke wie Senfkorn (1975), die Keimzelle zu *Erniedrigt – geknechtet...*, und die beiden *Beati pauperes*-Vertonungen (1979) auf die Tatsache hin, dass bewegte Ruhe und mystische Versenkung eine Konstante im Huberschen Schaffen darstellen und sich auch im Umfeld des Nicaragua-Oratoriums entfalten konnten.

In den letzten Jahren häuften sich überdies Tombeau- und Hommage-Musiken. Für vier Persönlichkeiten komponierte Huber ein Memorial, nämlich erstens *La Terre des Hommes* (1987–89) in memoriam Simone Weil, zweitens *Plainte – Die umgepflügte Zeit I* – (1990) in memoriam Luigi

Nono, drittens *Des Dichters Pflug* (1989) und *Plainte* – «Lieber spaltet mein Herz...» (1991/92) in memoriam Ossip Mandelstam und schliesslich viertens *Intarsi* (1993/94) in memoriam Witold Lutoslawski. Hommage-Musiken komponierte Klaus Huber mit dem *Agnus Dei cum recordatione* (1990/91) für Johannes Ockeghem und mit den Vogelstimmenimitationen in *Beati Pauperes I* und in *Intarsi* für Olivier Messiaen. *Senfkorn* widmete Huber übrigens dem Andenken an Luigi Dallapiccola und *...ruhe sanft...* (1992), das einzige Werk unter den bisher genannten, das nicht in Luzern erklang, an John Cage, der sich wie Huber von der lange herrschenden narrativen Linearität radikal losgesagt hatte. Scheinbar nimmt hier also ein älter werdender Komponist Abschied von seinen Freunden und zugleich von seinem Konzept einer politisch engagierten Musik. In der Trauer und im Rückblick auf Einzelschicksale wie im Vertrauen auf Individuen und ihr generelles Veränderungspotential verbirgt sich indes weiterhin die Sorge Hubers um Kollektives, um die Menschheit, ja um den Planeten und realisiert sich, wenn auch wesentlich unpathetischer, sanftmütiger und innovativer als in den gross angelegten Werken, weiterhin das Prinzip Hoffnung als «Ästhetik des Widerstandes» (Peter Weiss). Die genannten Widmungsträger stehen Hubers Kunstauffassung und Weltsicht nahe; im dichterischen Schaffen Ossip Mandelstams etwa, des kritischen «linken» Humanisten, der 1938 in einem sibirischen Lager umkam, berührt ihn die Verbindung von verordnetem Verstummen und künstlerisch dagegen gesetzter Hoffnung auf Zukunft. In *Des Dichters Pflug* und *Plainte* – «Lieber spaltet mein Herz...» lässt er deshalb im kaum mehr Hörbaren einige von einem Instrumentalisten zu sprechende Zeilen aus Gedichten Mandelstams unmerklich hervortreten. Oder er fügt, um den Gehalt des Werks in ähnlicher Weise zu verdeutlichen, in *Beati pauperes II*, einer komplex elaborierten «Kontrafaktur» (Huber) von Motetten Orlando di Lassos, Partikel aus einem Prosagedicht Ernesto Cardenals ein, die ausgerechnet dann vernehmbar sind, wenn sie von Utopien handeln: «Eine neue Gesellschaft... / Ein neuer Himmel, eine neue Erde... / Ein neuer Mensch, der neue Träume träumt...» Den beiden *Beati pauperes*-Versionen wird zudem durch die Nachahmung von Vogelgesang und durch *arte povera*-Instrumente wie Kieselsteine, Reisschalen und Eisenblech ein Schimmer von Realität eingewoben, die den falschen Schein der *Bergpredigt*-Seligpreisungen entlarven kann. Schönheit und immanente Atmosphäre dieser Musik verstehe ich jedenfalls so: Armut ist hic et nunc ein Skandal; ihre Aufhebung darf nicht in ein diffuses Jenseits verlegt, sondern muss vielmehr auf Erden eingefordert werden. Die Dialektik von Verzweiflung und Hoffnung, von Unterdrückung und Widerstand in seinen Werken beschreibt Huber anhand

der *Cantiones de Circulo Gyrate* folgendermassen: «Den enigmatischen Titel – er stammt aus einer der Visionen Hildegards – habe ich gesetzt, um die unentwirrbare Verwobenheit vom Kreisen der Zerstörung und jenem anderen Kreisen anzudeuten, welches die menschliche Hoffnung nie untergehen lässt.»

Endlich stehen verschiedene Werke für das in letzter Zeit manifeste Bemühen Hubers ein, die Normen der temperierten Stimmung zu sprengen, insbesondere die Härten der Chromatik durch Mikrintervallik zu mildern und eine neue schwebendere Klanglichkeit zu gewinnen. Das geschieht z.B. in *Plainte* – «Lieber spaltet mein Herz...» durch die Skordatur der Viola d'amore und Gitarre, die dritteltönig eingestimmt werden müssen. Die Mitglieder von *ensemble recherche*, *Les Jeunes Solistes* und *Klangforum Wien* nahmen sich in den drei von Huber gestalteten *Musica nova*-Konzerten allen Herausforderungen dieser und der sie klug kontrapunktierenden Werke von Johannes Ockeghem, Luigi Dallapiccola, Bernd Alois Zimmermann, Youngghi Pagh-Paan und Brian Ferneyhough mit hoher Könnerschaft und grossem Einfühlungsvermögen an.

Ist die Musik über Musik in *Beati pauperes II* (wie gesagt als «Kontrafaktur» von di Lasso-Musik) und *Agnus Dei cum recordatione* (mit Bezug auf Ockeghem) durch komplizierte Mutationsverfahren kaum mehr auf den Ursprung zurückzuführen, so sind in den *Intarsi* die Verweise auf Mozarts *B-Dur-Klavierkonzert* KV 595 deutlich ausgefallen. Mit seinem vorsichtig *Kammerkonzert für Klavier und 17 Instrumentalisten* genannten ersten Klavierkonzert verfolgt Huber mehrere Ziele: Zunächst löst er damit ein Versprechen ein, das er Andrés Schiff nach einem Klavierabend mit den *Goldberg-Variationen* – gegeben hat: «Wenn ich je mein Trauma gegenüber dem Klavier zu überwinden in der Lage sei, würde ich für Schiff komponieren.» Dann will er durch die Rückbindung an Mozart einerseits «die inflationäre Entwicklung der Avantgarde-Klaviermusik insofern in Frage stellen, als ich mich bewusst über weite Strecken auf den Mozartschen Klavierumfang beschränkte und statt virtuoser Sprungtechnik ein Höchstmass an Polyphonie in polyrhythmischer, klanglicher und linearer Hinsicht anstrebe», andererseits sich mit diesem Komponisten, der «für mich nicht so ein sentimentaler Traum wie Bach, sondern einer der offensten Geister der europäischen Musiktradition» ist, jenseits der üblichen «grauenvollen Kommerzialisierung und Popularisierung» auseinandersetzen. Drittens erfüllt Huber einen Auftrag der IMF und bezieht auch die Uraufführungssituation mit ein: in einem geschicht und perspektivenreich (in Zusammenarbeit mit Heinz Holliger, dem Dirigenten des Abends) konzipierten Programm Mozarts letztes Klavierkonzert und seine Reflexion darüber mit-

einander zu konfrontieren, Schiff dabei die Musik «auf den Leib zu schreiben» und die beiden im Mittelpunkt stehenden Werke mit je einem weiteren zu sekundieren: Mozarts Klavierkonzert mit der *Prager Symphonie* und das eigene mit der bereits mehrfach erwähnten anderen «Kontrafaktur» *Beati pauperes II* – kurzum: eine Beschäftigung mit Mozart, mit dem Klavier als dem Symbol par excellence für europäische Musikkultur sowie mit Fragen der Interpretation.

«Einlegearbeiten» werden in Hubers neuem Werk in verschiedener Hinsicht wirksam – zunächst als offene oder verschlüsselte Verweise auf Mozarts Klavierkonzert: im ersten Satz (der so heisst wie die ganze Komposition: *Intarsi*) als «winzig kleine Zitate aus Mozarts erstem Satz, auf die ich mich aber ständig hinbewege: abwärts sinkende Triller, wie ein immer neues, immer schwerer werdendes 'Adieu'» und in den beiden nächsten Sätzen *Pianto* – *Specchio di memorie* und *Unità!* mit Anklängen an Motive aus Mozarts zweitem und drittem Satz und mit wiederum komplexen Ableitungen aus Mozartschen Intervall- und Rhythmuskonstellationen. Dann ist das Klavier, zumindest im ersten Teil, selbst eingebettet in einen transparenten, fein ziselierten und rhythmisch vertrackten Ensemblesatz. Die Eingliederung des Klaviers ins Ganze gelingt aber immer weniger: Vom eher dialogischen Prinzip im ersten Satz über die Auseinandersetzung von Solo und Ensemble im zweiten und dem vergeblichen und lauten Versuch, im dritten natürlich monothematischen Satz (noch einmal?) Einheit zu stiften und dazu ein Mozartmotiv «sozusagen ad absurdum» zu führen, bis zum Zurücktreten im letzten Satz wird das traumatische Instrument von einem immer erfolgreicherem Desintegrationsprozess erfasst, so dass über Programmatisches wohl spekuliert werden darf. Oder sind Assoziationen an pianistischen Individualismus, an die Einzelhaft am Klavier, gar an Berlioz' *Harold en Italie*, aber auch an das Scheitern von politischen Entwürfen (der dritte Satz heisst nicht nur *Unità!*, sondern in ihm wird gar der chilenische Befreiungsruf «El pueblo unido» rhythmisch zitiert) etwa unzulässig? Ist Huber ein Schlitzohr, der eigene Positionen ironisiert und gleichzeitig dem bürgerlichen Festwochenpublikum – versteckt zwar – einen Volksfrontgesang unterjubelt, um sich dafür zu rächen, dass das Nicaragua-Oratorium keine Chance hätte, in Luzern offiziell aufs Programm gesetzt zu werden? Solche ketzerischen Gedanken lenken aber davon ab, dass in diesem im besten Sinn fragwürdigen und beziehungsreichen Werk über weite Strecken unerwartete Leichtigkeit und Schönheit dominieren, die manchmal an die Grenzen des Erträglichen gehen könnten, wenn sie nicht auch, trotz Ernüchterung über die Weltläufte, für die Utopie eines nicht entfremdeten Lebens stehen könnten. Dass im vierten Satz *Epilogo* –

Giardino arabo Vögel zwitschern, eine dreivierteltonige Intervallik sich – glücklicher als in *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen* (siehe *Dissonanz* Nr. 41, S. 26f.) – «in Richtung auf arabische Maqamat» entwickelt und damit die Einengung auf die vom Klavier gleichermaßen repräsentierte temperierte Stimmung und Eurozentrie «zugunsten einer Klangwelt mit anderen Horizonten» aufgebrochen wird, in der das Klavier nicht mehr mithalten kann, spricht für eine solche Deutung. Daneben schafft es der listige Huber, seine Klavierphobie en passant in eine Kritik des Klaviers umzumünzen.

Die Ausführung aller vier Werke war exzellent. Schiff machte mit seinem ebenso souveränen (bemerkenswert z.B. seine Bewältigung der rhythmisch intrikaten Kadenz im zweiten Satz der *Intarsi*) wie nuancierten, zurückhaltenden und fast pedallosten Spiel auf dem Bösendorfer oft vergessen, dass Huber *Intarsi* ursprünglich für Hammerklavier konzipiert hatte (in dieser Fassung wurde das Werk Anfang Oktober in Graz durch Jean-Jacques Dünki erstaufgeführt). Manchmal hätte man sich im Mozart-Konzert kräftigere Akzente und umgekehrt im ersten Satz von Hubers Werk die Mozart-Derivate weniger abgesetzt vom Ensembleklang gewünscht. Ebenso sehr wie der Solist überzeugten die Deutsche Kammerphilharmonie und Heinz Holliger. Was da in unterschiedlichsten Werken und Funktionen geleistet wurde, grenzte für einmal ans Ideale. Zum massstabsetzenden Ereignis wurde neben Hubers Novität die scharf konturierte, gut artikulierte, dramatisch zugespitzte und vorwärtsdrängende Wiedergabe der *Prager Symphonie*. Warum wollen ein Muti und die Wiener Philharmoniker, die ein paar Tage später in Luzern Haydn und Mozart erbärmlich traktierten und verharmlosten, partout nichts von solchen sinnstiftenden Interpretationen lernen?

Toni Haefeli

Konzertkonzepte Konzeptkonzerte

Rümlingen: 5. Tage für Neue Musik

Die «Neue Musik Rümlingen» unter der künstlerischen Leitung von Daniel Ott lebte in ihrer inzwischen fünften Ausführung (26.–28.8.) vom Mut zu konzeptuellen Überlagerungen, spielerischen Einschüben und – was die Information zu den Aufführungen und die Komponistendiskussion betrifft – unpräziser Improvisation. Als organisatorische Basis liessen sich vier Konzertblöcke mit den Kurzformeln «Crippled Symmetry» (nach dem neunzigminütigen Eröffnungsstück von Morton Feldman), «Visible Music», «Imaginäre Musik» und «Long Peace March» (nach dem *Peace March I* für Flöte von Christian Wolff) unterschei-

den; ein glücklicher Verzicht auf allzu plakative thematische Abtrennungen ermöglichte vielseitige Konzerte; so war z.B. das in Uraufführung gegebene *Crusoe* von Frederic Rzewski im Schlusskonzert (mit dem *Long Peace March*) ebenso losgelöst von einer noch so weit gefassten Idee politischer Musik wie etwa Dieter Schnebels *Nostalgie für einen Dirigenten* imaginäre und visible Momente zu verdichten weiss. Morton Feldmans *Crippled Symmetry* für Flöte/Bassflöte, Klavier und Vibraphon/Glockenspiel inspiriert sich, wie der Komponist in seinen Essays offengelegt hat, am ungenauen Umgang mit spiegelbildlicher Symmetrie in der Teppichknüpfkunst anatolischer Nomaden. In der Verwebung der drei auf repetitiver Mehrtonmotivik basierenden Stimmen entsteht ein «Text» im eigentlichen Wortsinne, dem Felix Renggli, Daniel Ott und Christian Dierstein in konzentrierter, den sichtbaren Aspekt, die Körpergeräten notwendigerweise ökonomisierenden Interpretation nachgingen. Vinko Globokars Präsenz als Komponist und Interpret eigener und fremder Kompositionen gehörte zur speziellen Prägung der drei Tage; neben der Uraufführung eines neuen Werkes sah und hörte man *Corporel pour et sur un corps* (1984), wo zur Klangerzeugung ausschliesslich Schlag- und Kratzbewegungen auf dem eigenen Körper dienen: ein konzentriertes Ausloten der Resonanzmöglichkeiten eines sich selbst spielenden Instruments, von Globokar unerbittlich vorexerziert; weiter die Filmaufnahme (Franz Schnyder/Reinhard Manz) seines 1971 komponierten *Dramas* für zwei Pianisten (Siegfried Kutterer/Daniel Cholette), das er im Programmheft umreißt als «ein Psychodrama zwischen zwei Menschen, die sich gegenseitig helfen, nachahmen, folgen, zerstören oder sich isoliert verhalten und nebeneinander reden.» Zum zweiten Konzertblock «visible music» lässt sich mit Dieter Schnebel sagen: «Man hat immer schon gern zugesehen, wie einer Musik machte. Das war zuweilen notwendig, denn manches crescendo bemerkte man eher am Espressivogesicht des Interpreten als an dem, was zu Ohren kam.» Neben Werken mit mehr oder weniger stark hervortretenden theatralischen Effekten – Kagels *Match* etwa, oder Jacques Demierres *Bleu*, einer Studie der dramatischen Entfaltungsmöglichkeiten ungewollten Lachens in einem Sologesangsvortrag (Béatrice Mathez-Wüthrich) – wurde mit Georges Aperghis' Violoncello-Fassung der *Récitations* ein Stück aufgeführt, das diese Aspekte von der Oberfläche wegzunehmen scheint, sie unauffälliger in die Struktur einbettet: einen «auswendig gelernten Vortrag» bietet – «jenen des Schulkinds, das manchmal zögert, sich dann wieder fasst», wie Daniel Durney im Programmheft treffend formuliert.

Besonders hervorzuheben sind zwei Kompositionsaufträge der Erziehungs- und Kulturdirektion Baselland, die in

Rümlingen zur Uraufführung gelangten, nämlich *Dialog über Luft* von Vinko Globokar sowie *Pumpe* der Kölner Komponistin Carola Bauckholt.

Globokar geht auch hier von der grossen Bewegung aus, der Geste des Öffnens und Schliessens des Akkordeons als Dialog, was in der Aufführung freilich nur erahnt werden konnte, dies weniger des gewohnt präzisen Spiels Teodoro Anzellottis, als vielmehr des geringen Luftverbrauchs seines (folglich guten) Akkordeons wegen. Der Dialog dehnt sich nach zwei virtuosen Einleitungsteilen auch auf die Ebene des Wechselspiels zwischen Stimme und Instrument aus und mündet in der gemurmelten Variation des folgenden Textes: « C'est tellement drôle d'entendre dire que le vrai poète est celui qui inspire (oui? bof!)... pour bien des gredins l'homme utile est celui qui respire (oui? haha!)... on aime prétendre que la bonne musique est celle qui respire (oui? hm)... afin qu'elle puisse chanter plus haut il lui offre une bombe d'hélium et lui dit : aspire. » Bevor im Schlussteil Reminiszenzen, ja sogar kleine unveränderte Bruchstücke aus den vorhergehenden Teilen aufgenommen und mit dem Resultat verschiedener Geschwindigkeiten und Rhythmen überlagert werden, erklingt ein klar abgesetzter Tanz in Achteltakten mit ständig wechselndem Zähler.

Pumpe (1994) für Alt, Akkordeon, Klavier, Licht und Geräusche von Carola Bauckholt verbindet das visuelle Medium des Lichts mit differenzierter Klangausbreitung und koordinierten Geräuscheinblendungen, die sich von elektronischem Brummen bis zu Tropfgeräuschen erstrecken und gleichsam als Reststücke eines ursprünglichen Assoziationsfeldes noch im Ablauf der Komposition auftauchen. Bauckholt versteht ihre Musik als «räumliche und visuelle Ausweitung» und scheint generell nach Grundformen «vielschichtiger Wahrnehmung» zu suchen, wie sie im neuen Werk durch parallele Klang- und Lichtregie ermöglicht wird.

Das Konzept der «imaginären Musik», unter dem eine weitere Gruppe von Kompositionen zusammengefasst wurde, oder sagen wir vielleicht besser: mit dem versucht wurde, eine griffige Diskussion zu ermöglichen, war zweifellos das interessanteste. Zwar suggeriert «imaginär» von neuem eine visuelle Metapher: das Vorstellungsbild im Kopf; allerdings werden von den Komponisten nur Leerstellen, Fluchtpunkte, Öffnungen, eine Topographie von Kristallisationskeimen vorgegeben, an denen sich die Imagination des Hörers in unendlichen Perspektiven versuchen kann. Die Relativität der Standpunkte (Umberto Eco hat bereits vor Jahrzehnten auf die Möglichkeit hingewiesen, Begriffe der Einsteinschen Theorie metaphorisch in der Musik zu verwenden) zeigte sich besonders in Hans Wüthrichs *Landschaft mit Sreichquartetten*: zehn Streichergruppen auf offenem Feld spielen je unterschiedliche