

MUSIK HAMMER

Die Zeitung der
Alten Schmiede
Nr. 73, 02.15

VOLKMAR KLIEN

Musik, ihre Konsonanzen und das (Un-)hörbare s.6

MUSIKPROGRAMM

FEBRUAR, MÄRZ, APRIL 2015 s.8

BERNHARD KRALLER

Idealtypen politischer Musik oder:

Was verbindet Andreas Gabalier mit Arnold Schönberg? s.2



Bernhard Kraller **Idealtypen politischer Musik** **Eine selektive Wahrnehmung**

Was verbindet Andreas Gabalier mit Arnold Schönberg? Musikalisch natürlich nichts, in seiner Auffassung von Musik und Politik bemerkenswerterweise Entscheidendes, nämlich der radikale Rekurs auf die menschliche Arbeitsteilung. Auf den Hinweis der *Vorarlberger Nachrichten*, dass Vorarlbergs FPÖ-Chef Dieter Egger einen von seinen, Gabaliers, Blog-Einträgen auf Twitter mit den Worten »Jung, traditionsbewusst, heimatbewusst ist« veröffentlicht hat, antwortete er so: »Davon halte ich gar nichts, davon weiß ich nichts und das muss sofort gelöscht werden. Egal, was für eine Partei das ist. Es gibt auch immer wieder Anfragen für irgendwelche Wahlveranstaltungen, wo ich singen sollte. Das interessiert mich nicht und es gehört sich auch nicht. Ich mache Musik — das ist ein ganz anderes Paar Schuhe — und lehne mich für keine Partei hinaus. Damit will ich nichts zu tun haben. Das sollen die Politiker untereinander ausmachen.« Bis in die Wortwahl hinein paraphrasiert hier der selbsternannte Volks-Rock'n'Roller den Dodekaphonisten, wenn es darum geht, die Reinheit von Musik aufrechtzuerhalten. Schönberg hat seinen Rückgriff auf den Prozess der Aufteilung von Arbeit unter Menschen nur weit weniger als Bonmot formuliert. Er wolle, so der Meister aus Wien, sich nicht in politische Angelegenheiten einmischen, er ziehe es vor, die Herstellung von Politik den Politikern zu überlassen, ganz so wie er die Herstellung von Schuhen den Schuhmachern überlasse.

Arbeitsteilung ist zweifellos effektiv, sie bewirkt aber auch durch den Verlust von Selbstständigkeit eine ausweglose Abhängigkeit der beteiligten Akteure. In der Arbeitsteilung, die immer der Koordination bedarf, ist also die gegenseitige Abstimmung, ja, das harmonische Zusammenwirken der beteiligten Kräfte unumgänglich. Disharmonie dagegen wird ausgemerzt, wofür gerade Schönbergs Zwölftonmusik ein klassisches Beispiel abgibt.

Mit der Leugnung des Politischen in der Musik, wohl um sie vor Zugriffen der Politik zu schützen, wird aber auch ihre Welthaltigkeit geleugnet, ohne sie damit tatsächlich davor bewahren zu können. Karl Amadeus Hartmann, dem das Kunststück gelang, das Dritte Reich in innerer Emigration zu überleben, indem er — begünstigt durch eine Lücke in der Gesetzgebung, weshalb die Reichskulturkammer nicht einschreiten konnte — seine Arbeiten vom deutschen Markt fernhielt und im Ausland platzierte, hat das aus eigener Erfahrung berichtet: »Den deutschen Künstlern hat es wenig genützt, dass sie immer wieder vermeinten, unpolitisch bleiben zu können. Die faschistische Diktatur politisierte sie alle, und wer nicht in die Parteischaablone passte und seine Gesinnung nicht verkaufte, der wurde verfemt und als »Entarteter« in die innere oder äußere Emigration getrieben.«

Dass es sich bei der Behauptung, Musik sei unpolitisch, nicht selten um eine verdeckte Artikulation politischer Interessen, etwa des Nationalen und Völkischen, handelt, lässt sich am Fall Gabalier zeigen. An einigen seiner im steirischen Dialekt geschriebenen Liedern ist das Politische ganz offenbar und offenbart auch die Polyvalenz des Begriffs an sich. Politische Musik ist eben nicht a priori gesellschaftskritisch und links.

Andreas Gabalier ist ohne Zweifel ein ehrenwerter Mann, einer, für den Ehre noch Treue zur Heimat und ihrem Erbgut bedeutet. Zuletzt hat er seinen stets schwerbeschuhten Dienst an der Heimat im beliebten Wunschkonzert »Sing meinen Song«, ausgestrahlt vom Privatsender VOX, angetreten, etwa als er seinen musikalischen Freunden Xavier

Naidoo, Sarah Connor, Roger Cicero et alii das Christkind ein- und den Weihnachtsmann chancenlos ausreden wollte. Erstes Aufsehen erregte er mit seiner Weigerung, die vollständig gegenderte österreichische Bundeshymne gesetzeskonform zu singen. In seinen Auslassungen zu der von ihm losgetretenen Debatte um die Aufnahme der Töchter in den Hymmentext, ließ er keinen Zweifel daran, dass ihm nicht so sehr der sprachliche Murks, zu dem es übrigens eine korrekte Alternative von Peter Diem gegeben hätte, noch die mangelnde Wahrung des Urheberrechts von Paula Preradović, mithin der Rechtsstaat und seine Spielregeln, am Herzen lag. Schon gar nicht stemmte er sich gegen die Veränderung eines historischen Textes, dessen Wahrung der Autor und Musiker Gerhard Ruis stringent einklagte: Die alte Hymne aus 1947 sei ein Staatsgründungsdokument und dürfe als solches nicht dem Belieben des Zeitgeists ausgeliefert werden. Ganz abgesehen davon, dass eine weitere Änderung in der dritten Strophe, in der aus »Brüderchören« »Jubelchöre« wurden, ein echter Geschichte verfälschender »Sündenfall« sei, da »Brüderchöre« als Absage an jeden Bürgerkrieg, etwa den von 1934, und als Bekenntnis zur nach 1945 praktizierten, linke und rechte Parteien vereinigenden Politik der Lagerstraße zu verstehen gewesen sei. Dass also mit der Eliminierung der »Brüderchöre« auch das Bekenntnis zur Zweiten Republik desavouiert wurde, scherte den Volks-

Rock'n'Roller wenig. »Ich singe die Hymne in der traditionellen Version, so wie ich sie in der dritten Klasse im Sachkundeunterricht gelernt habe ... Das Gros der Menschen will diese Hymne nicht, vielleicht sollte man darüber doch einmal abstimmen lassen.« Gabaliers Biograph, Thomas Zeidler, resümierte, was dann geschah, so: »Andreas war somit innerhalb von vier Tagen vom Volks-Rock'n'Roller zur Stimme des Volkes, vom Sänger in Lederhosen zum politischen Sprachrohr mutiert.«

Die Debatte um die Bundeshymne, als Staatsmusik Teil der Ästhetik der Herrschaft, zu der ihm naturgemäß der Applaus von HC Strache gewiss war, ist Gabalier aber nicht einfach passiert, sie ist vielmehr authentischer Ausdruck seiner Mentalität. Schon in seinem Lied *Heimatsöhne*, einem Werk aus dem Genre des Küchenliedes, in dessen sentimental anleihen und weinerlichen Affekten sich die FPÖ und anverwandte Geister auf emotionaler Ebene wiedererkennen, ist eine Eloge im steirischen Dialekt auf die — wie in seiner Fassung der Bundeshymne — liabe schene Heimat ohne Frauen. Sie strotzt nur so von Blut und Scholle, Reinheit, Kraft und Treue, von Fleiß, von starken Männerhänden und von hartem Handwerk, eingebettet in eine bodenständige, erdnahe Todesromantik, entlang der Volksfrömmigkeit des ständisch orientierten Katholizismus empfunden: »ie hea die heit noch sogn [Großvater] / olles is von obn gelenkt.« So spricht der Geist der Fünfzigerjahre im Format demonstrativer, volksmusikalischer Treuherzigkeit. Gabaliers Dienst an der Heimat, den er vorzugsweise in Lederhosen und mit Hirschgeweih bestreitet, seine Pädagogik der Disziplinierung, spielt, zum flanierenden, arglosen Konsum angeboten, mit dem Aroma von Blut und Boden. Er weiß, dass politische Propaganda umso wirksamer ist, je unscheinbarer, argloser und volkstümlicher sie auftritt.

Flankiert werden solche Töne durch die Ästhetik seiner CD-Cover. In *Herzwerk* (2010) lässt er sich noch im Leni-Riefenstahl-Manierismus schwarz-weiß, mit nackten Oberarmen und in Untersicht vor einem tief liegenden Horizont abbilden. Ein Jahr später ist er bereits der *Volks-Rock'n'Roller* in Lederhosen, Kniestutzen und Bergschuhen, dessen dra-

Mit der Leugnung des Politischen in der Musik, wohl um sie vor Zugriffen der Politik zu schützen, wird aber auch ihre Welthaltigkeit geleugnet, ohne sie damit tatsächlich davor bewahren zu können.



tiger Körper sich vor einer mächtigen Felsformation unter dramatisch bewölktem Himmel und in schwingvoller Bewegung einer quasi rotierenden Figur zur politischen Allusion verwandelt: der Inkarnation des dynamischen Hakenkreuzes.

Johann Sebastian Bach und Sixto Díaz Rodríguez

Eine Kernfrage politischer Musik, ob einfaches Lied oder große Oper, lautet: Inwieweit ist ihr Politisches Substanz, gehört damit unabdingbar zum Wesen der Komposition, oder doch nur Akzidens? Unter welchen zum Teil paradoxen Bedingungen sich das entscheidet, zeigen paradigmatisch die beiden folgenden Fälle.

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben heißt eine Kirchenkantate von Johann Sebastian Bach aus 1726 (BWV 102). Ihr Text, der zum Teil auf Bibelstellen beruht, ruft die Seele zur Buße auf: »HERR, deine Augen sehen nach dem Glauben / DU schlägst sie [die Menschen], aber sie fühlen es nicht / DU plagest sie, aber sie bessern sich nicht / Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.« (Versalierung BK)

Peter Konwitschny hat diese jahrhundertlang unschuldig aufgeführte geistliche Kantate am Theater Chur gegen den gewohnten Strich gebürstet und ins Heute transferiert. Allerdings, ohne auch nur eine Note oder auch nur einen Buchstaben zu verändern! Einzig einen stummen Schauspieler, an dem der Glaube durch Folter ausgelebt wird, hat er hinzugefügt. Dabei ist ihm das eindrucksvolle Kunststück gelungen, die Nähe von Gnade und Folter im christlichen Fundamentalismus zu zeigen, indem er die Gesamtanlage des geistlichen Werks als »Inquisitionsveranstaltung« gelesen hat, in der die Aussichtslosigkeit, den Menschen zu ändern, mit der Verzweiflung, dass eine solche Änderung nicht möglich ist, korrespondiert. Die Solisten sprechen mit ihren vom musikalischen Gestus her aggressiven Arien auf die Gläubigen ein, als ob es sich um ein Lehrstück handle. Und auch der Herr wird musikalisch äußerst aggressiv angesprochen, wie es später Janáček in seiner *Glagolitischen Messe* (1926) getan hat, um den Menschen zu zeigen, wie man mit Gott zu sprechen hat.

Aus einer anderen Zeit, aus einem anderen Land stammt der märchenhafte Fall des amerikanischen Singer-Songwriters Sixto Rodríguez. Rodríguez veröffentlichte Anfang der 1970er Jahre zwei von der Kritik hochgeschätzte Folk-Pop-Alben. Der kommerzielle Misserfolg war trotzdem vernichtend. Rodríguez verschwand vollständig von der Bildfläche. Damit begann — paradoxerweise — eine Karriere, von der er selbst nicht die geringste Ahnung hatte. Und zwar in Südafrika. »Vom Rest der Welt, dank des Apartheidregimes, überwiegend abgeschottet, stieg Rodriguez in Südafrika zum Held der Widerstands-Bewegung auf, die seine Texte als Protest-Songs deutete.« (*Der Spiegel*) Ein Held, der — aufgrund seines fantasierten Suizids — für sein Publikum allerdings längst tot war.

Der Fall Rodríguez zeigt eindrucksvoll, warum das Lied zu einer Hauptform politischer Musik wurde: Als kleinste Einheit ist es operativ, kann schnell geschrieben und rasch verbreitet werden. Gegenüber dem begriffslosen Marsch ist es nicht nur vielseitiger einsetzbar, sondern als vokales Genre auch deutlicher auf konkrete Ziele fokussierbar. Gegenüber der alles überwältigenden Oper erscheint es nicht nur beweglicher, sondern ungleich erschwinglicher und kommunikativer. Dass Marsch und Oper, Prototypen der Staatsmusik, eher in den Bereich der Herrschaftsästhetik fallen — seien es nun Lullys absolutistische Opern oder Stockhausens republikanische Hymnen –, heißt jedoch nicht, dass das Lied, wie bei Rodríguez, automatisch der Ästhetik des Widerstands zuzurechnen ist.

Denn das Politische realisiert sich – wie Konwitschny im Fall Bach eindrucksvoll gezeigt hat – erst in der Rezeption und der sich daraus eventuell ergebenden Aktion.

Das Faktum, dass Rodríguez mit seiner Musik Politisches bewirkt hat, impliziert die Frage, inwieweit er in ihr bewusst Politisches intendierte, legt aber darum nicht schon eine Antwort nahe. Denn das Politische realisiert sich — wie Konwitschny im Fall Bach eindrucksvoll gezeigt hat — erst in der Rezeption und der sich daraus eventuell ergebenden Aktion. Nicht dass Rodríguez' Lieder im Südafrika der Apartheid stellvertretend politische Kämpfe antizipiert oder gar ausgefochten haben, so bestand ihre Wirkung doch darin, das oppositionelle Bewusstsein seiner Hörer anzusprechen, indem er ihrer Auflehnung gegen die Apartheid ein musikalisches Gesicht gegeben hat. Der politische Erfolg seiner Musik beruhte also nicht auf einem Engagement wider Willen, sondern auf einer realistischen, wirklichkeitsaffinen Substanz seiner Kunst, die nicht von den Ansichten und dem Willen ihres Schöpfers abhängt. Wie bei Bach geht es bei Rodríguez also nicht um den bewusst intendierten, sondern um den sich intendierenden politischen Gehalt von Musik.

Friedrich Engels hat in seiner Entwurf gebliebenen Auseinandersetzung mit Balzac und Margaret Harkness das aus der Substanz der Kunst heraus wirkende Prinzip so beschrieben: »Je mehr die Ansichten des Autors verborgen bleiben, desto besser für das Kunstwerk. Der Realismus, von dem ich spreche, kann sogar trotz der Ansichten des Autors in Erscheinung treten.« Darin liege, so Engels, einer der »größten Triumphe« realistischer Kunst.

Luigi Nono und die Rezeption politischer Musik

In der Kunstmusik europäischen Zuschnitts gibt es zwei kontradiktorische Theorien, wie politisches Komponieren vonstatten zu gehen habe. Das mehr auf Breitenwirkung zielende Lager, für das Hanns Eisler steht, arbeitet

der größeren Verständlichkeit und Wirksamkeit wegen mit der »Zurücknahme von technisch-materialer Avanciertheit« (H. W. Heister). Genau das aber widerspricht, so dessen Gegner, der Aufgabe politischer Musik, nämlich, als ein fortschrittliches Medium humanitär-demokratischer Politik aufzutreten. »Die Hörweise, die Eisler mit seiner Musik erzeugt, ist eher regressiv, da das Vorherrschen gewohnter musikalischer Elemente den Hörprozess weniger aktiviert als zu passiver Rezeption erschaffen lässt. Was vom Text her aggressiv ist, kann dadurch kullinarisch eingeebnet und verniedlicht werden.« Deshalb lehnte Otto Kolleritsch die Musik von Eisler, im Gegensatz zu der von Luigi Nono, der paradigmatisch für das andere Lager steht, ab.

Für Luigi Nono waren Leben und Kunst untrennbar miteinander verbunden. Seit 1952/53 Parteimitglied, wurde er Mitte der 1970er Jahre ins Zentralkomitee der KPI gewählt. Nonos Zielgruppe war daher nicht der Bürger im Konzertsaal, sondern der Arbeiter an der Maschine, für den das Konzertleben nicht geschaffen worden war. »Der Kampf gegen Faschismus und Imperialismus ist mein Lebensinhalt, ich bin nur zufällig Musiker ... Mir geht es um den Effekt im Klassenkampf.« Ziel, so Nono, sei also »die revolutionäre Übernahme der Macht, die der Imperialismus uns niemals freiwillig abtreten wird; deshalb wird das entscheidende Moment die bewaffnete Auseinandersetzung sein«.

Die Veränderung der Verhältnisse war Nono ins »Herz eingemeißelt«, wie er es im Zusammenhang von *Il canto sospeso*, dessen Inhalt Abschiedsbriefe zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer sind, ausgedrückt hat. Nicht zuletzt deshalb ist es erstaunlich, mit welchen spitzen Fingern das Politische, also das Wesentliche seiner Arbeit, auch heute noch rezipiert wird. Lothar Knessl, ein altgedienter Adjutant der Neuen Musik, rekurriert in seiner Besprechung von *Il canto sospeso*, ohne ihn zu nennen, auf Karlheinz Stockhausen. Dieser monierte, weil Nono die ausgewählten Briefstellen nicht vortragen lässt, sondern deren



Fortsetzung von Seite 3

Sprache stellenweise auf ihre Klänge und Laute reduziert, dass dies zu einer bewussten Eliminierung des Sinngehalts bestimmter Textstellen führe. Knessl übernimmt diese Kritik Stockhausens, nicht ohne ihr noch eine pietätvolle Begründung anzuhängen: »Umgangssprache, eingebettet in pure Musik, als müsse man sich schämen, es geradeheraus zu sagen, die Briefe waren ja nicht für die Öffentlichkeit bestimmt.« (Wien Modern 2013)

Abgesehen davon, dass hier etwas, das zusammengehört, auseinanderdividiert wird, nämlich Nonos Musiksprache einerseits, die als »pure Musik« beschworen wird, und die Sprache der Briefe andererseits, die einfach — als ob sie das nach der Behandlung durch Nono noch wäre — als »Umgangssprache« und damit als nicht literaturfähig qualifiziert wird. Worum es bei Luigi Nono geht, ist längst kein Geheimnis mehr. Helmut Lachenmann drückte es so aus: »Das Prinzip der Textzerlegung ... hat dem Text seine Bedeutung nicht ausgetrieben, sondern hat den Text als phonetisch-semantisches Gebilde zum musikalischen Ausdruck gemacht.« Dass Knessl eine andere Sicht der Dinge bevorzugt, beruht nicht auf Verständnislosigkeit in der Sache. Seine Werkanalyse argumentiert vielmehr aus dem Geist der ideologischen Spaltung, die Nono durch seinen Bruch mit der Darmstädter Avantgarde ausgelöst hat. So gesehen ist es nur konsequent, wenn Lothar Knessl sich mit angemessenem Aufwand der formalen Analyse widmet und Nonos sicher sehr diffizile musikalisch-politische Auslegung der Texte — im wahrsten Sinne des Wortes — links liegen lässt.

Vollends skurril nimmt es sich jedoch aus, wenn ein Anonymus des Wiener Konzerthauses, also die Institution selbst, anlässlich des vom Klangforum Wien aufgeführten *A Pierre*, eines Spätwerks aus den Achtzigern, nicht ohne Frohlocken »Nonos Verwandlung in sein Gegenteil«, die Ende der 70er Jahre mit dem *Fragmente*-Quartett angesetzt wird, mit den Worten referiert: »Nono hatte sich an die Wurzeln zurückbegeben, befragte den Klang, sein Innenleben und das der Ohren (...) Nono — und das ist die heute dominierende Sichtweise — brachte der Musikwelt das Hören zurück, stellte wieder die Musik, ihre Sprache und ihren Klang in den Mittelpunkt.« Die Begründung, warum es zur unverhohlenen erhofften Wandlung des Kommunisten zum Innerlichkeits-Apostel gekommen sei, bleibt das Konzerthaus schuldig. Eine solche, die sich vorausseilend dem Großbildungsbürgertum anbietet, lieferte Paul Griffith, der Programm-Poet der Salzburger Festspiele 2014, anlässlich des vom Klangforum vorgetragenen *Guai ai gelidi mostri* (1983): »... something of what one might call the spaced-out quality of his later music — the despair that glistens as hope — came in reaction to the worldwide swing to the right in the 1980s«. Coram publico wird Luigi Nono, der Poeta doctus der politischen Musik, mit je einem Atemzug zweier Konzertmaschinen als Tondenkmal musealisiert und politisch entmündigt ins rechte Eck gestellt.

Das Klangforum Wien als politischer Akteur

Die Rolle, die Musiker dabei spielen, das Klangforum Wien beispielsweise, ist in der Regel banal: Sie interpretieren die Musik, ohne die Welt zu verändern. Dem Realitätsprinzip gehorchend, hat sich das Ensemble den Notwendigkeiten des Betriebs angepasst und die Deutungshoheit, die Autorenschaft der Programmheft-Prosa, an die veranstaltenden Häuser abgegeben. Um dies ohne mentale Kollateralschäden, also vereinbar mit

den moralischen Vorstellungen des Ensemble-Über-Ichs zu gestalten, stellt das Klangforum seine Konzertzyklen unter ein jährlich wechselndes Leitmotiv. Im Konzertjahr 2014/15 lautet es *ImmigrantInnen*. Dieses Mal spielt das Künstlerkollektiv also auf, um die »Idee der Immigration zu feiern«. Aber was gibt es an der traurigen Notwendigkeit von Immigration eigentlich zu feiern? Ein Rückgriff auf einen vielstündigen und europaweit aufgeführten Konzertabend des Künstlerkollektivs, das sogenannte *Symposion*, bei dem es durch »anmutiges Trinken« von Wein zu einem rauschhaften Erleben Neuer Musik kommen sollte, hilft, die Mentalität des Ensembles und ihres Leiters besser zu verstehen. Sven

Hartberger — obschon ein Jurist, wie er im Buche steht — ist auch der Exzentriker unter den ortsbekanntesten Intendanten. Alle anderen leben ihr alltägliches Intendantendasein, er macht nicht nur das, sondern verhält sich auch noch zu diesem, indem er auf Distanz zu ihm geht. Als Indendantenexzentriker braucht er, neben dem gemeinen Leben, das Fest — etwa das von

ihm revitalisierte antike *Symposion* —, um den Alltag auszusetzen, um ihn zu unterbrechen. Hartberger ist also ein unvermeidlich feierndes und festliches Lebewesen. Er verteidigt die Kultur der Feste durch die Kunst der Musik gegen den Alltag, lässt nicht zu, dass dieser das Fest überwältigt. Wenn er aber der Idee nach so weit geht, die aus bitterer Notwendigkeit entstandene Einwanderung ein Jahr lang feiern zu wollen, muss man ihm — mit einer Überlegung von Odo Marquard — widersprechen und den Alltag gegen das Fest, d. h. das Fest gegen das Fest, gegen die Pervertierung des Festes verteidigen. »Denn das Fest ... hört auch dann auf, Fest zu sein, wenn es — statt neben den Alltag zu treten — an Stelle des Alltags tritt.«

Was der Intendant konkret unter seiner Immigrationsfeier versteht, hat er in eine gewiss ehrenwerte rhetorische Frage gekleidet: »Gibt es irgendetwas auf der Welt, das eine Gesellschaft mehr bereichern und beleben könnte als der Zuzug von Menschen aus fremden Ländern? Natürlich nicht. Das gilt für Wissenschaft und Wirtschaft ebenso wie für Gewerbe, Handel, Küche und Kunst und ganz besonders: für die Musik.«

Küche und Kunst also: d'accord, aber wie steht's mit der Politik? Das Bemerkenswerte an solchen Parolen mit ihren annuellen Gewissheiten ist, dass die sich bereits deutlich abzeichnenden Auswirkungen auf die politische Grundierung westeuropäischer Demokratien ignoriert werden. Etwa durch die immer selbstbewusster vertretenen vormodernen Werte und Verhaltensweisen einer charakteristisch großen Anzahl von Muslimen, die mit den demokratischen, an der

europäischen Aufklärung orientierten Werten im Widerspruch stehen.

Und handelt es sich bei den ImmigrantInnen um politische Flüchtlinge, um Wirtschafts- oder Kriegsflüchtlinge? Und woher stammen diese? Sind es Syrer aus dem meist gebildeten Mittelstand oder »Menschen aus den ›failed states‹ in Afrika [?] Sie haben keine Ausbildung und keine Perspektive. So entsteht ein Subproletariat mit der gefährlichsten aller sozialen Erscheinungen: junge Männer, die nichts zu verlieren haben« (Hans Rauscher, *Der Standard*). Die Immigration der großen Zahl wird also behandelt, als sei sie kein die Stabilität von Staaten tangierendes Politikum, als handle es sich hier ganz einfach nur um den freien Personenverkehr, also die Inanspruchnahme einer der vier politischen Grundfreiheiten von EU-Staaten, oder um eine rein, was sie natürlich auch ist, humanitäre Frage.

Politische Slogans, die im Kostüm des Gefühlshumanismus die Bühne betreten, machen aber, wie dürr und dürftig sie auch immer

Aber was gibt es an der traurigen Notwendigkeit von Immigration eigentlich zu feiern?

Politische Slogans, die im Kostüm des Gefühlshumanismus die Bühne betreten, machen aber, wie dürr und dürftig sie auch immer auftreten mögen, in einer schwer vermessbaren Welt durchaus Sinn.



auftreten mögen, in einer schwer vermessbaren Welt durchaus Sinn. Sie sind, hierin dem Teddybär sehr ähnlich, die »eiserne Ration an Vertrautem«, die man ständig mit sich herumtragen kann und mit der sich auch überall das Vertrautheitsdefizit durch Dauerpräsenz des Vertrauten kompensieren lässt (Marquard). Sven Hartberger, ein praktizierender Ideologe im Schafspelz, kreierte deshalb für sein Künstlerkollektiv, dessen Spiritus rector er ist, jährlich neue Parolen, mit denen dieses und dessen Publikum durchs Jahr kommen. Ideologische »Übergangsobjekte«, freudianisch gesprochen, bei denen man zu wissen glaubt, woran man mit ihnen ist, helfen dem Bildungsbürger in einer wandlungsbeschleunigten, entgrenzten Welt die Kontinuität humanistischer Werte zumindest emotional aufrechtzuerhalten.

Wider die Politik des Leitmotivs: Paul Gulda

Einen ganz anderen Weg hat der Musiker Paul Gulda eingeschlagen. Etwa beim langen Ringen um die Beseitigung eines überlebensgroßen Bordell-Plakates am Wiener Flughafen oder der gelungenen Sammlung von Texten und Musiken zum Ersten Weltkrieg unter dem Titel »Jubel & Elend — Leben mit dem großen Krieg«, die kürzlich auf CD erschienen ist. Von besonderer politischer Bedeutung ist seine Arbeit im Verein RE.F.U.G.I.U.S., der sich seit bald 15 Jahren für die Aufklärung des Nazi-Massakers von Rechnitz engagiert. Guldas politisches Handeln, das auch von seiner internationalen Reputation als Musiker lebt, verzichtet auf den politischen Ästhetizismus von Parolen, aber nicht auf einen seinem Handeln zugrunde liegenden Ethos. Ausgerichtet an detektierbaren Realitäten bemisst sich sein pragmatisches Engagement am praktischen Zugriff auf diese. Nicht sein individuelles, sondern das an der Aufklärung sich orientierende, gemeinsame Interesse, durch das er im Rahmen seiner Möglichkeiten am Gemeinwesen gestaltend teilnimmt, macht ihn zu dem, was man früher einmal Citoyen genannt hat.

Lachenmann, Gander, Koglmann

Man kann heute, im Vergleich zu Eislers und Nonos Zeiten, nicht so ohne weiteres von politischer Enthaltensamkeit zeitgenössischer Komponisten sprechen und sich dabei auf die Beliebigkeit des postmodernen Pluralismus berufen. Aber es stimmt schon, vor dem Hintergrund ständiger weltweiter politischer Veränderungen ziehen nicht wenige Komponisten die Beantwortung von Fragen nach ihrer individuellen Arbeit der Behandlung von Problemen politischer Musik vor.

Politische Ereignisse werden heute kaum musikalisch reflektiert. Eine Ausnahme ist der Wiener Komponist Franz Koglmann, der in den letzten Jahren gleich zwei Arbeiten zum Zeitgeschehen vorgelegt hat. Seine Positionierung politischer Musik hat mit der von Luigi Nono aber nichts mehr gemein. Schon bei Helmut Lachenmann werden politische Spannungen nur mehr in einen allgemeinen, gesellschaftspolitischen Kontext gesetzt. In seinem *Salut für Caudwell* etwa bezieht er sich auf Christopher Caudwell, den englischen Schriftsteller und marxistischen Theoretiker, der 1937 im Spanischen Bürgerkrieg gestorben ist. Das politische Maß der Komposition, in die ein Ausschnitt aus Caudwells materialistischer Ästhetik eingearbeitet ist, beschreibt Lachenmann so: »Wir sehen aber auch, dass eine von der eigenen Wirklichkeit erschreckte, schon fast gelähmte Zivilisation ... offenbar fähig ist, jede Störung ihres ästhetischen Weltbildes ... zu verdrängen und sich so um die ... Auseinandersetzung mit der eigenen Entfremdung und Angst herumzudrücken. Die Praxis des Komponisten kann sich nicht blind verhalten gegenüber ... dieser Geborgen-

heitsästhetik, etwa die Kategorien der Tonalität, [die] damit zugleich zu Signalen von Angst und Ratlosigkeit geworden sind.«

Franz Koglmanns unlängst uraufgeführtes *Börsenkonzert* ist »eine Art innerer Monolog eines Traders«. Dabei geht es um drei signifikante Börsenabstürze. Neben diesem »Wutbankerstück« (Librettist A. Zellinger) setzt sich Koglmann in *JOIN!* auch mit Machinationen des Finanzkapitalismus auseinander, von dem er sagt, dass es »kein Stück zur Krise oder so irgendetwas« sei, auch kein »antikapitalistisches Lehrstück im Brecht'schen Sinn ... So etwas wäre uns völlig hinter dem Berg erschienen«. Gleichzeitig verwehrt er sich dagegen, mit dem *Börsenkonzert* ein musikalisches Modell für politische Interventionen entwickelt zu haben, mit dem er flexibel und zeitnah auf aktuelle Ereignisse reagieren könne. »Wir wollen niemanden belehren ... Eine eventuelle Schlussfolgerung kann der mündige, emanzipierte Mensch ja für sich selber ziehen — wenn er will. Wenn nicht, sieht er *JOIN!* halt einfach als Komödie«.

Koglmanns Zeitstücke enthalten zwar politische Musik, und dies nicht nur im thematischen Sinne, als politisch engagierte oder auch nur intendierte Musik im Sinne Nonos oder auch Eislers wird man sie jedoch kaum bezeichnen können. Hat Lachenmann noch politische Ansprüche, die er in einen allgemein gehaltenen gesellschaftskritischen Kontext stellt, fehlen solche bei Koglmann, wohl auch als Ausdruck von Resignation und Teilnahmslosigkeit, so gut wie vollständig.

Koglmann steht mit seiner politischen Indifferenz für die Komponisten des gegenwärtigen musikalischen Pluralismus. Ihnen ist das teilnehmende Vertrauen in einen intersubjektiven, über komponierendes Einzelkämpfertum hinausgehenden Gesamtprozess abhanden gekommen. Der Geist der Zeit, getragen von Ungewissheiten, hat den Vorschein der Utopie beinahe vollständig zermalmt.

Dass der Nullpunkt damit aber noch nicht erreicht ist, zeigt — in meiner Lesart — der Osttiroler Komponist Bernhard Gander mit seiner Sitcom-Oper *Das Leben am Rande der Milchstraße*, die von Wien Modern beauftragt und 2014 ebendort uraufgeführt wurde. Darin würden laut Librettisten »brennende«, laut Axel Petri-Preis »mit kritischem Ansatz«, laut Katalog »über die reine Unterhaltung hinaus gehende«, laut *Falter* »gesellschaftspolitische« Fragen »des Heute auf humoristische Art in Einklang mit der Musik der Gegenwart« verhandelt werden. Als da wären: »Gewinnmaximierung«, »Rationalisierung«, »Evaluierung«, »Ich-AG«, »Fremdbestimmung«, »Bevölkerungsentwicklung«, »Migration«, »Identität«, »Umwelt« und »Arbeit«. Hier würde also, behaupten die Librettisten Johannes Heide und Christa Salchner, »schlicht die Zukunft Europas (und darüber hinaus) untersucht und Lösungsansätze ausgearbeitet« werden. Es ist hier nicht der Platz, um nachzufragen, ob dieses flotte Begriffsdropping — und mehr ist auf 30 Katalogseiten nicht nachweisbar — auf die Mikropsie von Mundwerksburschen des Zeitgeists zurückzuführen ist. Aber schon die flüchtige Lektüre, und genau dafür scheint dieses Kunststück von Libretto geschaffen worden zu sein, konfrontiert einen mit Oberflächen, die so schick ausgeleuchtet werden, dass sie wie Tiefen erscheinen. Postmoderne Beliebigkeit at it's best.



Politische Ereignisse werden heute kaum musikalisch reflektiert.

Der Geist der Zeit, getragen von Ungewissheiten, hat den Vorschein der Utopie beinahe vollständig zermalmt.

BERNHARD KRALLER, Dr. phil. (Geschichte, Philosophie). Veröffentlichungen u.a.: Bild-Text-Bände über Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Franz Koglmann (alle Verlag Wespennest). Weiters: *Theodor W. Adorno/Lotte Tobisch — der private Briefwechsel* (Droschl), *Atypical Jazz — 25 Jahre Wiener Musik Galerie* (WMG), *Die Sänger von Wien — Über den Historismus in der österreichischen Popmusik*. Fotografische Arbeiten gemeinsam mit Reinhard Öhner. Lebt und arbeitet in Wien.



Volkmar Klien

Musik, ihre Konsonanzen und das (Un-)hörbare:

Einige Anmerkungen zu einem erweiterten Feld musikalischer Praxis
Musik ereignet sich stets als Glaubensgemeinschaft. Sie ist tragbare Heimat, weshalb sie auch viele dieser Tage als Kopfhörer mit sich tragen. Musik gibt den Dingen ihre Ordnung. Sie gibt den sozialen Situationen, in denen sie erklingt, ihren Rahmen und kennt keine Position ausserhalb von diesem, und somit ausserhalb ihrer selbst. Musik, mit all ihren Verbindungen zu Tanz, Sprache, Riten und Einkaufszentren, führt in den Moment, denn es ist dort, wo sich — in wundersamer Selbstvergessenheit und Gemeinschaft mit den anderen — Ewigkeit ereignet. Gerade jene Musik, die für sich die höchsten intellektuellen Standards beansprucht, findet sich dieser Tage in einer recht eigentümlichen Situation wieder; immer besseres, komplexeres Komponieren wirft kein Licht darauf, was Komponierende eigentlich tun.

Musikalische Komposition kann sich sinnvoller Weise nicht auf die Produktion weiterer Stücke definierten Formats entlang etablierter Standards beschränken, sondern muss sich als tatsächlich ergebnisoffener Prozess verstehen. Dafür ist es sinnvoll, sowohl für Künstlerinnen und Künstler wie auch präsentierende Institutionen, sich auf eine weitere Spielweise zu begeben, nämlich jene, die nicht nur Musik, sondern auch alles (Un-)hörbare umfasst, um so neue Situationen und potentielle Positionen für alle und alles Beteiligte zu ermöglichen.

Alle normativen Definitionen bestimmter Kunstformen und -gattungen haben sich bisher als unmöglich, fruchtlos und — vor allem anderen noch — als eher hinderlich denn hilfreich für die in diesen Kunstformen tätigen Künstlerinnen und Künstler erwiesen. Denn diese benötigen eine durchgehende Bestimmung der Gegenstände ihrer Untersuchungen genauso wenig wie vordefinierte Methoden die Voraussetzung für ihre Tätigkeit darstellen. Und dies ist kein Mangel von Kunst im Vergleich zu den exakten Wissenschaften, sondern ihr ureigentes Vorteil. Es gibt also keinen Grund, sich allzu besorgt um die korrekten Benennungen von und Grenzziehungen zwischen Musik, Klang, Kunst und allem anderen zu bemühen und entsprechende Klassifikationen durchzuführen. Es wäre jedoch eine Selbstbeschneidung, sich allzu sehr auf eingeübte Formen der Produktion und Präsentation von Musik zu verlassen. Denn gerade die eigentümlichen Verhältnisse zwischen Musik und ihren Kontexten, diesen hörbaren Konsonanzen ausserhalb des traditionell als musikalisch definierten Bereiches, sind dieser Tage von besonderem Interesse. Musik ist eben nicht nur jenes Hörbare, das auf Bühnen oder aus Lautsprechern erklingt, sondern ebenso die Praktiken, Traditionen, Riten und Bewegungen in den unterschiedlichen Formen von Aufführung und Wahrnehmung. Auf zahllose Arten und Weisen beeinflusst Musik unser Leben, genauso wie unsere Lebensweisen, Körper und Vormeinungen in Bezug auf alles Mögliche unsere musikalische Praxis informieren.

Musik ist eben nicht nur jenes Hörbare, das auf Bühnen oder aus Lautsprechern erklingt, sondern ebenso die Praktiken, Traditionen, Riten und Bewegungen in den unterschiedlichen Formen von Aufführung und Wahrnehmung.

Die erste Note auf eine Orchesterpartitur setzen heisst immer auch, implizit unzähligen Regeln und Vorentwürfen dazu, wie menschliche Gesellschaften zu organisieren sind, zuzustimmen, während ebendiese Partitur kaum Möglichkeiten zulässt, auf sie selbst in irgendeiner Weise einzugehen.

Wenn man nun den Blick hebt von den Partituren und Mischpulten in dieses erweiterte Feld musikalischer Bedeutungen und der damit einhergehenden künstlerischen Möglichkeiten, wird schnell klar, dass es sich selbst bei den ›reinsten‹ Formen von Musik nicht wirklich um strukturelle Beziehungen zwischen Frequenzen in zeitlichem Ablauf handelt, sondern um durchaus auch körperliche Angelegenheiten; verbunden mit allen und allem. In der Partitur allein jedoch gibt es, um nur ein Beispiel zu nennen, keine Möglichkeiten, sich mit dem erstaunlichen und grundsätzlich uneinholbaren Verhältnis zwischen auf Papier gesetztem Symbol und konkretem, hörend wahrnehmbarem, klangerzeugendem Akt des bzw. der Musizierenden zu befassen.

Die erste Note auf eine Orchesterpartitur setzen heisst immer auch, implizit unzähligen Regeln und Vorentwürfen dazu, wie menschliche Gesellschaften zu organisieren sind, zuzustimmen, während ebendiese Partitur kaum Möglichkeiten zulässt, auf sie selbst in irgendeiner Weise einzugehen.

Komponieren in einem erweiterten Feld öffnet also nicht nur die Türen des Konzertraumes zu neuen Klangwelten, sondern öffnet sich, über das Hörbare hinaus, gegenüber Fragen zur Wahrnehmung, Bewegung und Gemeinschaft. Es verbindet — ausgehend von einer fundamental auditiven ›Perspektive‹ auf alle Aspekte von Hörbarem und letztendlich auch von Unhörbarem.

Musik lädt ein, am grossen Ganzen, an jener Einheit, die in der Kommunion des Musizierens besteht und aus dieser erwächst, teilzuhaben. Wobei die Anwesenheit der Musizierenden in dieser Gemeinschaft durchaus auch mediatisiert, mittels Lautsprechern hergestellt werden kann. Musik in Kopfhörern zum Beispiel erlaubt es, die eigene Erfahrung der Aussenwelt zu rahmen, und funktioniert so als Horizonten-Kitt, der imstande ist, die eigene Welt von jenen der anderen oder der grossen Leere zu isolieren. Die eigene, musizierende Gemeinschaft im Kopfhörer mitbringen heisst, Dingen ihre Plätze zuzuweisen. Neues kann so seinen Platz entlang wohldefinierter Bezugssysteme einnehmen. Musik ordnet, sie herrscht über ihre Umgebung; und sie tut dies nicht einfach, indem sie ihre physische Umgebung mit Schall erfüllt, was ja jedes Geräusch könnte. In ihrer Dominanz über ihre soziale Gruppe verstärkt sie deren Zusammenhalt.

Musik stellt damit auch Mittel zur Beherrschung der Zukunft zur Verfügung. Denn dies ist letztendlich die Rolle des Schlagzeugers, die Funktion von Rhythmus und die Macht des stetigen Pulses. Je öfter Ereignisse der Gegenwart jenen in jüngster Vergangenheit ähneln, desto sta-



biler die Welt; die Zuversicht steigt und Vorhersagen über Ereignisse der nahen Zukunft werden um einiges einfacher. Musik synchronisiert Gruppen von Menschen in eine Kette von Ereignissen und schafft so — noch dazu gemeinsam erlebte — Chronologie, was wiederum in gemeinschaftlichem Erleben von Kausalität, einer Schwester der Chronologie, mündet. Die Schöpfung einer Linie von Chronologie macht die Welt zu einem Ort grösserer Folgerichtigkeit und so erwächst — musizierend — aus zufälligem Nacheinander von Unzusammenhängendem Kohärenz und Notwendigkeit. Musik ist auf diese Weise instrumental im Erhöhen wahrgenommener Weltsicherheit und erlaubt und lädt ein, sich einzulassen auf den Moment, teilzuhaben am grossen Ganzen, frei von allen Bedrohungen. Sie dient als soziale Maschine zur Erhöhung von Weltsicherheit, Stabilität und Zuversicht.

Diese Macht der Musik, Gruppen zu erschaffen und zu führen, hat die Kompositionspraxis und -theorie der europäischen Avantgarde der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz nachhaltig geprägt. Viele der aus diesem Diskurs stammenden und im Konzertleben der E-Musik streng eingehaltenen, impliziten Regeln hallen in den Musikakademien Kontinentaleuropas auch heute noch nach. Nach der Katastrophe des Nationalsozialismus mit seiner Instrumentalisierung von Musik in seinem Propaganda-Apparat wurden diese Aspekte von Musik mit ihrer angenommenen Macht, Individuen zu Elementen willenloser Massen verwandeln zu können, misstrauisch betrachtet. Musikformen mit gleichbleibendem Puls und das Marschieren von Armeen wurden in Einklang und Gleichschritt gesehen. Sich nicht damit begnügend, sein Publikum mit Hilfe wohlgeformter Harmonien in Zustände angenehmen Nicht-Denkens zu befördern, versuchte dieses Komponieren reflexive Brüche in seine Musik einzubauen, um vielmehr in einen informierten Diskurs mit seiner Zuhörerschaft zu treten, als diese einfach mit Tiefempfundenerem zu überschütten. Idealerweise verhielt sich der strukturelle, analytische Hörer sowie ebensolche Hörerin in reflexiver Art und Weise zu den zur Aufführung gebrachten Kompositionen, die sich tendenziell auch dem Genuss am Klang im Hier und Jetzt widersetzen. Aus dieser Perspektive lassen sich manche der damaligen kompositorischen Ansätze durchaus auch als Versuche einer komponierenden Transzendierung von Musik in Musik verstehen.

Wenngleich diese Verhinderung von Vereinigungen musizierender Gruppen im Hier und Jetzt in gewissen Situationen funktioniert haben mag, lässt sich doch mit Bestimmtheit sagen, dass es keinen fundamentalen Wandel dessen gegeben hat, was Musik in den meisten, wenn nicht allen Teilen der Gesellschaft ist. Musik hat immer noch Puls, Metrum, Melodie und Harmonie. Und all diese Aspekte werden von dem jeweiligen Kontext, in dem sie auftreten, beeinflusst. Musik ist immer etwas, in das man hineinwächst, sie ist stets grösser als man selbst und formt einen selbst stärker, als man sie je beeinflussen kann. Die Dekonstruktion der musizierenden Gemeinschaft bedeutet auch deren Zerstörung. Den Glauben an den Moment, der sich im Musizieren ereignet, thematisieren heisst eben, ihn in Frage stellen. Doch ist es wohl die eigentliche Rolle von Sängerinnen und Sängern auf der Bühne, die eigene Rolle auf dieser Bühne eben nicht in Frage zu stellen. So liegt der Verdacht nahe, dass Musik nur sehr limitierte Möglichkeiten zu Selbstreflexion zur Verfügung stehen. Was immer Komponistinnen und Komponisten tun, um Differenz (in Stilen, Klängen oder Verhalten) in ihre Arbeiten einzubinden, wird, so erfolgreich, dazu tendieren, das Andere voll zu inkorporieren.

Diese Macht der Musik, Gruppen zu erschaffen und zu führen, hat die Kompositionspraxis und -theorie der europäischen Avantgarde der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz nachhaltig geprägt.

Manche Form musikalischer Komposition mag sich als Dienstleisterin der kreativen Industrien auf die Errichtung weiterer musikalischer Mobilheime à la mode beschränken, schränkt sich so aber in ihren Möglichkeiten fundamental ein. Es besteht kein Zwang, sich im Komponieren auf die Anfertigung weiterer Objekte für das Museum unsichtbarer Meisterwerke der Musikgeschichte zu limitieren, vielmehr kann Komposition, als tatsächlich ergebnisoffen praktizierte Kunstform, neue Perspektiven auf Musik ermöglichen und wird dadurch ganz automatisch auch die Beziehungen zwischen Musik und dem (Un-)hörbaren in den Hörbereich, der sich dann eben nicht mehr klar vom Sichtfeld wird trennen lassen, bringen. Denn die Ergebnisse solcher musikalischer Arbeit können durchaus unhörbare Ergebnisse zeitigen, in performative Akte, Objekte, Interventionen oder bestimmte Hörakte münden, die sich im Rahmen eines traditionellen Konzertbetriebes nicht adäquat präsentieren lassen.

Ein grosser Teil jener zeitgenössischen kompositorischen Praxis, die sich auf die europäischen Avantgarden beruft, beschränkt sich heute, mehr als zu den Zeiten ihrer Gründungsmythen, auf die Anfertigung von Klangstrukturen innerhalb des als musikalisch definierten Bereichs für die Bühnen der Konzerthäuser. Insofern agiert sie eigentlich in direkter Entsprechung zu dem, was sie Komposition als Dienstleisterin der Unterhaltungsindustrie vorzuwerfen nicht müde wird. Sie folgt den impliziten wie expliziten Vorgaben entsprechend den Erwartungen ihrer (oft institutionellen) Klientel, wobei sie sich immer noch schwer tut mit der Rolle, die sie der Kommunion der Musizierenden zuweisen soll.

Es scheint einigermaßen sinnlos, die eigentliche Stärke von Musik, eben jenes Ereignis musikalischer

Kommunion in der Gruppe der Musizierenden, mit Musik bekämpfen zu wollen, und es wird immer (un-)möglich bleiben, an dieser teilzuhaben und sie gleichzeitig zu reflektieren. Ansätze jedoch, die Positionswechsel von (hörbar wie hörend) Musizierenden erlauben, können unsere Ohren und Augen in unerhörte Richtungen lenken.

Den Begriff musikalischer Komposition über die Herstellung neuer Stücke hinaus zu erweitern, hin zu einer hörend motivierten Erforschung menschlicher Existenz, erfordert keine klare Trennung zwischen Musik, Klang und Kunst, oder — ganz allgemein — zwischen dem Hörbaren und dem Unhörbaren. Komposition kann und soll als ergebnisoffene Unternehmung in einem erweiterten Feld, das sich weit über das traditionell als musikalisch Definierte hinaus auf alles (Un-)hörbare erstreckt, erfolgen und gedacht werden und kann so, viel mehr, als das in musikalischen Mobilheimen affirmativer Heimatkonstruktion je möglich wäre, unsere Hörgewohnheiten befragen und erweitern.

Es ist das erklärte Ziel der Alten Schmiede Musikwerkstatt, als Ort musikalischer Gegenwart diesen Manifestationen kompositorischer Arbeit abseits der Anfertigung von Stücken etablierter Gattungen und Formen Raum zu geben und in Aufführungen und Veranstaltungen, die auch dem Publikum andere Rollenangebote als ›still sitzen und zuhören‹ machen, Musizieren, wie auch Reflexion über dieses, mit all seinen Verbindungen ins (Un-)hörbare zu ermöglichen.



VOLKMAR KLIEN, gelernter Komponist, arbeitet in den unterschiedlichsten Bereichen meist hörbarer Kunst; von interaktiver Installation und Wahrnehmungsintervention zu instrumentaler und elektronischer Musik. Zahlreiche Aufführungen und Präsentationen bei internationalen Festivals und Institutionen. Auftragsarbeiten unter anderem für die Volksoper Wien, das Ballett Frankfurt, das ZKM Karlsruhe, The Lowry (Salford, UK) und das EMPAC (Troy, NY). Unterrichtet an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, kuratiert die »Stromschiene« der Alten Schmiede.



Musikprogramm der Alten Schmiede für Februar, März, April 2015

Karlheinz Roschitz, Volkmar Klien
LQ – Literarisches Quartier

10.2. Dienstag, 19.00, LQ	USB Trio – Urban Sound Band Improvisationen von SEPPO GRÜNDLER , JOSEF KLAMMER und MARTIN PHILADELPHY . Mit Plattenpräsentation	
13.2. Freitag, 19.00 LQ	ZEIT GENIESSEN MIT ZEITGENOSSEN . Kompositionen von Werner Pirchner , Roman Pawollek , Melissa Coleman , Michael Wahlmüller und Akos Banlaky SABINE FEDERSPIELER (Blockflöten) und das Koehne Quartett : JOANNA LEWIS , DIANE PASCAL , ANNE HARVEY-NAGL , MELISSA COLEMAN	
18.2. Mittwoch, 19.00, LQ	ARCHETTI/WIGET : LUIGI ARCHETTI (Gitarre und Elektronik) und BO WIGET (Cello und Elektronik)	STROM SCHIENE
24.2. Dienstag, 19.00 LQ	IM ANFANG WAR DER KLANG (2) – die neue reformARTcontemporary . <i>Grelle Blitze in der Dunkelheit</i> : Kompositionen und Improvisationen für Fagott, Bassklarinette, Posaune, Englischhorn, Sopransaxofon, Trompete und Perkussion. Das Ensemble: ALAEDDIN ADLERNEST , GEORG GRAF , SEPP MITTERBAUER , FRITZ NOVOTNY , RUDOLF RUSCHEL , PETER ROSMANITH und KARL VÖSSNER	
27.2. Freitag, 19.00 LQ	inter] aktion [: KATHARINA GROSS (Cello) & Duo Touching : JOHANNES KRETZ (Laptop, Sensoren, Software) und VERONIKA SIMOR (Keyboard, Laptop, Controller) <i>Johannes Kretz like a painting</i> , <i>Veronika Simor Imaginlo*</i> , <i>Aurélio Edler-Copes Rebirth in Sound</i> , <i>Volkmar Klien Im Strom der Dinge</i>	STROM SCHIENE
6.3. Freitag, 19.00 LQ	Suyang Kim & Friends (1) : Takashi Yoshimatsu <i>fuzzy bird sonate</i> , Paul Bonneau <i>Pièce concertant dans l'esprit jazz</i> , Erwin Schulhoff <i>Hot Sonate</i> BERNHARD PARKFRIEDER (Saxofon) und SUYANG KIM (Klavier)	
11.3. Mittwoch, 12.30 LQ	Vienna International Saxfest – WEST lunch concert II MARKUS HOLZER (Saxophon), DAVID PANZL (Perkussion), ALVARO COLLAO LEÓN (Sopransaxophon), ANNA FIRSANOVA (Viola), NICOLE HENTER (Flöte), TADAYOSHI KUSAKABE (Altsaxophon), FANG LI (Klavier) und das AniMa Duo : MARIANO GARCIA (Saxophone) und ANIANA JAIME (Klavier). Werke von Luis Naón (*1961) <i>Alto Voltango</i> , Georges Aperghis (*1945) <i>Rasch</i> , Charles Koechlin (1867–1950) <i>Epitaphe de Jean Harlow op. 164</i> , Manuel de Falla (1876–1946) <i>3 Canciones Populares</i> , Jean Françaix (1912–1997) <i>Tema con Variazioni</i> (im Original für Klarinette und Klavier), Agustín Charles (*1960) <i>Strength for alto saxophone</i> , Sergej Prokofjew (1891–1953) <i>Sonate Op. 94 für Flöte</i> (1. und 2. Satz)	
19.00, LQ	Kammermusik für Cello solo : Hans Werner Henze <i>Serenade</i> , Gerhard Präsent <i>A Rayas</i> , Rainer Bischof <i>Solitudine (UA)</i> und <i>Cadenza</i> , Wolfram Wagner <i>Variationssuite</i> , Tristan Schulze <i>Tango</i> , Helmut Schmidinger <i>Danke</i> . WOLFGANG PANHOFER (Cello)	
13.3. Freitag, 12.30 LQ	Vienna International Saxfest – EAST lunch concert IV MICHAL KNOT (Sopransaxophon), BOGDAN LAKETIC (Akkordeon), The Saxsound Quartet : ALEKSANDAR JANKECH (Sopransaxophon), GEORG PALMANSHOFER (Altsaxophon), NOÉMI SZÖKE (Tenorsaxophon), ISTVÁN SZALLER (Baritonsaxophon), ALVARO COLLAO LEÓN (Saxophone), ANNA FIRSANOVA (Viola), CRISTIÁN LEAL (Klavier), PAWEL GUSNAR (Sopran- und Altsaxophon), BOGNA DULIŃSKA (Klavier). Werke von Béla Bartók <i>Rumänische Volkstänze</i> , György Ligeti (1923–2006) <i>Musica Ricercata</i> , François Rossé (*1945) <i>Osten</i> (Bearbeitung für Sopransaxophon, Altsaxophon, Klavier und Viola), Weronika Ratusińska (*1977) <i>Impressions I</i> , Marcin Tadeusz Łukaszewski (*1972) <i>Suite in French Style</i> , Łukasz Woś (*1967) <i>Sonate</i>	
19.00, LQ	QUARTETT P.E.I. – <i>Sophia's First Dance</i> , <i>Looking for You</i> , <i>Gemini</i> (1. Movement), <i>Hypnosis</i> , <i>It's 3 am, I'm still awake</i> , <i>Gemini</i> (2. Movement). YEDDA LIN (Klavier), FRITZ NOVOTNY (Saxophon, Glockenspiel), HANNES SCHWEIGER (Drums) und JOE ABENTUNG (Double bass)	
17.3. Dienstag, 19.00 LQ	Suyang Kim & Friends (2) : Texte von Franz Schuh , Kompositionen von Galina Ustwolskaja – aus <i>12 Preludes</i> und <i>Sonate Nr. 3</i> FRANZ SCHUH (Lesung) und SUYANG KIM (Klavier)	
24.3. Dienstag, 19.00 LQ	DUOS I : DIANA BARONI & ALFONSO PACIN : TOKENS FROM THE NEW WORLD Diana Baroni (Stimme, Traversflöte) und Alfonso Pacin (Gitarre, Stimme, Violine, Kompositionen)	
1.4. Mittwoch, 19.00, LQ	Wiederentdeckt : Dennis Johnson <i>November</i> . Rekonstruktion: Kyle Gann . IRIS GERBER (Klavier). ACHTUNG: <i>November</i> dauert 150 Minuten!	STROM SCHIENE
2.4. Donnerstag, 19.00 LQ	Ostermusik : Kompositionen von Erik Satie , Charles-Valentin Alkan und Olivier Messiaen . CAROL MORGAN (Klavier)	
7.4. Dienstag, 19.00, LQ	Experimentelle Improvisationen : ISABELLE DUTHOIT (Klarinette, Stimme) und FRANZ HAUTZINGER (Viertelton-Trompete)	
10.4. Freitag, 19.00 LQ	NAFF[chusma] . PABLO GAV (Komposition, Klavier, Elektronik), JUAN ANTONIO ARÉVALO (Schlagzeug), ALEX VERGARA (Sound Design und Live-Elektronik) sowie ROLANDO GONZÁLEZ ARREOLA (Visuals)	
15.4. Mittwoch, 19.00 LQ	DUOS II : TIM BLECHMANN & IRENA TOMAŽIN Tim Blechmann (Laptop, Komposition) und Irena Tomažin (Stimme)	STROM SCHIENE
21.4. Dienstag, 19.00 LQ	DUOS III : KLAUS LANG & BARBARA KONRAD – <i>viola. harmonium</i> Klaus Lang (Harmonium, Komposition) und Barbara Konrad (Viola d'amore)	STROM SCHIENE
24.4. Freitag, 19.00 LQ	»Alles was gegessen wird, ist Gegenstand der Macht« – eine musikalische Sprachkomposition über Elias Canettis <i>Masse und Macht</i> . Von Philipp Tröstl EVA REINGOLD (Rezitation), PHILIPP TRÖSTL (Laptop, Keyboard)	STROM SCHIENE
30.4. Donnerstag, 19.00 LQ	Double Fancy . Ein Doppel-Duo-Konzert mit ANDREAS WEIXLER , SE-LIEN CHUANG , MARKO CICILIANI und BARBARA LÜNEBURG Se-Lien Chuang (Komposition, Klavier, Bassblockflöte, interaktive Visuals, Elektronik), Andreas Weixler (Komposition, Live-Elektronik), Barbara Lüneburg (Komposition, Violine), Marko Ciciliani (Komposition, Elektronik und Visuals)	STROM SCHIENE

Alte Schmiede Literarisches Quartier, Schönlaterngasse 9, 1010 Wien, Österreich, (0043-1) 512 8329, www.alte-schmiede.at

Freier Eintritt bei allen Veranstaltungen in der Alten Schmiede

Impressum: Der Hammer – Die Zeitung der Alten Schmiede, Ausgabe 73/2015 | Redaktion und Mitarbeit: Walter Famerl, Kurt Neumann, Petra Klien | Koordination: Marianne Schwach | Alle: A-1010 Wien, Schönlaterngasse 9. Telefon: (0043-1)512 83 29 Fax: (0043-1)513 19 629 e-mail: marianne.schwach@alte-schmiede.at | Der Musikhammer 73 erscheint in einer Auflage von 23 000 Exemplaren als Beilage zum Augustin, Nummer 383, 4. Februar 2015 | Grafische Gestaltung: fuhrer

