

# MUSIK HAMMER

Die Zeitung der  
Alten Schmiede  
Nr. 61, 02.13

**VOLKMAR KLIEN**  
Neue Musik und die Verteidigung des  
Abendlandes s.2

**SVEN HARTBERGER**  
Von Intendanten und Ignoranten s.4

**FRANZ KOGLMANN**  
Von Komponisten und Konzernen s.6

**GERALD RESCH**  
Gemischter Satz s.7



## Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes Volkmar Klien

*Neue Musik*, also jene Musik, die sich in der Tradition der europäischen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts sieht, findet sich heute in einer recht eigentümlichen Situation wieder. Was dereinst als radikale Kraft zur Erneuerung, Reflexion und Erweiterung althergebrachter Musikbegriffe die Bühne betrat, präsentiert sich nun, wiewohl immer noch das Banner des einzig wahrhaft *Neuen* tragend, als Formation defensiver Strukturen in Konservatoriums- und Konzerthausnähe. Wie kommt es, dass Musik, deren zentrales Merkmal laut Eigendefinition ihre Neuheit ist, sich zum allergrößten Teil mit Instrumenten und in Konzertsälen des neunzehnten Jahrhunderts ereignet?

In ihrer Selbststilisierung als einzig berechnete Erbin der kompositorischen Heroen vergangener Jahrhunderte erhebt die Neue Musik auch Anspruch auf deren symbolisches Kapital. Dieses symbolische Kapital historischer europäischer Kunstmusik mit ihren Institutionen wie Symphonieorchester, Konzertsaal und Musikakademie kann im System staatlicher Kunstförderung gegen greifbarere Formen von Kapital, nämlich Bargeld, eingetauscht werden. Dies ist für die Neue Musik von existentieller Bedeutung, denn ohne Bezahlung spielt niemand diese Musik. Dass oft gerade Experten und Expertinnen aus dem Bereich der institutionalisierten Neuen Musik die Vergabebeiräte bevölkern, ist den Erfolgsaussichten dieses Manövers nicht grundsätzlich abträglich.

In dieser Anbindung an die historischen Institutionen des musikalischen Abendlandes ist die Neue Musik nicht Trägerin und Ursprung jener Organisationen, in denen sie agiert, sondern deren Profiteurin. Sie agiert dabei zwar nicht als bloße Schmarotzerin, sondern steht zu diesen Institutionen auch in einem symbiotischen Verhältnis, da sie ihnen einen matten Glanz zeitgenössischer Relevanz verleihen kann. Als primäre Nutznießerin hat sie aber kaum Gestaltungsmacht über ihre (Wirts-)Institutionen und muss sich dementsprechend anpassen. So zeichnet sich Neue Musik heute weniger durch besondere strukturelle Eigenschaften ihrer Werke aus als vielmehr durch die Entschlossenheit, medientechnisch rückwärtskompatible Musik für bestehende Strukturen wie Konzert- und Opernhäuser, Orchester und Notenverlage zu sein.

Um es ein wenig überhöht zu zeichnen, ist Neue Musik eine Bewegung, die sich zwar als streng revolutionär definiert, die sich aufgrund ihrer Glaubensgrundsätze und der Gegebenheiten des Betriebes aber darauf beschränken muss, ihre Revolutionäre bei den Sängerknaben zu rekrutieren, um ihre Schlachten in der Kapuzinergruft zu schlagen. Für die performativen Experimente der 50er und 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts ist dieser Tage kein Platz mehr. Nicht, dass diese künstlerischen Bemühungen schlichtweg geendet hätten, sie sind aber anderswo verortet, denn Neue Musik bietet keinen Raum mehr für Deviation.

### Das Konservatorium und seine Erweiterungen

Die Akademie, früher das Feindbild der Neutöner, bildet nun deren Rückgrat. Die Tatsache, dass sich Neue Musik heute praktisch ausschließlich in Konservatoriums- oder Hochschulnähe ereignet (denn wer nicht dort studiert, unterrichtet dort), verstärkt die repetitiven Tendenzen. Die Hochschule mit ihren Aufnahmeprüfungen und assoziierten Wettbewerben agiert als Gleichrichter und Filter in der Nachwuchsarbeit. Nur die Bravsten der Tonsatzjugend dürfen studieren und werden so in ihrem Entsprechen wollen bestätigt. Die dort Lehrenden aber sitzen, weit über ihre Unterrichtstätigkeit hinaus, in Vergabebeiräten, in Wettbewerbsjürs, vermitteln Aufträge und Assistenzstellen und leisten so ihren Beitrag dazu, dass Neue Musik sich immer mehr von einer Musik der Revolutionäre und Revolutionärinnen zu einer Musik der MusterschülerInnen und -schüler (meist schon in dritter Generation) entwickelt. So ergibt sich geradezu eine Weltmeisterschaft im musikalischen

Bravsein, denn nur jene, die den Vorgaben der Hochschulen entsprechen wollen, machen Neue Musik, der Rest macht anderes; ohne expliziten Anspruch auf die Nachfolge großer Meister, die sich, da stets schon verstorben, zu dieser Situation selbst auch nicht mehr äußern können.

### Repetitive Strukturen

Der Zustand von Neuer Musik heute lässt sich gut als das Ergebnis eines aus den Fugen geratenen Peer-Review-Systems interpretieren. Was als Einrichtung zur Sicherung der Qualität wissenschaftlicher Texte große Vorteile hat (wenngleich sie strukturell immer eine eher konservative Macht darstellen wird), ist im Falle der Neuen Musik, da sie ja implizit, folglich ohne verbindliche Standards und Methodenreflexion angewandt wurde, gemeinsam mit der Existenz bloß einer zentralen Geldquelle, Garant für die Errichtung eines repetitiven und sich immer weiter verengenden Systems.

Denn an Neuer Musik nehmen nur mehr ExpertInnen teil, sei es in Form von spezialisierten InstrumentalistInnen, akademischen KomponistInnen, spezialisierten JournalistInnen oder Jury-Mitgliedern. Da es praktisch keine unabhängigen Geldmittel im System gibt, gibt es auch keinen Weg um diese etablierten ExpertInnen herum. All dies führt, trotz strengstem Rhythmusverbot, zu repetitiven Strukturen, und zwar in Finanzierung und Ausbildung. Allein die Vorstellung, ein junger Technoproduzent Ende der 1980er Jahre hätte bei Mick Jagger, BB King oder Udo Jürgens vorstellig werden müssen, um zu fragen, ob seine Nummern in Ordnung und spielbar wären, zeigt (trotz aller Unterschiede in den Kontexten), wie bizarr sich diese Strukturen auf die (kunst-)musikalische Realität auswirken müssen. Es kommt also nicht von ungefähr, dass die Neue Musik heute in ihren angegrauten Riten und Gesetzen wie aus der Zeit gefallen wirkt und im real existierenden Betrieb Neuer Musik ähnlich große Zwänge zur reinen Affirmation des Bestehenden wirksam sind wie in kommerziellen Formatradios.

### Die Partitur

Eine weitere zentrale Rolle in der Definition dessen, was Neue Kunstmusik in Europa ist, nimmt die Partitur ein, deren besondere Stellung sich aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchten lässt. Zum einen ist sie dieser Tage fast schon ein Alleinstellungsmerkmal, denn kaum eine andere Musikform benutzt Notenschrift noch als ihr primäres Veröffentlichungsmedium. Zum anderen sind die in der Partitur vermittelten Codes geschichtsträchtig, wirken geheimnisvoll und sind für Laien, die selbst immer weniger mit notenbasierter Musizierpraxis zu tun haben, schon ein Mysterium für sich. Als Relikt der Musikwissenschaft der 1950er Jahre scheint auch noch zu gelten, dass ohne Partitur kein Werk und kein Werk ohne Partitur möglich sei. Es herrscht nach wie vor ein Glaube an das Primat der symbolischen Repräsentation, von der man sich – im Gegensatz zum konkreten Klang – gesteigerte Allgemeingültigkeit erhofft.

Entscheidend jedoch ist, dass die Partitur die Schnittstelle zu den historischen Klangproduktionseinrichtungen staatstragender Kunst darstellt. Denn der *Markt* der Neuen Musik, in dem die Fördergelder der verschiedenen Institutionen wie Orchester und Opernhäuser umgeschichtet werden, wird nach wie vor von Notenverlagen und ihren Materialverleihen dominiert. Die Abrechnungssysteme dieser Umverteilung brauchen Partituren und entlarven dabei auch den naiven Glauben an die Definierbarkeit von Wertigkeit künstlerischer Äußerungen und somit Zuordenbarkeit von Geldwertigkeit entlang definierter Kriterien. Ein entscheidender Faktor in dieser institutionalisierten, nichtsdestotrotz bizarren Unterscheidung zwischen E- und U-Musik ist nach wie vor die Existenz einer Partitur zum vorgelegten Stück.



### Symbolische Welten

Ein Arbeiten in dieser quasi-formalen Umgebung symbolischer Repräsentation in Partituren ist stets auch dazu verführt, der Einfachheit halber nur mehr in symbolischen Systemen zu denken. Leicht verkommt so die musikalische Welt zu Regelsystemen auf Papier. Und der einen Komponistin Befreiungsschlag kann (heruntergekocht in Produktionsregeln) ohne weiteres und in kürzester Zeit anderen zur fremdbestimmten Verpflichtung werden; eine Tatsache, die Neue Musik in kaum zu überschätzender Weise prägt. Aber es sind nicht die Regelsysteme, die musikalische Praxis begründen, sondern musikalische Praxis begründet Regelsysteme, ohne sich je in diesen zu erschöpfen. In jenem von symbolischen Welten geprägten Denken wird nach wie vor und immer wieder Komplexität mit Sinnhaftigkeit verwechselt. Im Zeitalter digitaler Datenverarbeitung und der sich daraus ergebenden technischen Möglichkeiten aber können, um ein Beispiel zu nennen, Bachs Fugen kaum mehr als hochkomplex im mathematischen Sinne gelten. Das mathematische Modell zweier sich mischender Flüssigkeiten, das ist komplex, und so betrachtet wäre jede Vereinigung von Milch und Kaffee zum kleinen Braunen um Vieles ausdrucksreicher als das Gesamtwerk des barocken Meisters. Eine Feststellung, die sich aus den jeweilig wahrnehmbaren Klangbildern wiederum kaum belegen ließe.

### Stets im Rahmen

Die Musik, die heute *klassisch* genannt wird, war in ihrer Zeit nicht der individuell gewählte Spielort, sondern Horizont allen musikalischen Tuns und so waren die Gesetze und Medien klassischer Musik die Gesetze der Wirklichkeit, die Weltenden aller Möglichkeiten und keinesfalls optional gesetzte Spielregeln. Heutzutage ist dies im Hinblick auf Musikpraxis in diesem Umfeld nicht mehr der Fall, denn die verbliebenen musikalischen Stilbeschreibungen sind bloße Außenansichten auf diese Welten von einst. Vieles von dem, was als Horizont Erweiterung begonnen hat, ist zu quasi-folkloristischem Brauchtum verkommen, dessen Begründung in der Pflege ebendieses Brauchtums selbst gesehen werden muss. Als Beispiel dafür sei die Rolle der *erweiterten Spieltechniken* genannt. Was dereinst auf der Suche nach neuen Klängen gefunden wurde, ist heute in medientechnischer Hinsicht oft unnötig, als Zeichen der Zugehörigkeit aber unerlässlich. »Die Möglichkeiten der Flöte ausloten«, »die Grenzen immer wieder und neu in Frage stellen«; warum freut man sich denn nicht einfach an der Flöte? Und wenn man die Grenzen der Flöte nicht so gerne um sich sieht, lege man das Rohr doch zur Seite. Aber ohne ordentliche Instrumente gibt es keine Neue Musik, für die die Konzepte *Handwerklichkeit* und *Virtuosität* von so zentraler Bedeutung sind. Wobei sich gerade der Begriff der Handwerklichkeit bei näherer Betrachtung als bloße Immunisierungsstrategie für implizit vorausgesetzte Grundregeln entpuppt. Und ohne ordentliche Instrumente wiederum griffen jene Virtuosen, in deren romantischen Windschatten man sich bewegt, ja schlichtweg ins Leere.

Neue Musik, in ihrer freudigen Erbschaft der abendländischen Musiktradition, übersieht, dass die Instrumentarien und Techniken mit denen sie arbeitet, wie auch die Ensembles und Konzerthäuser in denen sie arbeitet, kontingente und nicht bloß hinzunehmende Voraussetzungen sind. Infolgedessen konzentriert sie sich auf einen immer virtuoserem Umgang mit definierten Produktionsmitteln in einer de facto als endlich gedachten Welt.

### Kommando-Codes

Musik als Medium zur (Selbst-)Synchronisation von Menschen zum Zwecke von Tanz, Gleich- oder auch Wechselschritt ist in der Geschichte der Kunstmusik nach 1945 nicht gut angeschrieben. Synchronisation von Menschen zum Zwecke der Produktion nicht synchronisieren der Musik wird aber durchaus akzeptiert und ist eine Bedingung für

die Möglichkeit dessen, was Neue Musik dieser Tage ist. Denn mit der Partitur kommt auch der Ton, in dem die meisten Werke Neuer Musik verfasst sind, nämlich der rüde Befehlston. Die Partitur enthält Kommando Codes, die von bezahlten SpezialistInnen auszuführen sind und die in ihrer Gesamtheit nur dem General, dem Dirigenten zur Verfügung stehen. Alle anderen MusikerInnen werden mehr als Oszillatoren, als Klanggeber denn als KünstlerInnen behandelt. Sie haben sich fraglos einzuordnen und zum vorgeschriebenen Zeitpunkt den vorgeschriebenen Klang zu produzieren. OrchestermusikerInnen haben sich – im Austausch gegen Geld – in diesen Zusammenhängen ausschließlich fremdbestimmen zu lassen. Ihre Noten – gleich einem Fließband – schreiben ihnen Bewegungssequenzen zur Produktion von Klang vor. Dies ist bei klassischer Musik wohl ähnlich. Auch dort haben OrchestermusikerInnen das auszuführen, was in ihren Stimmen steht; exakt und *textgetreu*. Die MusikerInnen wissen dabei aber stets, wie sich ihre Stimmen in einer etablierten Sprache in das Ganze der Komposition fügen, und können so viel eher als Individuen in einer Gruppe musizieren, statt lediglich als Schallquelle zu funktionieren. In gewisser Weise tauscht partiturgestützte Neue Musik Fördergeld gegen Macht über MusikerInnen in deren gesellschaftlichem Kontext des Konzerthauses und kann sich bei dieser Gelegenheit auch gleich dessen Abonnentenpublikum ausleihen. Nachdem dies zum größten Teil vom Staat finanziert wird, tritt der Komponist, die Komponistin folglich als untergeordnete Verwaltungseinheit zur Symbolisation von Staatsmacht auf. So sind ordentliche Befehlsstrukturen neben dem gesellschaftlichen Ort ein zentrales Moment, das sich Neue Musik für ihren Widerstandskitsch von der musikalischen Großkunst vergangener Tage ausborgt.

### Der Lautsprecher

Neue Musik ist im Normalfall partiturgebundene Musik für das Instrumentarium des (spät-)romantischen Symphonieorchesters. Sie ist somit medientechnisch rückwärtskompatibel mit den seit dem 19. Jahrhundert in Europa etablierten Institutionen der Symphonieorchester, dem Musikmarkt vor der Erfindung des Tonträgers und folglich auch 100 % Mozartsaal-kompatibel. Und das, wie oben gezeigt, muss sie auch sein. Sie ist also jene Musikrichtung, der die medientechnischen Veränderungen der letzten sechzig Jahre noch am wenigsten anzusehen und anzuhören sind. Dies ist umso erstaunlicher, als viele der elektronischen Techniken ursprünglich im Bereich der musikalischen Avantgarden entwickelt wurden. Bei den großen Festivals kommen wohl immer wieder Werke mit Live-Elektronik vor, im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen – mit einzelnen Erweiterungen z. B. im Schlagwerk – aber unverändert die Instrumente des europäischen Symphonieorchesters.

Der Lautsprecher und all seine zugehörigen medialen Techniken wie Tonaufzeichnung, -bearbeitung und -übertragung werden dabei als Erweiterungen des kanonischen, klassischen Instrumentariums angesehen. Dass sich durch den Lautsprecher, durch die Medialisierung von Klang und Musik deren Produktions- und Rezeptionsweisen ganz grundsätzlich verändert haben, wird kaum wahrgenommen. Diese Medialisierung, die selbst stetiger und dynamischer Veränderung unterworfen ist, ändert aber nicht nur die Rollen, die das traditionelle Instrumentarium in Konzertsituationen einnehmen kann, sondern sie ändert vielmehr das, was musikalischer Alltag ist, wie Musik gemacht, erlernt, gedacht, gebraucht und erlebt wird. Sie ändert also das, was Musik ist.

### Neue Musik und ihr Anderes

Neue Musik interpretiert sich als Gegenposition zu einem angenehmen Phantom, jenes einer vollkommen unkritischen, nur an Geldgewinn interessierten, manipulativen, sich selbst wiederholenden Populärmusik. Wobei diese selbst entworfene Karikatur Wirklichkeit substituiert. Denn alle Formen zeitgenössischer Musik außerhalb des Kon-



Fortsetzung von Seite 3

zertsals und der entsprechenden Instrumentalensembles sind schon einzig und allein dadurch nicht unter das Label *Neue Musik* subsumierbar, unabhängig davon, wie sie eigentlich klingen. Es ist die mediale und soziale Rückwärtskompatibilität, die das eigentliche Unterscheidungsmerkmal ausmacht.

Kontinentale Neue Musik ist wohl auch eine Gegenbewegung zu dem, was als Kolonialisierung des musikalischen Alltags durch Musikformen aus dem englischsprachigen Raum empfunden wird. Nachdem diese aber die breite Basis dessen darstellen, was musikalische Volkskultur heute und hier ausmacht, ist Dialog, gar gegenseitige Befruchtung von Kunst- und Alltagsmusik, Klangumgebung und Konzertsaal nicht mehr möglich. Das (ebenfalls negativ definierte) Gegenüber Neuer Musik scheint noch immer geprägt durch Operette und andere *leichte* Formen klassischer Musikpraxis, also etwas, das gegenwärtig kaum mehr eine Rolle spielt. So ist es denn für den Kompositionsprofessor, die Professorin bei guter Laune durchaus eine kleine Fingerübung wert, einen hübschen Walzer zu schreiben oder eine Petitesse von Debussy oder Prokofiev zu orchestrieren; ein Pop-Song, gar ein erfolgreicher, müsste dagegen doch als etwas proletarisch gelten.

#### Der Bezug zur hörbaren Wirklichkeit

Vieles von dem, was in Konzerten Neuer Musik (auch jener sehr junger KollegInnen) zu hören ist, erinnert an Wettbewerbe hochexpressiver Lyrik in Volapük oder Klingonisch. Was anfangs vielleicht charmant wirken kann; gerade in diesem Mangel an Bezügen zur sonst hörend erlebten Wirklichkeit. Bis man sich genötigt sieht, einzusehen, dass vielen der Beteiligten die Klammer *Volapük* dabei völlig verborgen bleibt.

Während also alle Beteiligten immer und angestrengt die Pose *furchtlos und entschlossen in die Zukunft blickend* einnehmen, gilt als ausgemacht, dass dieser Weg in die Zukunft nur in Bezug auf Alltagsmu-

sik, soziale Ordnungen, mediale Techniken und Konzertsituationen aus lang vergangenen Zeiten geschehen kann und darf. Neue Musik beharrt so in ihren sich bemüht zeitgenössisch gebenden, streng standardisierten Modellen von Transgression und Widerständigkeit ehern auf implizite Grundgesetze wie Rhythmusverbot, Tonalitätsverbot, Partitur- und Konzerthausgebot, während sie sich an jene Reste von Ewigkeit klammert, die sie im gegenwärtigen klassischen Betrieb noch zu finden meint.

Neue Musik, mit ihren starren Hierarchien und genau definierten Möglichkeitsräumen hat viel von dem, was Glaubensgemeinschaften eignet, nämlich den Willen, ihren Alltag *in Nachfolge* von von Regeln bestimmen zu lassen, deren Herkunft es nicht zu hinterfragen gilt. Denn diese Regeln mögen vielleicht einengen, aber gerade in dieser Einengung ergibt sich auch ein Mehr an Sicherheit, und *in Andenken an* erwächst daraus das erhebende Gefühl von Überlegenheit. Während die ursprünglichen Motivationen im Nebel des Gründungsmythos versinken, bleiben aussedimentierte, implizite Regeln zurück, die als dermaßen unverzichtbar angesehen werden, dass sie, mit all ihrer Wirkungsmacht, in der Praxis unsichtbar werden. Und so scheint denn auch das eigentliche und ursprüngliche Opus magnum der gegenwärtigen Neuen Musik, dessen Spitzen in Form von Orchester- und Ensemblestücken in diese Wirklichkeit ragen, etwas zu sein, was immer schon eine der hehren Aufgaben europäischer Glaubensgemeinschaften im Belagerungszustand war, nämlich die Verteidigung des Abendlands.

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.



## Sven Hartberger Von Intendanten und Ignoranten

**BERNHARD KRALLER:** *Herr Hartberger, Sie haben 1989 zusammen mit Andreas Mitisek und Lutz Eberhard Seelig das »Wiener Operntheater« – eine frei flottierende Truppe zeitgenössischer Opernarrnen – gegründet und damit eindrucksvoll gezeigt, wie profund man auf dem Feld der Oper mit wie wenig Geld arbeiten kann – wenn man es kann. So wurden unter Ihrer Intendanz u. a. »Le Grand Macabre« von György Ligeti und »Nixon in China« von John Adams aufgeführt.*

**SVEN HARTBERGER:** Gründungsmythen sind etwas Kostbares, so kostbar, dass nicht wenige ab der Mitte ihres Lebens viel Zeit und Mühe in ihre Herstellung, Verbreitung und nachfolgende Aufrechterhaltung investieren. Die Wahrheit ist nicht selten viel banaler. Weder bei der Gründung noch bei der Namensfindung haben uns ästhetische, politische oder andere künstlerisch weitsichtige oder konzeptionell bemerkenswerte Überlegungen geleitet. Wir hatten unser Handwerk gelernt – ich selbst als Dramaturg und Produktionsleiter im Bundestheaterverband und bei den Seefestspielen in Mörbisch – und wollten uns den langen Weg durch die Institutionen sparen und an den großen Häusern vorbei durch praktische Demonstrationen dessen, was wir zu können glaubten, klassische Opernkarrieren in unseren Gebieten machen.

Das Wiener Operntheater hat folglich in seinen Anfängen sehr brav mit Mozart, Cimarosa und Rossini begonnen. Da die Moderne auch damals nur in homöopathischen Dosen im Repertoire der Staatsoper – aus dem sie heute zur Gänze verschwunden ist – vorkam, entdeck-

ten wir erst nun, als Self-made-Intendanten, das Zauberreich der zeitgenössischen Opernliteratur. Wir waren fasziniert vom musikdramatischen Œuvre der Nachkriegszeit. Der ideelle und theoretische Unterbau, der dem Konzept eines »Opernhauses der Gegenwart« zugrunde lag, folgte nach und nach aus der Praxis.

*Ich habe in der Wahl des Namens nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein politisches Versprechen gesehen, da er sich wohl auf Adornos Grazer Vortrag »Zur Konzeption eines Wiener Operntheaters« bezieht.*

Ob der Name »Wiener Operntheater« schon bei der Gründung 1989 mit bewusster Bezugnahme auf das lebendige Musiktheater der Ersten Republik, das von den Nazis 1939 zu einer der Repräsentationskunst verpflichteten »Staatsoper« umbenannt worden war, gewählt worden ist oder ob die Behauptung einer derartigen Gründungsüberlegung eine durch erst später angestellte Überlegungen begründete Projektion ex post ist, vermag ich nicht mehr zu sagen. Gleichviel, spätestens ab 1994 hatten wir klare Ziele, die jenseits unserer persönlichen Karriereziele lagen und die wir in unserem Konzept für ein Opernhaus der Gegenwart formuliert haben.

Aber ich möchte noch etwas zu Ihrer anerkennenden Bemerkung, dass diese profunde Arbeit damals mit sehr wenig Geld geleistet worden ist, sagen, da ich sie auch problematisch finde: So richtig der Tatsachenbefund ist, so falsch ist die (mit »haben Sie gezeigt« in-





sinuierte) Schlussfolgerung, dass herausragende Opernproduktionen mit vergleichsweise geringen finanziellen Mitteln machbar seien, wenn man es nur kann. Das ist unrichtig. Herausragende Opernproduktionen bedürfen der Mitwirkung einer enormen Anzahl höchstqualifizierter Personen aus verschiedenen Sparten. Oper wird schon aus diesem Grund immer eine sehr kostspielige Kunstform bleiben. Erstklassige Kräfte zur beinahe unentlohnten Mitwirkung an seinen Produktionen zu gewinnen ist weder ein wünschenswerter noch ein lobenswerter und schon gar kein auf Dauer aufrechtzuerhaltender Zustand.

*Ab 1995 haben Sie sich dann für Ihr detailliert ausgearbeitetes Projekt eines Opernhauses für zeitgenössisches Musiktheater auf der Donauplatz engagiert – und sind ebendort baden gegangen.*

Das Projekt eines »Opernhauses der Gegenwart« ist Ende der 90er Jahre an einer Reihe verschiedener Faktoren gescheitert. Zu meinem eigenen Unvermögen, die gesamte Opernszene Wiens für das Vorhaben zu gewinnen, und der Angst vor der eigenen Courage, das sehr entschieden Angekündigte dann mit geringen Mitteln auch in die Wirklichkeit umsetzen zu müssen, die wohl auch meinen Verhandlungspartnern in der Stadt Wien spürbar gewesen ist, kam die offenkundige Missgunst des gegen die freie Szene eifersüchtelnden Staatsoperndirektors Holender und nicht zuletzt die wohlverstandenen Eigeninteressen der Exponenten der freien Szene und eine dem Neuen, Riskanten und Unbequemen wenig geneigte Kulturpolitik: Man war zufrieden die Kirche im Dorf, das heißt die Oper im 19. und 18. Jahrhundert zu wissen und wechselnden Jungtalenten der freien Szene Minibudgets für ihre Experimente zur Verfügung zu stellen. Dass diese »Experimente« das bedeutende, große Opernschaffen des 20. Jahrhunderts sind, hat sich bis heute weder in die österreichische Kulturpolitik noch bis in die Direktionssetzungen der Opernhäuser der Republik durchgesprochen. Adornos Vortrag »Zur Konzeption eines Wiener Operntheaters« kennt man dort ebenso wenig wie Gerard Mortiers »Dramaturgie d'une passion«.

Das Versprechen, das in erster Linie im Programm und in der Praxis des Wiener Operntheaters lag, war aber tatsächlich ein kultur- und gesellschaftspolitisches. Es bestand darin, dem musikdramatischen Schaffen der Gegenwart einen Ort im Zentrum jener Gesellschaft zu geben, für welche es erdacht und komponiert worden ist und zu deren geistiger und kultureller Orientierung es einen wesentlichen Beitrag leisten kann. Ein solches Versprechen kann freilich von keiner freien Gruppe, sondern nur von einer gefestigten und entsprechend dotierten Institution erfüllt werden. Ihre Gründung steht bis heute aus.

*Ein Wort zur angesprochenen Ignoranz der Staatsoperndirektoren. Ich halte es schon für einen Segen, wenn solche Leute auf ihre Theoriefeindlichkeit nicht auch noch öffentlich stolz sind – wie der Tiroler Erbkönig Gustav Kuhn. Dieser wahrhaftige Maestro gab anlässlich der Eröffnung seines neuen Festspielhauses, ein gelungenes Alpen-Bayreuth von Hans Peter Haselsteiners Gnaden, ansatzlos zu Protokoll, dass es ihm »ganz schön auf die Nerven gehen« würde, mit Adorno über Musik zu sprechen: »Grauensvoll! Das will doch niemand hören!«*

*Aber zurück zu Ihrer Intendantenkarriere. Seit 1999 leiten Sie das Klangforum Wien, ein zu Recht international anerkanntes Ensemble für zeitgenössische Musik. Laut Selbstdarstellung verstehen sich die Berufsgenossen des Klangforums als »Künstlerkollektiv, dem Musik letztlich nur ein Ausdruck von Ethos und Wissen um die eigene Verantwortung für Gegenwart und Zukunft ist. Und so wie die Kunst selbst ist auch das Klangforum Wien nichts anderes als eine durch ihr Metier nur sehr behelfsmäßig getarnte Veranstaltung zur Verbesserung der Welt.« So flott formuliert, dass es schon wieder halblustig klingt. Was darf man sich darunter vorstellen?*

Es handelt sich dabei um keine Selbstdarstellung der Berufsgenossen, sondern um das Motto, unter das ich nach sehr gewissenhafter Überlegung im zehnten Jahr meiner Intendanz die neue Ensemblebiographie gestellt habe. Motto wie Text der Biographie sind in den Vollversammlungen der MusikerInnen intensiv und kritisch diskutiert und letztendlich gebilligt worden. Ausschlaggebend dafür war, dass Ensemble- und Künstlerbiographien zumeist keine anregende Lektüre sind. Zu austauschbar erscheinen die hagiographischen Darstellungen des Werdegangs – beglaubigt durch internationale Preise, erfolgreiche Auftritte und eine umfassende Discographie – zum endlich erreichten Weltruhm.

Gleichzeitig verschweigen die zumeist von den Pressestellen verfassten Elogen alles, was an die tieferen Fragen einer Künstlerexistenz rührt und den per Biographie angepriesenen Luxusmarkenartikel vielleicht doch zur Person machen könnte. Fragen nach dem Warum und Wozu, nach der menschlichen und gesellschaftlichen Bedeutung des künstlerischen Wirkens der charakterisierten Person werden in diesen standardisierten Werbetexten überhaupt nie berührt.

Der 25. Geburtstag des Klangforum Wien im Jahr 2011 war Anlass zur Selbstbesinnung und zum Ersatz der formalen durch eine inhaltliche Biographie mit Bekenntnischarakter, d. h. der grundsätzlichen Anerkennung einer sozial definierten Aufgabe von Kunst. Ein solches Anerkenntnis setzt sich in bewussten Gegensatz zu beliebigen Behauptungen wie jener, die Kunst dürfe alles und müsse nichts, oder zur zeitgeistig-konformistischen Beteuerung, man sei nicht so naiv zu glauben, das eigene künstlerische Schaffen könne irgendetwas bewirken, geschweige denn verbessern. Zwei glücklich gelungene Formulierungen zu diesem Verständnis der Aufgaben und, ja, der Pflichten von Kunst sollen verdeutlichen, was unter der »Veranstaltung zur Verbesserung der Welt« zu verstehen ist. Zunächst Hans Magnus Enzensberger: »Nicht umsonst gilt es bis auf den heutigen Tag als der Gipfelpunkt der Lächerlichkeit, die Welt verbessern zu wollen, während die konträre Anstrengung auf eine gewisse Hochachtung immer rechnen darf.« Und Gerard Mortier zieht aus dem Vorwort seiner »Dramaturgie d'une passion« eine Summe, die für alle Kunst gilt: »Theater machen ist also eine Sendung, ein priesterliches Amt beinahe, ohne darum eine Gott verkündigende Religion zu sein. Das Theater ist eine Religion des Menschlichen.«

*Könnten Sie die Aufgabenwahrnehmung des Klangforums auch etwas bodennaher formulieren?*

Grundlegend begnügt sich das Ensemble nicht damit, Profit aus der endlosen Wiederholung des Ererbten zu ziehen, sondern stattdessen der Musik seiner Gegenwart zu Gestalt, Klang und Gehör zu verhelfen. Das ist deshalb wichtig und ein Beitrag zur Verbesserung der Welt, weil die Musik der Gegenwart ein Spiegel der sozialen, wirtschaftlichen und technischen Dimensionen unserer Zeit ist (Hans Zender) und sie in einer Weise begreifbar und erfahrbar macht, wie sie durch kein anderes Medium erfahrbar gemacht werden kann. Aber nur dort, wo sie das versucht, ist sie auch Kunst und erfüllt ihre Aufgabe, den Menschen vor sich selbst zu bringen und ihm so beim ersten und schwierigsten Schritt zur Bildung von Geist und Seele, also zu seiner Besserung zu helfen.

*Eine letzte Frage zum hohen Ton Ihres Selbstverständnisses. In dem schon zitierten Text heißt es auch: »Wenn sie das Podium betreten, wissen die MusikerInnen des Ensembles, dass es nur um eines geht: um alles. Ähnlich überspannt denkt Matthias Lošek, der als Dr. Mabase von Wien Modern gar davon träumt »sein Netz zeitgenössischer Formate über die Stadt zu spannen«, wodurch »die Stadt ... zu einem einzigen massiven Tonträger der Musik der Gegenwart wird.« Selbst-*



Fortsetzung von Seite 5

*überschätzung und Größenphantasien, freilich in unterschiedlicher Ausprägung, hätte ich so unverblümt weder beim Klangforum noch bei Wien Modern vermutet.*

Der hohe Ton entspricht einer hohen Haltung, die unseren Gesellschaften mit der gängigen Mode gleichgültiger Coolness abhandelt. Avantgarden sind nun einmal romantische Bewegungen. Sie erfüllen in einer von falscher, geschäftstüchtiger Nüchternheit erfüllten Welt eine wichtige Aufgabe. Ob das den neuerdings schon in zarten Jugendjahren zu greisenhafter Abgeklärtheit erwachsenden Trägern einer pragmatischen Distanzkultur komisch oder peinlich erscheint, muss uns dabei gleichgültig sein. Wir leben in einer arbeitsteiligen Gesellschaft, in der es auch jemand auf sich nehmen muss, daran zu erinnern, dass »der Mensch ein geistiges Wesen ist« (Helmut Lachenmann). Wer, wenn nicht die Künstler, soll denn im hohen Ton denken, singen und sagen? Dass dieses Bemühen zuweilen komische Blüten treibt, kann dabei ohne weiteres in Kauf genommen werden: auch die dadurch, manchmal durchaus zu Recht, geweckte Spottlust leistet, was sie leisten soll. Keinesfalls wollen wir uns – entgegen bes-

serem Wissen – auf die Position eines behaupteten Positivismus zurückziehen und in der Sprache von Presseaussendungen der Rechtsanwaltskammer die wesentlichen Dinge des Lebens verhandeln. Von Selbstüberschätzung und Größenphantasien kann dabei keine Rede sein, sondern ausschließlich von Ansprüchen, die wir an uns selbst, an unsere Arbeit und an die von uns zu erzielende Wirkung stellen wollen. Die können freilich gar nicht hoch genug sein: Wer alle seine Ziele erreicht, hat sie wahrscheinlich zu niedrig gesteckt.

SVEN HARTBERGER, studierte Philosophie und Jus (Dr. jur.), war von 1989–1999 Leiter des Wiener Operntheaters, seitdem Intendant des Klangforum Wien. In seinen Texten übte er immer wieder scharfe Kritik an der Praxis der etablierten Wiener Opernhäuser (u. a. in *Wespennest* Nr. 103/1996). Veröffentlichungen u. a.: »Common Sense – Comic Sense«, Sonderzahl 2004. Mitglied der Mykologischen Gesellschaft Österreichs. Lebt und arbeitet in Wien. Homepage: [www.klangforum.at](http://www.klangforum.at)

BERNHARD KRALLER, studierte Geschichte und Philosophie (Dr. phil), Veröffentlichungen u. a.: Bild-Text-Bände über Ernst Jandl, Friederike Mayröcker und Franz Koglmann (alle *Wespennest*). Weiters »Atypical Jazz – 25 Jahre Wiener Musik-Galerie«, WMG 2007, »Die Sänger von Wien – Über den Historismus in der österreichischen Popmusik«, kursiv 2006. Fotografische Arbeiten gemeinsam mit Reinhard Öhner. Lebt und arbeitet in Wien.

## Franz Koglmann **Von Komponisten und Konzernen**

**BERNHARD KRALLER:** *Herr Koglmann, Sie haben heuer, sieht man vom zeitgeschichtlichen Kontext Ihrer Ezra Pound-Kantate »Oh Moon, My Pin-Up« einmal ab, ganz gegen die kompositorische Praxis gehandelt. Sie haben nämlich ein sogenanntes »Börsenkonzert« für Stimme, Ensemble und Screens im RadioKulturhaus des ORF uraufgeführt. Den Text schrieb der Ex-Banker Alfred Zellinger. Welcher Teufel hat Sie geritten, dass Sie sich auf die alten Tage musikalisch mit Politik und Wirtschaft beschäftigen?*

**FRANZ KOGLMANN:** Das Thema Wirtschaft/ Marketing etc. war ursprünglich gar nicht vorgesehen. Meine Intention war eine Komödie zu schreiben, ich dachte, meine zweite Oper nach dem sehr ernsten Stück »Fear Death By Water« sollte komödiantischen Charakter haben. Zufällig kam mir Alfred Zellingers Theaterstück »Spiel der Konzerne« in die Hände, dessen komödiantischer Impetus mir im Zusammenhang mit meiner eigenen Intention sehr zusagte. Außerdem erinnerte es mich atmosphärisch an meine Frankfurter Zeit als Artistic Director der Deutschen Structured Finance bzw. deren CD-Labels »between the lines«. Ich fragte Zellinger, ob er Lust hätte, für mich eine Fortsetzung seines Stücks als Libretto zu schreiben, daraus wurde *JOIN!*, welches am 8. Mai 2013 im Rahmen der Wiener Festwochen unter der Regie von Michael Scheidl seine Uraufführung erleben wird.

Nach der Fertigstellung von *JOIN!* schlug mir Alfred Zellinger das »Börsenkonzert« vor, das mit *JOIN!* absolut nichts zu tun hat. Die Umstände haben ergeben, dass das »Börsenkonzert« nun vor *JOIN!* aufgeführt wurde. Das später fertiggestellte Stück kam zuerst.

Wirtschaft hin oder her, mir ging es um komödiantisches Bühnengeschehen, was ich für eine große Herausforderung für einen Komponisten halte. Keineswegs schrieben wir ein Stück zur *Krise* oder so irgendwas – die Krise hat sich während der Arbeit zeitgleich eingestellt –, auch gab es keine Absicht ein antikapitalistisches Lehrstück (im Brecht'schen Sinn) zu schreiben. So etwas wäre uns völlig hinter dem Berg erschienen. Zellinger sieht seine eigene Managementvergangenheit, seine 40 Jahre im Auge des Kapitalismus, ja sehr ambivalent, also einerseits kritisch, andererseits als Herausforderung. Dieser Auffassung kann ich mich durchaus anschließen.

Das »Börsenkonzert« darf man also nicht als Auftakt für das politische Alterswerk Koglmanns auffassen. Dennoch: Die musikalische Form,

*die Sie als Komponist dafür gewählt haben, wäre sehr geeignet, rasch auf politische Ereignisse zu reagieren.*

Nach Vollendung des Bühnenwerks *JOIN!* schlug mir Alfred Zellinger, wie gesagt, ein »Börsenkonzert« vor, wobei es sich um drei signifikante Börsenereignisse handelt: I. Tokyo Stock Exchange 11/3/2011. – II. Frankfurt 3/11/2011. – III. London Stock Exchange 12/8/2011. Die musikalische Intention war hier sehr improvisatorisch angelegt, es ging primär darum über Börsenkurven zu improvisieren, ich habe aber dem Text gemäß einige Zitate eingefügt: »Money, Money« von ABBA, Bob Dylans »Times They Are a-Changin'«, am Schluss verwendete ich noch einen Blues von Giorgio Gaslini aus Antonionis Film »La Notte«, weil mir dessen düstere Stimmung passend schien. Ein paar kleine Zwischenspiele habe ich von diesen Vorgaben abgeleitet, der Rest ist improvisiert bzw. leitet sich von den wenigen Stücken ab und ist als direkte Interaktion mit dem Text zu sehen. Der Text – quasi der innere Monolog eines Traders – wurde dem Schauspieler Markus Hering überantwortet. Formal ist das Stück am ehesten so etwas wie ein Melodram. Zellinger meinte übrigens, es sei kein Wutbürgerstück, sondern ein Wutbankerstück. Viel mehr ist eigentlich nicht dazu zu sagen.

*Da die musikalische Form des Stücks, wie gesagt, sehr geeignet wäre schnell zu reagieren: Könnten Sie sich als Komponist/Improvisator vorstellen, sich an weiteren »musikalisch-politischen Interventionen« zu beteiligen?*

Im Moment eher nicht, ich möchte das nicht zur Masche werden lassen. Es gibt jetzt andere Pläne, etwa eine Chamber-Jazz-CD in neuer Besetzung, auch ein paar andere Sachen, darunter auch etwas für die Bühne. Aber über ungelegte Eier soll man nicht reden.

*Beispielhaft dafür, wie Musik auf Politik reagiert, nenne ich für den Jazz Max Roachs »We Insist! Freedom Now Suite« aus 1960 oder aus dem Bereich Populärmusik die Initiative »Rock gegen rechts«, eine unregelmäßige Konzertreihe gegen Rechtsextremismus. 1975, einige Jahre vor dem ersten dieser Konzerte, hat Serge Gainsbourg im Schatten von »Je t'aime ... moi non plus« ein politisches Konzeptalbum veröffentlicht: »Rock Around the Bunker«. Neben dem Titelsong finden sich darauf Stücke wie »Nazi-Rock«, »Eva« oder »Yellow Star«. Später war es*



dann der New Yorker Avantgardemusiker John Zorn, der sein »Radical New Jewish Music«-Programm beginnend mit »Kristallnacht« (1993) auf Gainsbourg ausgedehnt hat. Zusammen mit Freth Frith, Marc Ribot und anderen hat er den gesamten Gainsbourg mit einer musikalischen Anthologie gewürdigt. Der Titel des Albums ist politisches Programm: »Serge Gainsbourg – Great Jewish Music«.

Wie sehen Sie den Zusammenhang von Musik und Politik? Zumal Sie zumindest in Ihren Anfängen eine gewisse Nähe zum Free Jazz hatten, einer Musik also, die sich zu einem beträchtlichen Teil aus dem politischen Zorn auf die gesellschaftlichen Verhältnisse motivierte.

Mein aktuelles Bühnenstück JOIN! kann natürlich auch auf einer politischen Ebene gesehen werden, anders geht es gar nicht.

Ein Zusammenhang Politik/Musik funktioniert üblicherweise über die Ebene des Textes. Musik an sich ist ja weder politisch noch apolitisch. Die diversen Lehrstücke von Brecht mit Musiken von Weill, Eisler u. a. sind in dieser Hinsicht signifikant.

Ich finde jedoch, dass lehrstückartige Verfahrensweisen aus heutiger Sicht eher überflüssig sind. Nach dem Zusammenbruch der vermeintlich so großartigen Ideologien gibt es keinen Grund mehr, den Hörer/allgemeinen Rezipienten etc. in eine bestimmte Richtung zu führen. Das wurde eh lange genug gemacht – mit zweifelhaftem Erfolg. Mit JOIN! wollen wir niemanden belehren, bevormunden usw. Eine eventuelle Schlussfolgerung kann der mündige, emanzipierte Mensch ja für sich selber ziehen – wenn er will. Wenn nicht, sieht er es halt einfach als Komödie.

Mit der »Freedom Suite«, der Great Jewish Music u. a. wurden Spezialinteressen bedient, aber unter einem anderen Titel hätte die »Freedom-Suite« nicht viel mit Freedom zu tun gehabt. Das erinnert mich an die Aufregungen um meine »White Line«-Platte. Hätte die CD etwa »Blue Line« geheißen, hätte niemand daran Anstoß genommen, bzw. es hätte vermutlich niemand gemerkt, dass es sich um den Versuch handelte, so etwas wie eine weiße Linie der Jazzgeschichte – von Bix Beiderbecke bis Chet Baker – zu erforschen. Es geht also immer um Sprache, um die Benennung, den Kontext, den daraus resultierenden Diskurs etc.

Meine eigene Free-Jazz-Vergangenheit hat nicht viel mit politischen Verhältnissen zu tun. Erstens bin ich im gemütlichen Wien aufgewachsen, zweitens war ich ein Spätling dieser Musikform, die diversen Revolutionen waren schon gegessen. Mit der Great Jewish Music habe ich sympathisiert, hatte aber naturgemäß weiters nichts damit zu tun. Man sollte vielleicht nachtragen, dass Ihnen das Album »A White Line«,

ein Titel, der Ihrem damaligen Schweizer Verleger Werner X. Uehlinger eingefallen ist – neben der musikalischen Wertschätzung auch die politische Punzierung, ein Jazz-Rassist zu sein, eingebracht hat.

Sie haben vorhin Zellingens »Spiel der Konzerne« als Ausgangsstück für JOIN! erwähnt und dass diese Arbeit bei den diesjährigen Wiener Festwochen uraufgeführt wird. 2013 trägt das Festival einen betont politischen Titel: »Unruhe der Form – Entwürfe des politischen Subjekts«. Auf was darf man bei Ihrer zweiten Oper in einem solchen Kontext gespannt sein?

Ich meine, man sollte sich von JOIN! kein bedeutungsschweres Stück erwarten. JOIN! hat eher was Leichtes, Artifizielles, Unideologisches – auf keinen Fall etwas Thesenhaftes. Und es handelt sich um ein Stück Musiktheater, das – vielleicht etwas abseits vom mitteleuropäischen Begriff Neuer Musik – einem Konzept des stilistisch Vielstimmigen verhaftet ist. Aus meiner Sicht verschmelzen hier klassische und populäre Kompositionstechniken, Einfachheit steht neben Raffinesse, Spannungsklänge neben schönen Melodien und Harmoniefolgen, und trotzdem bleibt alles subversiv, nichts biedert sich an, nichts schleimt sich hinein. Vielleicht ist genau das als politisches Merkmal eines zeitgemäßen Musiktheaterstücks zu werten.

Wiener Festwochen und Franz Koglmann, das war schon einmal ein Politikum. 1997 wurden Sie unter ÖVP-Kulturstadtrat Peter Marboe zur Eröffnung eingeladen, um kurz vor der Uraufführung wieder eingeladen zu werden. Die Auftragskomposition »Ein heller, lichter, schöner Tag – Hommage à Franz Schubert« wurde nach der Generalprobe (!) aus dem Programm des Eröffnungskonzertes genommen, »aus Angst, bei der weltweiten Übertragung das Fernsehpublikum zu vergrämen«, wie es auf Ihrer Homepage heißt. Keine Sorge, dass auch diesmal etwas nicht klappen könnte?

Der damalige Stadtrat Marboe hat sich übrigens sehr loyal mir gegenüber verhalten, ich hatte keinen Grund mich über ihn zu ärgern. Das vorgesehene Stück wurde dann im Rahmen einer ORF-Gala uraufgeführt. Ansonsten ist das Schnee von gestern, das interessiert doch heute niemanden mehr. Ich interessiere mich für die Zukunft weit mehr als für die Vergangenheit.

FRANZ KOGLMANN, Komponist und Trompeter, gilt als einer der wichtigsten Vertreter des sogenannten »Third Stream«, der europäische Neue Musik mit Elementen des avancierten Jazz verbindet. Zahlreiche CD-Veröffentlichungen. Sein Werk »Don't Play, Just Be« wurde vom Klangforum Wien 2002 uraufgeführt. Lebt und arbeitet in Wien. Homepage: [www.wmg.at](http://www.wmg.at)



## Gerald Resch Gemischter Satz

»reinheit ist mangel an gemischtem«  
(herbert j. wimmer)

Unter dem Titel »Gemischter Satz« veranstaltet die Musikwerkstatt der Alten Schmiede ein Fest für zeitgenössische Musiken, innerhalb von vier Tagen – von **Mittwoch, 20. Februar** bis **Samstag, 23. Februar**.

Jeweils zwei Sets pro Abend zeigen, wie ungemein vielfältig sich gerade heute, in einer sehr gemischten Zeit, die Möglichkeiten, unsere Wirklichkeit musikalisch zu reflektieren, darstellen. Die interessantesten Entdeckungen sind oft an den Rändern zu finden, an denen man sie nicht vermuten würde. Während es bis vor kurzem so aussah, als würde die Zither in ihrem eigenen volksmusikalischen Klischee erstarren, erlebt sie seit einigen Jahren eine erstaunliche Renaissance – besonders durch ihre Neuentdeckung im Bereich der zeitgenössischen Musik!

Am **Mittwoch, dem 20. Februar um 19.00 Uhr** eröffnen **Barbara Lüneburg** (Violine, Bratsche und elektrisch verstärkte Violine) und **Martin Mallaun** (Diskant-, Alt- und Basszither) das Fest mit Musik der Österreicher Karlheinz Essl und Bernhard Lang sowie des britischen Avantgardisten Cornelius Cardew. Lüneburg/Mallaun haben für dieses Konzert auch zwei Uraufführungen angeregt: vom Wiener Komponisten (und Geiger) Thomas Wally sowie vom Hamburger Komponisten und Komponistinnen (und Zither-Virtuosin) Leopold Hurt. Um **20.30 Uhr** ist das **Prager Ensemble Konvergence** zu Gast, das zeigen wird, wie fein ausgehörte, empfindsame Musik gerade die Generation der etwa 30-jährigen Komponisten schreibt und dabei eine verblüffende Originalität an





Fortsetzung von Seite 7

den Tag legt, die sich aus ganz anderen, hierzulande kaum bekannten Quellen speist. Unter anderem kommt auch ein neues Stück des in Wien lebenden Prager Komponisten **Šimon Voseček** zur Uraufführung, der bereits mehrfach mit erfrischend unkonventionellen Stücken auf sich aufmerksam machte.

Am zweiten Tag, **Donnerstag**, dem **21. Februar** wird um **19.00 Uhr** die vielfach ausgezeichnete deutsche Lyrikerin **Nora Gomringer** »etwas mit der Sprache machen«, wie sie ihren Auftritt mit Ironie ankündigt: unterstützt durch **DJ Kermit** (Turntables, Visuals und Elektronik) darf man ein kraftvolles, witziges und geistreiches Sprachgewitter erwarten. Um **20.30** folgt mit dem **Philipp Harnisch Quartett** eine feine Kammermusik für **Jazz-Quartett**, in der sich die Solisten ganz dem Gruppenklang unterordnen. Mit Raffinesse und Spontaneität sucht das Quartett aus Altsaxophon, Klavier, Kontrabass und Schlagzeug in seinen innigen Eigenkompositionen nach Homogenität des Klangs und Vielfalt des Ausdrucks.

Der dritte Tag, **Freitag**, der **22. Februar**, steht im Zeichen starker Kontraste: zunächst spielt um **19.00 Uhr** das **Ensemble Unidas** – bestehend aus der Sopranistin Theresa Dlouhy, der Gambistin Eva Reiter und dem Lautenisten Christopher Dickie. Unter dem plastischen Titel »Time stands still« werden massive Zeitsprünge überwunden, wenn Musik der **Renaissance** auf kompromisslos Heutiges trifft. Unter anderem in Uraufführungen der beiden Freigeister **Wolfgang Mitterer** und **Bernhard Gander**.

Ganz anders dann um **20.30 Uhr**, wenn Eric Schörghofer und Michael Zacherl als **blauwurf** elektronische Klangwolken interpolieren

lassen, die sich im Kontinuum zwischen Komposition und freier Improvisation bewegen. Da die beiden Musiker ein ganz unterschiedliches Instrumentarium verwenden – der eine **digitale Elektronik**, der andere **analoge Elektronik** –, loten ihre Klänge das Spannungsfeld zwischen Abstoßung und Verschmelzung aus. Am letzten Tag, **Samstag**, dem **23. Februar**, werden um **19.00 Uhr** **Riten der Erinnerung** und **des Übergangs** evoziert, wenn die britische Stimmvirtuosin **Loré Lixenberg** auf die Harfenistin **Anna Verkholtantseva** und den Elektroniker und Videokünstler **Norbert Math** trifft. Ausgehend von Sprüchen der Verwandlung aus dem ägyptischen Totenbuch werden Aufzeichnungen improvisierter Gesänge verstorbener Sängerinnen, Vogel- und Insektenstimmen, Geräusche des Verbrennens und Musik von John Cage, Tōru Takemitsu und Robert Jamieson Crow zu einer Spurensuche besonderer Intensität. Als abschließendes Konzert tritt um **20.30** das **Ensemble Green Thing** auf. Matei Ioachimescu an der Flöte, Paul Rosner an der Violine, Ana Topalovic am Cello und Catalina Butcaru am Klavier legen den Fokus ihres Musizierens auf zeitgenössische **rumänische Musik**. Dabei wird die Tatsache, dass es in Rumänien besonders viele **Komponistinnen** gibt, die sich selbstverständlich und souverän in der vermeintlichen Männerdomäne bewegen, im Zentrum des Interesses stehen.

GERALD RESCH, \* 1975 in Linz, ist Komponist und lebt in Wien. Studium in Wien, Köln und Graz. Studienaufenthalte in Berlin, Paris und Rom. Seit 2006 ist er Musikkurator im Kunstverein Wien Alte Schmiede. Unterrichtet an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz.



## Musikprogramm der Alten Schmiede für Februar 2013

LQ – Literarisches Quartier

1.2. Freitag, 19.00 LQ	Komponistenporträt <b>Charris Efthimiou</b> – Werke von 2009 bis 2013: <i>Andato al Commando</i> (UA), <i>La Mer III</i> (UA), <i>Wasted Years</i> , <i>Hommage an Haydn</i> , <i>Il Barone rampante</i> , <i>Ein Wenig Farbe</i> sowie Lieder. Mit <b>ALFRED MELICHAR</b> (Akkordeon), <b>URSULA KARNER</b> (Bassflöte), <b>PATRICK SKRILECZ</b> (Klavier), <b>ANNELIE GAHL</b> (Violine), <b>WOLFGANG PANHOFFER</b> (Cello), <b>ZINAJDA KODRIC</b> (Flöte), <b>ANDREAS TEUFEL</b> (Klavier), <b>JAIME WOLFSON</b> (Klavier), <b>CHARRIS EFTHIMIOU</b> (Klavier) und <b>PIRJO KALINOVSKA</b> (Mezzosopran)
5.2. Dienstag, 19.00 LQ	<b>Tom Johnson</b> (Paris) <i>Kirkman's Ladies – Rational Melodies</i> (UA), <b>Barbara Heller</b> (Deutschland) <i>Klangstücke für Klavier und Toy Piano</i> (2005–2012, UA), <b>Katharina Rosenberger</b> (New York, Zürich), <i>Ahom</i> (1998, EA), <i>dying is fine – but Death?</i> für Sprechstimme und Klavier (nach einem Gedicht von E. E. Cummings, UA), <b>IRIS GERBER</b> (Klavier)
15.2. Freitag, 19.00 LQ	<b>Ingrid E. Fessler</b> – ein Gedenkonzert mit dem <b>Low Frequency Orchestra</b> : <b>ANGÉLICA CASTELLÓ</b> (Flöten, Elektronik), <b>MATJJA SCHELLANDER</b> (Kontrabass), <b>THOMAS GRILL</b> (Elektronik), <b>MAJA OSOJNIK</b> (Flöten, Stimme) und <b>IRENE SUCHY</b>

STROM  
SCHIEBE

20.2. – 23.2.	<b>Musikschmiede 2013: Gemischter Satz</b> Ein Vier-Abend-Fest für Neue Musiken in der Alten Schmiede, kuratiert von Gerald Resch
20.2. Mittwoch, 19.00 LQ	<b>Duo Lüneburg/Mallaun</b> : <b>BARBARA LÜNEBURG</b> (Violine, Viola, E-Violine) und <b>MARTIN MALLAUN</b> (Diskant-, Alt-, Basszither) musizieren Werke von <b>Cornelius Cardew</b> ( <i>Treatise</i> ), <b>Leopold Hurt</b> (N.N., UA), <b>Karlheinz Essl</b> ( <i>Sequitur III</i> ), <b>Bernhard Lang</b> ( <i>DW 10a</i> ) und <b>Thomas Wally</b> ( <i>music for viola and diskantzither</i> , UA)
20.30 LQ	Das <b>ENSEMBLE KONVERGENCE</b> (Prag) spielt Werke von <b>Tomáš Pálka</b> ( <i>Simple Silence</i> ), <b>Michaela Plachká</b> ( <i>Hory, louky, krásy</i> ), <b>Pavel Zemek-Novák</b> ( <i>Světlo svíce</i> ), <b>Šimon Voseček</b> ( <i>Schatten</i> , UA), <b>Ondřej Štochl</b> ( <i>Otázky před úplňkem</i> ) und <b>Peter Graham</b> ( <i>Co přejde, co zůstává?</i> )
21.2. Donnerstag, 19.00 LQ	<b>Ich werde etwas mit der Sprache machen</b> . Lyrik, Ohr- und Screenshow mit <b>NORA GOMRINGER</b> (Texte, Lesung) und <b>DJ KERMIT</b> (Turntables, Elektronik) In Zusammenarbeit mit dem Literarischen Quartier
20.30, LQ	<b>Philipp Harnisch Quartett</b> : <b>PHILIPP HARNISCH</b> (Alto-Sax), <b>ELIAS STEMESEDER</b> (Piano), <b>PAUL SANTNER</b> (Kontrabass) und <b>MAX SANTNER</b> (Schlagwerk)
22.2. Freitag, 19.00 LQ	<b>Time stands still</b> Das <b>ENSEMBLE UNIDAS</b> : <b>THERESA DLOUHY</b> (Sopran), <b>EVA REITER</b> (Viola da Gamba) und <b>CHRISTOPHER DICKIE</b> (Laute) spielt Renaissance-Musik von <b>Tobias Hume</b> , <b>Matthew Locke</b> , <b>John Dowland</b> , <b>Thomas Campian</b> und <b>Thomas Ford</b> sowie Zeitgenössisches von <b>Carlo Inderhees</b> , <b>Burkhard Stangl</b> , <b>Daniel Moser</b> , <b>Wolfgang Mitterer</b> (N.N., UA) und <b>Bernhard Gander</b> (N.N., UA)
20.30, LQ	<b>blauwurf</b> – <b>ERIC SCHÖRGHOFER</b> (digitale Elektronik) und <b>MICHAEL ZACHERL</b> (analoge Elektronik)
23.2. Samstag, 19.00 LQ	<b>LORÉ LIXENBERG</b> (Mezzosopran), <b>ANNA VERKHOLTANTSEVA</b> (Harfe) und <b>NORBERT MATH</b> (Elektronik/Video) präsentieren Werke von <b>Loré Lixenberg</b> ( <i>Bird</i> , <i>Insect</i> ), <b>Tōru Takemitsu</b> ( <i>Stanza II</i> ), <i>Epitaphs</i> (nach Aufzeichnungen improvisierten Gesangs aus Albanien, Rumänien, Katalonien, Kreta und den Orkney Inseln 1845–1950), <b>John Cage</b> ( <i>The wonderful widow of 18 springs</i> , nach einem Text aus <i>Finnegans Wake</i> von James Joyce) und <b>Robert Jamieson Crow</b> ( <i>The widow of seven rooms: a wake</i> )
20.30 LQ	Das <b>ENSEMBLE GREEN THING</b> : <b>MATEI IOACHIMESCU</b> (Flöte), <b>ANA TOPALOVIC</b> (Cello), <b>CATALINA BUTCARU</b> (Klavier) und <b>PAUL ROSNER</b> (Violine) spielt Werke von <b>Dan Dediu</b> ( <i>Furia</i> ), <b>Violeta Dinescu</b> ( <i>Wu Li</i> ), <b>Cristian Lolea</b> ( <i>Sonate</i> ), <b>Calin Ioachimescu</b> ( <i>Celliphonia</i> ), <b>Doina Rotaru</b> ( <i>Crystals</i> ), <b>Sabina Ulubeanu</b> (N.N., UA) und <b>Diana Rotaru</b> ( <i>Tremurcutremur</i> )

musik aktuell  
MA

27.2. Mittwoch, 19.00 LQ	<b>BRIGITTA BÖDENAUER</b> und <b>PETER KUTIN</b> <i>How far is 12 cm?</i> Eine Schattenanimation und Vertonung in Echtzeit
-----------------------------	---

STROM  
SCHIEBE

Alte Schmiede Literarisches Quartier, Schönlaterngasse 9, 1010 Wien, Österreich, (0043-1) 512 44 46, [www.alte-schmiede.at](http://www.alte-schmiede.at)

Freier Eintritt bei allen Veranstaltungen in der Alten Schmiede

Impressum: Der Hammer – Die Zeitung der Alten Schmiede, Ausgabe 61/2013 | Redaktion und Mitarbeit: Walter Famler, Kurt Neumann, Petra Kliken | 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](mailto:marianne.schwach@alte-schmiede.at) | Der Musikhammer 61 erscheint in einer Auflage von 28 000 Exemplaren als Beilage zum Augustin, Nummer 337, 6. Februar 2013 | visuelle Gestaltung: fuhrer

WIEN  
KULTUR