

# Uneingelöste Utopien

## Neue Kompositionen für Mozarts Hammerflügel

von Markus Roth

*Der vorliegende Text ist die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, den der Autor am 15. November 2016 an der Kunstuniversität Graz gehalten hat.*

Sicherlich betrifft das Komponieren für historische Instrumente nur einen marginalen Bereich zeitgenössischer Kunstmusik. Wenn im Folgenden dennoch über aktuelle Tendenzen in genau diesem Bereich nachgedacht werden soll, so vor allem deshalb, weil er sich mit einer höchst interessanten grundsätzlichen Frage berührt: mit der Frage nämlich, ob und auf welche Weise die scheinbar beziehungslosen, wenn nicht völlig entgegengesetzten Sphären der ‚Alten‘ und ‚Neuen‘ Musik heute in produktiven Bezug treten und sich wechselseitig beeinflussen können. Die Errungenschaften historisch informierter Aufführungspraxis, so scheint es, haben inzwischen auch in der aktuellen Kompositionspraxis merkbare Spuren hinterlassen. Verfechter der Neuen Musik und Anhänger der in den Sechzigerjahren wurzelnden „Alte Musik-Bewegung“ eint mehr, als man bei flüchtiger Betrachtung annehmen würde – auch wenn es nur wenige Spezialisten gibt, die sich grenzübergreifend in beiden Bereichen bewegen.<sup>1</sup> Doch es liegt auf der Hand, dass es zwischen ihnen nicht nur gemeinsame historische Wurzeln, sondern auch aktuell verbindende Prämissen gibt.

Die eingangs wie selbstverständlich benutzte Kategorie „historische Instrumente“ ist sicherlich unscharf und missverständlich. Von historischen und modernen Spielweisen, von alten und neuen Praktiken der Aufführung lässt sich verallgemeinernd sprechen, von „historischen“ und „modernen“ Instrumenten nur eingeschränkt: Denn streng genommen handelt es sich ja bei dem ganz überwiegenden Teil der heute im Gebrauch befindlichen um „historische“, seien es nun tatsächlich bedeutende alte Einzelstücke, Rekonstruktionen historischer Modelle oder ihre standardisierten Nachfahren. (Weitergehende Differenzierungen liegen nahe – etwa die Unterscheidung zwischen „vormodernen“ und „ausgestorbenen“ Instrumenten, nicht zu vergessen solche mit unterbrochener Tradition.<sup>2</sup>) Um dieses weite Feld historischer Instrumente einzugrenzen, sei im Folgenden ausschließlich von neuen Kompositionen für Instrumente die Rede, die gemeinhin ausschließlich in Kontexten historisch in-

formierter Aufführungspraxis zum Einsatz kommen und von hochspezialisierten Musikern mit entsprechender Ausbildung gespielt werden: Neue Musik also nicht nur für Blockflöte, sondern beispielsweise auch für Kornett, Oboe d’amore, Theorbe, Gambe oder gar für vieltönige Tasteninstrumente mit neunzehn oder einunddreißig Tönen pro Oktave. Einer der ersten, der sich für diese „period instruments“ interessierte, war Mauricio Kagel. Schon kurze Zeit nach dem Erscheinen der ersten Schallplattenaufnahmen des Leonhardt-Consorts Mitte der Sechzigerjahre, die zur Etablierung der ‚modernen‘ Alte-Musik-Ästhetik wesentlich beitrugen, entstand seine „Musik für Renaissance-Instrumente“ (1966–1967), die sich auch heute noch als Ausgangspunkt der Beschäftigung mit den umrissenen Fragestellungen geradezu aufdrängt. Kagel konnte im Programmtext noch vom „rohen, unverfälschten Klangcharakter“<sup>3</sup> des verwendeten alten Instrumentariums schwärmen; und Dieter Schnebel sah in Kagels Stück gar das Prinzip der „doppelten Verfremdung“ realisiert, da Kagel „dem historischen Bewusstsein, welchem alte Instrumente nach Gewesenem klingen, solche präsentiert, als wären sie gar nicht so, und sie dann noch wie neueste behandelt“; infolgedessen tönten sie nun „... wirklich gebrechlich, ja, wie wenn es sie längst nicht mehr gäbe, und lebten sie nur noch auratisch.“<sup>4</sup> Man wird diese Hörperspektive heute, maßgeblich beeinflusst durch fünfzig Jahre historisch informierte Aufführungspraxis, nicht mehr unbedingt teilen wollen – den ‚lädierten Klang‘ von Originalinstrumenten, wie ihn Kagel wahrnahm und in der „Musik für Renaissance-Instrumente“ in all seinen Facetten auskomponierte, gibt es so inzwischen nicht mehr. (Vielmehr ließe sich konstatieren, dass der charakteristische rauhe und obertonreiche Ensembleklang, der in der Frühzeit der historischen Aufführungspraxis eine wegweisende Errungenschaft darstellte, inzwischen zum bloßen Markenzeichen verkommen ist.) Daher zeigt Kagels Musik, heute aufgeführt, neben unleugbaren Momenten extremer klanglicher Finesse, auch unübersehbare Altersspuren.<sup>5</sup> Die stupenden technischen Fertigkeiten vieler Alte-Musik-Spezialisten haben die ursprüngliche Konnotation von (unvollkommenem) Originalklang und klanglicher „Gebrechlichkeit“ längst vergessen lassen.

1 In beiden Welten beheimatet ist beispielsweise der französische Cembalist und Komponist Brice Pauset.

2 Vergleiche Kerstin Neubarth, *Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert. Begriff – Verständnis – kompositorische Rezeption*, Köln: Dohr, 2005, 9 und folgende Seiten. Der angelsächsische Sprachgebrauch unterscheidet zwischen „early“, „period“ und „modern instruments“.

3 Mauricio Kagel, Begleittext zur Schallplatte, Hamburg: Deutsche Grammophon, 1968.

4 Dieter Schnebel, „Musik für Renaissanceinstrumente“, in: Derselbe, *Mauricio Kagel: Musik – Theater – Film*, Köln: DuMont, 1970, 195–200, hier: 199.

5 Die ästhetische Kontroverse um Kagels Musik behandelt Kerstin Neubarth ausführlich: siehe Anmerkung 2, 123–126.

Interessanterweise sind im ersten Jahrzehnt des einundzwanzigsten Jahrhunderts mehrere Projekte ins Leben gerufen worden, der Neuen Musik durch den Einsatz historischer Instrumente bislang unerforschte klangliche Möglichkeiten, überraschende Kontexte und neue Kommunikationsräume zu eröffnen, allen voran das „About Baroque“-Projekt des Siemens Arts Program.<sup>6</sup> Die Alte Musik: ein Jungbrunnen für die Neue, „Quell des Unbekannten und unerwarteter Klangwirkungen“?<sup>7</sup> Bergen alte Instrumente, im Gegensatz zu den oftmals geglätteten Klangeigenschaften ihrer Nachfahren, tatsächlich „ein vielfach noch unverbrauchtes Ausdruckspotential“?<sup>8</sup> Fest steht, dass auf historischen Instrumenten unerhörte, auf modernen Instrumenten nicht mehr mögliche Dinge zu realisieren sind. Georg Friedrich Haas beispielsweise schreibt für sein Viola-d’amore-Stück „Solo“ (2000)<sup>9</sup> eine spektrale, auf Teiltöne über E bezogene Stimmung vor, die das insgesamt vierzehnsaitige Instrument auf eine so noch nie dagewesene Weise zum Klingen (beziehungsweise Resonieren) bringt; aus der gewählten Skordatur leitet Haas unmittelbar die formale beziehungsweise klanglich-dramaturgische Grundidee des Stücks ab, die darin besteht, die vordefinierte Leersaitenstruktur erst allmählich zu ‚enthüllen‘. Die spektrale Grundstimmung ist zu Beginn des Stücks gleichsam nur im Hintergrund wirksam; die eingestimmten Teiltöne dienen als Ausgangs- und Ziel-töne melodischer Phrasen und regulieren melodische Scheitel- beziehungsweise Umkehrpunkte; zuweilen bilden sie „Magnettöne“ mit hochdifferenziertem mikrotonalen Umfeld oder einfach umschriebene ‚Leerstellen‘.<sup>10</sup> Insgesamt lässt sich das Stück mit seinen schönen, auf der Kombination von vierteltönig versetzten Flageolett-spektren beruhenden Resonanzeffekten als Verwirklichung einer „vergangenen Utopie“<sup>11</sup> hören: als spektrale Neu-

erfindung eines im Prinzip ‚vergessenen‘ historischen Instruments. Es liegt nahe, die faszinierende Suche nach vergleichbaren unverwirklichten Möglichkeiten auf Aspekte historischer Stimmungssysteme auszudehnen, wie es der in Berlin lebende, gebürtige Kanadier Marc Sabat längst praktiziert. Sein Stück „Jean Philippe Rameau“ beispielsweise, „for any three sustaining instruments or voices“, gehört zu jener Art Musik, zu deren näherer Charakterisierung die Attribute ‚alt‘ respektive ‚neu‘ in keiner Weise beitragen können.<sup>12</sup> Jüngere Forschungen zu Aspekten vieltöniger historischer Stimmungen eröffnen vielfältige, noch gar nicht ausgeschöpfte Konvergenzen zwischen Alter und Neuer Musik.<sup>13</sup>

Instrumente sind niemals ‚neutral‘. Man wird Lachenmanns „Pression“ nicht auf ein mit Darmsaiten bespanntes Barockcello übertragen wollen; aber es ist ein verführerischer Gedanke, die spezifische Aura historischer Instrumente auf neue Weise zu kontextualisieren. Dabei mag originale Literatur für das jeweilige Instrument als Bezugspunkt, Point de départ oder Widerpart eine wichtige Rolle spielen. Ein Modell für das Komponieren entlang einer historischen Vorlage, das eng mit der Idee der Bearbeitung verwandt ist und seinen Reiz aus einem Spiel mit Präsenz und Ferne, aus vielschichtigen Prozessen der Annäherung und Dekonstruktion bezieht, bietet die „Kontra-Sonate“ von Brice Pauset, deren Vorlage Franz Schuberts Klaviersonate a-Moll opus 42 bildet. Sie kann als Modell für die fruchtbare Zusammenarbeit eines ausgewiesenen Experten Alter Musik (Andreas Staier) mit einem führenden zeitgenössischen Komponisten betrachtet werden. Pauset spricht mit Blick auf die „Kontra-Sonate“ von „Komposition durch Umbildung“ [composition par rémanence]<sup>14</sup> und benutzt die französische Vokabel „rapprochement“, um sein Vorgehen zu charakterisieren:

In beiden Sätzen geht es um die Variabilität von Entfernungen und Annäherungen ... Der erste Satz der „Kontra-Sonate“ konzentriert sich im Rahmen einer fast perfekten Replik der formalen Struktur von Schuberts erstem Satz, dem er vorausgeht, auf eine Auswahl von motivischen Elementen des Originals, die in der Zeit und im harmonischen Kontext transponiert wurden. So werden gleichzeitig Analyse und Entwicklung vollzogen: eine Analyse dessen, was Schuberts Gestalt-haftigkeit unserem modernen ästhetischen Bewusstsein übermitteln kann, und eine Weiterentwicklung dieser Gestalt-haftigkeit durch eine Gruppe von verschiedenen Filtern und Deformationen, die mal vergrößern und mal verkleinern.<sup>15</sup>

6 Die künstlerischen Resultate dieses bemerkenswerten Projekts liegen auf CD vor: ABOUT BAROQUE. Neue Kompositionen für das Freiburger Barockorchester, Berlin: Harmonia Mundi, 2006.

7 „Ist die ‚Neue‘ Musik ... vergeist und wartet auf die Erlösung eines Jungbrunnens, und erfüllt die ‚Alte‘ Musik, als Quell des Unbekannten und unerwarteter Klangwirkungen, unser Bedürfnis nach Neuem, so ist jede Szene in sich paradox. Darin treffen sich jedoch die Extreme dialektisch. Die ‚Alte‘ Musik ist für uns die neue, und die ‚Neue‘ längst Geschichte ...“ (Claus-Steffen Mahnkopf, „Alte“ und „Neue“ Musik, in: Concerto 100, Köln, Februar 1995, 43).

8 Stefan Drees, Alte Instrumente und aktuelles Komponieren. Ansätze zum Umgang mit einer Problemstellung, in: Dissonanz 98, Basel, Juni 2007, 14–17, hier: 14.

9 Eine Referenzeinspielung hat Garth Knox auf der CD Spectral Viola vorgelegt (Adenbüttel: Edition Zeitklang, 2006).

10 Diese Beobachtungen beziehen sich auf den melodischen Abschnitt auf Seite 3 der Partitur, die insgesamt als Modell für Haas’ mikrotonal verschlungene Écriture gelten kann.

11 „... die Vergangenheit ist voller Utopien, die noch unerreich sind.“ (Johannes Schöllhorn, „pièces croisées“. Musik und Politik und Komponieren heute, in: MusikTexte 141, Köln, Mai 2014, 36.)

12 Siehe <http://www.marcsabat.com/>, Stand: 27. Januar 2017. Als theoretischer Bezugspunkt diente Sabat Jean Philippe Rameaus Text „Generation Harmonique“ von 1737.

13 Mikrotonalität – Praxis und Utopie, herausgegeben von Cordula Pätzold und Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott, 2014.

14 Brice Pauset, „Über die Geschichte in der Musik“, in: Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik, herausgegeben von Christian Thorau, Julia Clout und Marion Saxer, Mainz: Schott, 2010, 223–232, hier: 231.

15 Ebenda, 230.

„Analysis through composition“: Grundlage und Voraussetzung einer solchen „composition par rémanence“ ist eine eingehende Analyse der gewählten Vorlage – einer im Fall der „Kontra-Sonate“ sicherlich eigenwilligen und sehr persönlichen gefärbten Analyse, die für sich beanspruchen kann, mit kompositorischen Mitteln neue Einsichten in scheinbar altvertraute Zusammenhänge zu eröffnen.

The image shows three systems of handwritten musical notation for piano. The first system starts at measure 346 with the instruction 'indeciso, quasi con malinconia'. It features a treble and bass clef with complex chordal textures. Dynamics include 'pp', 'ppp sempre', 'ppp', 'ppp', and 'pp'. Performance instructions include 'con ped ma sempre leggero, suspiro', 'ppp sempre', 'ppp', 'come sopra', 'ppp', 'elegante', and 'in pp'. The second system starts at measure 350 and includes 'ppp', 'ppp', 'ppp', 'ppp sempre', and 'ppp sempre'. The third system starts at measure 354 with 'poco diminuito' and 'poco rall.' leading to measure 356. It includes 'pppp', 'delicato', 'ppp sempre', and 'poco ped'. The notation is dense with many notes and rests, typical of a complex piano texture.

Copyright 2000 Editions Henry Lemoine, Paris

In dem hier abgebildeten Ausschnitt aus dem ersten Satz der „Kontra-Sonate“ ergibt sich der Effekt einer plötzlichen Nähe, einer wie zufällig sich ergebenden Tiefenschärfe: Die Beschränkung auf ein enges Repertoire morphologischer Grundelemente im verschatteten Tenorregister (‚Vorschlags-Seufzer‘, verschiedene Formen akkordischen Pochens, wuchernde Chromatik) gibt den Blick auf den Beginn von Schuberts Opus frei. Es bedarf keiner besonderen analytischen Anstrengungen, im Prinzip die Herkunft jedes einzelnen Tons zu eruieren; die ersten Takte des Originals enthalten subtile harmonische Konstellationen, aus denen sich fast jede erdenkliche Harmonik bauen lässt.

\*\*\*

Im Frühjahr 2013 wandte sich die Pianistin Katharina Olivia Brand, Dozentin für historische Tasteninstrumente an der Kunstuniversität Graz und häufige Grenzgängerin zwischen ‚Alter‘ und ‚Neuer‘ Musikszene, an diverse Komponisten mit dem Auftrag, neue Solostücke für Mozarts Hammerflügel zu schreiben. Im November 2017 präsentierte sie im Grazer Kulturzentrum bei den Minoriten ein Konzertprogramm mit Uraufführungen von Bernd Asmus, Florian Geßler, Peter Lackner, Bernhard Lang und Markus Roth.<sup>16</sup> Zur Verfügung stand ein Nach-

bau eines aus der Wiener Werkstatt von Anton Walter stammendes Hammerflügels; ein Instrument ähnlicher Bauart war seit 1782 nachweislich im Besitz von Wolfgang Amadeus Mozart, der es offenkundig besonders geschätzt und intensiv benutzt hat.

Die Konzeption eines Konzertprogramms für ein solches Instrument treibt mit der Idee historischer Authentizität ein trügerisches Doppelspiel. Wie lässt sich Mozarts Lieblings-Hammerflügel ‚neu erfinden‘, auf dem jeder Tastendruck einer Beschwörung vergangener Zeiten bedeutet, da das Instrument doch offenbar allein und einzig zu dem Zweck gefertigt wurde, eine möglichst authentische Wiedergabe von Werken des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts zu ermöglichen?

Der frühe Walter-Flügel von Mozart weist den Ambitus  $F_1-f^3$  auf und ist bis  $a^1$  zwei-, dann dreichörig angelegt.<sup>17</sup> Das Instrument verfügt über eine Wiener Mechanik mit Messingkapseln und zwei Kniehebel (Moderator und Dämpferaufhebung, ursprünglich zwei Kniehebel und Moderatorzug<sup>18</sup>). Der aus Mozarts Besitz überlieferte Flügel ist gegenüber anderen Originalinstrumenten „außergewöhnlich laut, verfügt über eine vor allem im Diskant sehr lange Tondauer ... und extreme Dynamikskala zwischen *ppp* und *ff*, eine außerordentlich leichte und präzise Ansprache der Mechanik, hervorragende Repetitionseigenschaften und zahlreiche Klangfarben, die von Lage zu Lage deutlich variieren.“<sup>19</sup>

Unter den für Katharina Brand komponierten Werken markiert Bernhard Langs „Monadologie XXXh ‚Hammer“ von 2015 sicherlich eine Extremposition gegenüber dem verwendeten historischen Klangkörper. Da das aus drei Sätzen bestehende, auf Beethovens Hammerklaversonate bezogene Stück ebenso in einer Fassung für modernen Flügel existiert, scheint es im Licht des bisherigen Gedankengangs besonders geeignet, sich der Eigenarten des historischen Instruments bewusst zu werden. Im Fall von „Monadologie XXXh“ liegt ein offenkundiger Widerspruch zwischen historischem Klangkolorit und den verwendeten kompositorischen Techniken vor. Wie viele andere Stücke Langs ist „Monadologie XXXh“ der Ästhetik des Loops verpflichtet: Quasi-motivische „Stammzellen“, hier aus Beethovens Opus 106 extrahiert,

Markus Roth, „Beschwörungsforme(l)n“; Florian Geßler, „Astrale Perspektiven (CANIS MAJOR, schwarz)“; Bernd Asmus, „further“; Peter Lackner, Kanon für Hammerklavier (zweite Fassung); Bernhard Lang, „Monadologie XXXh“, dritter Satz: „Hammer: Finale“. Katharina Brand spielte das Programm auf einem Hammerflügel von Michael Walker (Neckarsteinach 2007) nach Anton Walter (Wien 1795). Teile des Konzerts wurden vom ORF in der Ö1-Sendung „Zeit-Ton“ am 8. Mai 2017 ausgestrahlt.

17 Der von Katharina Brand gespielte Nachbau wurde im Diskant bis  $c^4$  erweitert.

18 Siegbert Rampe, Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis, Kassel: Bärenreiter, 1995, 48–49.

19 Ebenda, 49.

16 Die Programmfolge des Konzerts vom 15. November 2017 umfasste folgende Werke: Carl Philipp Emanuel Bach, Fantasie Es-Dur; Peter Lackner, Kanon für Hammerklavier;

werden komplexen, teilweise computergestützten Verarbeitungsprozeduren unterworfen.

Das Stück arbeitet, so wie alle Monadologien, mit zellulär-monadischen Ausgangsmaterialien, die dann mittels Granulatoren und zellulären Automaten in chaotische Systeme überführt werden; es ergibt sich eine Art hyper-virtuoser Uhrwerks-Textur, die auch den Videoarbeiten von Raffael Montañez Ortiz verpflichtet ist.<sup>20</sup>

So weit, so für Bernhard Lang typisch: Wiederholung als „Lust und Folter“.<sup>21</sup> Man kann das Exerzitium entfesselter Mechanik, das „Monadologie XXXh“ prägt, als Verweigerung gegenüber den differenzierten Klangfarben des historischen Instruments begreifen; andererseits gewinnt das Stück, auf dem Hammerflügel gespielt, aufgrund der leichtgängigen und gleichzeitig präzisen Mechanik des Instruments eine verblüffende Qualität des Ausdrucks, die auf dem modernen Flügel nicht ohne weiteres zu erreichen ist, seiner ungleich breiteren dynamischen Palette zum Trotz. Die Präzision der „Monadologie XXX“ am Hammerflügel kommt durch einen hohen Geräuschanteil bei der Auslösung zustande. Wie Katharina Brand berichtete, war Lang von dem ausgeprägten ‚Eigenleben‘, das sein Stück auf dem historischen Instrument entwickelte, selbst positiv überrascht.<sup>22</sup> Andererseits verweist die technische Tour de force, die das Stück dem Interpreten abverlangt, auf ein Moment der Übertreibung, die natürlich auch dem Bezugsstück, der grenzsprengenden Sonate opus 106, eigen ist.



Copyright 2015 Bernhard Lang, Graz

Im Gegensatz zur Tabula-rasa-Haltung Bernhard Langs bezieht sich Bernd Asmus in seinem Beitrag „further“ (2016) explizit auf aktuelle theoretische Diskurse innerhalb der Alten Musik. Entscheidende Anregungen für die Komposition seines Hammerflügelstücks bezog Asmus aus der Auseinandersetzung mit Gedanken Robert Hills, der in einem 2015 veröffentlichten Interview einige

grundlegende Überlegungen zum Aspekt der „Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft“ (!) formuliert hatte.<sup>23</sup> Der amerikanische Cembalist beklagt hier vor allem den Umstand, dass über den Aspekt der Zeitgestaltung in der Musik des siebzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts bislang von Seiten der Interpreten und Musikwissenschaftler viel zu wenig nachgedacht worden sei; gerade mit Blick auf das vorklassische Repertoire kommt Hill zu der durchaus brisanten Schlussfolgerung, „... dass nicht nur die Cembalomusik, sondern die doch durchaus symmetrisch veranlagte Musik des ‚Cembalozeitalters‘ insgesamt von einer grundlegenden Asymmetrie im Umgang mit der musikalischen Zeitdarstellung geprägt“ war.<sup>24</sup> Hills Einspruch gegen allzu eingeschliffene „neoklassizistische“ Interpretationsweisen manifestiert sich in seinem eigenen Spiel als radikale Hinterfragung des scheinbar Selbstverständlichen, zu der eine höchst elastische Agogik, asynchrones Spiel, die subtile dynamische Differenzierung von Akkordtönen und insbesondere die Tendenz zur einer asymmetrischen Vortragsweise wesentlich beitragen. „Um es extrem zu formulieren: Im Prinzip verbirgt jede Note, jeder Akkord, jedes Motiv das Potential seiner eigenen Zeitstruktur, je nach Beschaffenheit des Werks. Dies führt dann im Extremfall zu einem durchindividuierten musikalischen Endergebnis, welches wiederum im frappierenden Gegensatz zu den neoklassizistisch – um nicht zu sagen ‚gebrauchsmusikalisch‘ – geprägten Idealen der heutigen Alten Musik steht. Zugegeben, das Ergebnis kann maniert, geschmacklos und kitschig werden, nicht aber, wenn eine Stilkultur auf höchstem Niveau gepflegt wird.“<sup>25</sup> Hier, beim Ideal befreiter Zeitgestaltung, setzt Asmus mit „further“ an. Im Vorwort zur Komposition heißt es:

Eine exakte, rational fassbare oder auch umfassende Anleitung zur Darstellung der Zeitwerte in diesem Stück kann nicht gegeben werden (sie wäre einerseits zu komplex, andererseits aber auch gar nicht gewünscht). Die angegebenen Hinweise zielen auf die Entwicklung einer Spiel- bzw. Interpretationshaltung, wie sie vermutlich zur Blüte des Hammerklavierspiels vorlag, in welcher der subjektiven Empfindung und dem Interpretationsrahmen des Interpreten ein im Vergleich zu heute wesentlich größerer Spielraum zugestanden war. Die hier notierten Dauernwerte sind daher, im Gegensatz zu einem Großteil der herrschenden zeitgenössischen Musik seit etwa 100 Jahren, in ihrer Notation einfach, in ihrer Interpretationsweise jedoch flexibel zu denken. Eine konkrete Vorstellung, wie lang genau ein Ton im Verhältnis

20 members.chello.at/bernhard.lang/, Stand: 27. Januar 2017.

21 „Das Interessante ist, dass Wiederholung gleichzeitig Lust und Folter ist, Erinnern und Vergessen, Intensivierung der Wahrnehmung und gleichzeitig Betäubung, Halluzination und gleichzeitig phänomenologische Wesensschau.“ (www.musicaustria.at/interview-mit-bernhard-lang-ii/, Stand: 6. Januar 2017.)

Zu Langs Werkreihe „Monadologien“ siehe auch Daniel Ender, „Das Verschwinden des Komponisten. Bernhard Lang und seine Arbeit am Steinbruch der Musikgeschichte“, in: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz: Schott, 4/2014, 16–19.

22 Katharina Olivia Brand im Werkstattgespräch mit dem Autor, Folkwang Universität der Künste Essen, 10. Januar 2017.

23 Bernd Asmus im Gespräch mit dem Autor, Graz, 15. November 2016; vergleiche Claus-Steffen Mahnkopf, „Quo vadis, ‚Alte Musik‘? Zur Rolle der Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft. Ein Gespräch mit Robert Hill“, in: Musik & Ästhetik 73, Stuttgart: Klett-Cotta, Januar 2015, 5–23.

24 Ebenda, 14.

25 Ebenda.

zu anderen dauern soll, kann neben einigen Grundregeln nur der musikalische Kontext (bzw. besser: dessen Interpretation) liefern.

Wie in anderen Stücken von Bernd Asmus ergeben sich in „further“ aus einfachen Ausgangsbedingungen komplexe spätere Situationen beziehungsweise erweisen sich scheinbar einfache Ausgangsbedingungen in Wirklichkeit als höchst komplex.<sup>26</sup> Der folgende Partiturausschnitt entstammt der letzten Entwicklungsphase des Stücks; der hier realisierte ‚Oktavkanon‘ verweist auf ein für „further“ bestimmendes dialogisches Prinzip, allerdings auf der Grundlage von in hohem Maße eigenständigen und rhythmisch individualisierten Stimmen. Das von Asmus benutzte Notationssystem (siehe Spielanweisungen rechts) scheint einzig für den Zweck erfunden, möglichst offene Rahmenbedingungen zu gewährleisten, innerhalb derer sich Stilkultur und Geschmack der Interpretin je nach Kontext ungehindert entfalten können.

Copyright 2016 Bernd Asmus, Freiburg

Begreift man die Stücke von Lang und Asmus, was ihren kompositorischen Ansatz und den Umgang mit einem ‚exotischen‘ Instrument betrifft, als weit auseinanderliegende Extreme, so nehmen die übrigen uraufgeführten Hammerflügel-Stücke zwischen ihnen eine eher vermittelnde Haltung ein, auch indem sie mit ihrer Konzeption auf spezifische Eigenschaften des historischen Klangkörpers reagierten.<sup>27</sup> Historische Instrumente wie Mozarts

26 Markus Roth, Artikel Bernd Asmus, in: *Komponisten der Gegenwart*, herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München: edition text + kritik, 36. Nachlieferung, Juli 2008.

27 Florian Geßlers faszinierende Studie „Astrale Perspektiven“ thematisiert innerhalb einer strengen und ausgetüftelten mathematischen Struktur nicht nur das (betont perkussive) Anschlagen, sondern ebenso das nicht minder geräuschhafte Loslassen der mit Leder bezogenen Hämmer – eine Art Doppelsicht auf Aspekte der Klangerzeugung auf einem historischen Klavier. Der mit „Beschwörungsformel(n)“ betitelt Beitrag des Verfassers zum Konzert lotet demgegenüber vor allem die klanglichen Dimensionen des beschriebenen Moderator-Registers aus; immer wieder

Tempi :   
T langsam   
M mäßig   
C schnell   
> langsamer   
< schneller

rubato sempre, d.h.   
 f f nicht gleich lang?   
 f nicht zusammen

--- Tastenhub   
 [ ] Bindebogen ≠ [ ] Haltebogen   
 [ ] Erster Ton wird zum letzten Ton gehalten.   
 f länger als f f kürzer als f (= ·(f) )   
 f kürzer als f   
 = Tonwiederholung ad lib. (nach gusto)   
 [ ] sind schneller als [ ]   
 | Koordinationsstreifen   
 MR molto rubato   
 NR non rubato (Repetitionen S. 11 ?)   
 P Haltepedal   
 M Moderator   
 [ ] Verschmelzungsklang (nicht langsam)   
 [ ] Bindebogen: immer →

Walter-Flügel lassen sich in verschiedener Hinsicht ‚neu erfinden‘ – und es wären, nebenbei bemerkt, ebenso noch Instrumente zu realisieren, die in der Vergangenheit gar nicht gebaut wurden, und sei es nur in virtueller Gestalt. Der von Katharina Brand initiierte Brückenschlag zwischen Alter und Neuer Musik hat Synergien freigesetzt, die es weiter zu verfolgen gilt. Beide Bereiche, Alte und Neue Musik eint nicht nur die Opposition gegen ein allzu glattes, oberflächliches Schönklangideal und die bewusste Infragestellung eingeschliffener Wahrnehmungskategorien, sondern vor allem auch der Glaube an die Relevanz uneingelöster Utopien, der ein ausgeprägter Mut zum Risiko und Experiment mit sich birgt. Bereits bestehende institutionelle Projekte wie die Ensemble Akademie Freiburg, eine gemeinsame Gründung des Freiburger Barockorchesters und des ensemble recherche, sind starke Indizien für die fortwährende Suche nach produktiven, den Konnex zwischen Alter und Neuer Musik betreffenden Schnittstellen.

wird das Explosive, im Fortissimo geradezu Peitschende ebenso wie das Dunkle, das Verhuschte, ‚Verschattete‘ des Hammerflügel-Klangs thematisiert.