

"Immer wieder Ausbrechen" : ein Porträt des Komponisten Christoph Neidhöfer

Autor(en): **Haefeli, Anton**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 64

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927981>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«IMMER WIEDER AUSBRECHEN» VON ANTON HAEFELI

Ein Porträt des Komponisten Christoph Neidhöfer

Christoph Neidhöfer, am 22. April 1967 in Wettingen als Sohn einer österreichisch-schweizerischen Informatikerin und eines deutschen Elektroingenieurs geboren, studierte nach den Schulen in Hausen, Brugg und Aarau (1986 Matura Typus C) an der Musikhochschule der Musik-Akademie Basel fast alles, was es für einen «homo universalis musicalis» zu lernen gibt: Klavier (1989 Lehr- und 1991 Konzertreife-diplom bei Jean-Jacques Dünki), Musiktheorie (1991 Lehr-diplom für Musiktheorie bei Roland Moser und Felix Lindenmaier), Komposition (1991 Diplom bei Rudolf Kelterborn) und Dirigieren (Wilfried Boettcher). Als Fulbright-Stipendiat setzte er ab 1992 seine Ausbildung auf der Harvard University Cambridge (MA) fort, wo er mit Bernard Rands und Donald Martino kompositorisch und mit David Lewin musiktheoretisch und -wissenschaftlich arbeitete (1999 Ph. D. mit einer Dissertation über das Spätwerk Igor Strawinskij). Gleichzeitig gab er als Pianist viele Solo- und Kammermusikabende, leitete das universitätseigene Dudley House Orchestra und war 1994–97 an seinem Hause auch als «Teaching Fellow in Music» tätig. Alle Aufgaben, ob künstlerische, theoretische, wissenschaftliche oder pädagogische, packte er gleichermassen mit Engagement, Brillanz und grösstem Erfolg an. Davon künden nicht nur seine Abschlüsse, sondern auch zahlreiche Preise und Auszeichnungen, die er bislang erhalten hat: unter anderem 1994 im Klavierduo mit Anton Vishio den Kranichsteiner Musikpreis Darmstadt, 1994 den ersten Preis beim Orchesterkompositionswettbewerb in Besançon, 1996 den Stipendienpreis der Darmstädter Ferienkurse und 1997 den Akiyoshidai International Composition Award in Japan. Seit Herbst 1999 ist er «Faculty Lecturer» für Musiktheorie und Komposition an der McGill University in Montréal (Canada).

KOMPONIEREN HEISST RISKIEREN

Der mustergültige Werdegang Neidhöfers lässt die Radikalität seiner Musik kaum erahnen, und ebenso quer steht sie zum heute waltenden antimodernen «Weltgeist». Sein Handwerk beherrscht der junge Komponist zwar schon «bei-

nahe wie ein Altmeister»¹, und mühelos könnte er mit jedem Tonsystem, in jeder Form und Satzart arbeiten. Die dadurch drohende unpersönliche Musik ohne Ecken und Kanten fürchtet er indes wie der Teufel das Weihwasser; keinesfalls, so unterstelle ich ihm hier wenigstens, will er, gewitzt aus der Erfahrung mit dem USA-Musikleben und vielleicht seinem geradlinigen Studiengang, ein «University Composer»² werden. Das zaghafte Herantasten an eine eigene Sprache war seine Sache also nicht; vielmehr fand er bereits 1990 in seiner ersten gültigen Komposition, dem Bläserquintett – einem Werk ohne Anfängerattitüden, sondern von hohem Rang! –, zu seinem Tonfall, ihn rigoros gegen Vorbilder und Modelle³ abgrenzend. Seither leiten Neidhöfer unentwegt die forschende Neugierde auf Unerhörtes – im doppelten Wortsinne als nie Gehörtes und ganz Besonderes («ich bin immer ganz offen für andere Dinge»⁴) –, der Wille zur Exploration von Klängen und Geräuschen, überhaupt der Innenwelt jeglichen akustischen Materials und die Lust am Risiko: «Komponieren heisst Riskieren, sonst ist es nicht interessant»⁵. Traditionelle Mittel und Materialien schliesst er nicht a priori aus; er will sich ihrer aber nicht einfach bedienen, sondern sie weiterentwickeln, denn seiner Überzeugung nach sind sie längst nicht ausgereizt. Noch weniger ist für ihn das Projekt «Moderne» zu Ende gebracht und besteht Anlass zu Resignation und Regression.

Wenn er auch seine kompositorische Arbeit in erster Linie als «einen Prozess des Bewusstmachens» («ich entdecke mich selber, will besser wissen, was ich tue») bezeichnet und seine Werke ein Denken in «absoluter» Musik realisieren, so kann in der Radikalität, mit der er Geräusche und Klänge sozusagen wieder in ihr Naturrecht einsetzt, doch ebenso eine komplexe Reaktion auf die Aussenwelt gesehen werden. Eine solche Position erinnert an Helmut Lachenmanns zentrale Kategorie der «Klangrealistik», die mehrere Aspekte benennt und fordert: zunächst den Einbezug der oft geräuschhaften Genese eines Klanges in die Musik – «Komposition hat nicht den Klang als Ziel zu visieren, sondern von ihm auszugehen»⁶ –, dann dessen Loslösung aus der normierenden Verdinglichung durch die Kulturindustrie und end-

1. Ch. Keller in *Dissonanz* Nr. 52, Mai 1997, S. 31.

2. Vgl. CN's Aufsatz über M. Babbitt in *Dissonanz* Nr. 54, November 1997, S. 4–11.

3. Das schliesst nicht aus, dass er (z. T. unhörbare) Materialien und Zitate aus Werken anderer Komponisten als komplexen Ausgangspunkt für seine Musik nehmen oder in sie einbauen kann. So nimmt er etwa in «Erfüllt von leiser Antwort» für Violine und Klavier (1995) Bezug auf A. Bergs *Lulu*-Reihe und dessen Violinkonzert, *Caché* (1996/1998) baut auf einer Materialskizze L. Berios, einem neuntönen Modus, auf, und *Glimpses* (Auf den Spuren eines Programms) für Streichorchester (1999) hat das Tonmaterial von A. Schönbergs *Verklärter Nacht* als strukturellen Ausgangspunkt.

4. Die im folgenden nicht mehr einzeln nachgewiesenen Aussagen CN's sind dem Interview entnommen, das P. Müller mit ihm für die Pro Helvetia-Reihe «contemporary swiss composers» (Zürich 1997, o. S.) geführt hat. Dort wurde das Interview in englischer Übersetzung publiziert; die Wiedergabe hier basiert auf dem Originaltext.

5. CN in einem Vortrag in der Musikhochschule Basel am 5. Februar 1996.



*Foto: Tony
Laurinaitis,
Montréal*

lich auch seine entmystifizierende Darstellung als Resultat von Arbeit: «Was klingt, klingt nicht um seiner Klanglichkeit und deren struktureller Verwendung willen, sondern signalisiert den konkreten Umsatz der Energien bei den Aktionen der Musiker und macht die mechanischen Bedingungen und Widerstände spürbar, hörbar, ahnbar, mit denen diese Aktionen verbunden sind.» Sicher könnte Neidhöfer auch «meiner [sc. Lachenmanns] etwas kess formulierten Definition von Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit» zustimmen. Danach kann Schönheit also nur per negationem gerettet werden: in der Umwertung dessen, was gesellschaftlich sich als Wert etabliert hat, im «zerstörerischen Umgang mit dem, was man liebt, um dessen Wahrheit zu bewahren», durch die Erfindung «eines ganzen Alphabets von Chiffren, um auf sie als abwesende zu verweisen».⁷

Dogmatik lehnt Neidhöfer allerdings in jeder Form ab («eine ästhetische oder ideologische Position ist noch keine Garantie für gute Musik») und sucht im Gegenteil den Weg ins Offene und Unabgeschlossene. Seine Musik gibt deshalb keine Antworten, sondern stellt vor allem Fragen. Ganz konkret zeigt sich das in der *Kleinen Szene* für Flöte solo (1993), die nur aus Fragezeichen zu bestehen scheint und permanent ihren eigenen Fortgang in Frage stellt. Für das Prozesshafte in Neidhöfers Schaffen, einem stetigen «work in progress», stehen auch seine Revisionen beispielsweise des Bläserquintetts (rev. 1992), des Streichquartetts (s. u.) und von *Caché* für dreizehn Instrumente (1996, rev. 1998) ein. Was Paul Valéry für die «Dichtkunst» festgehalten hat, könnte deshalb ebensogut über seinem Komponieren stehen: «Ein Gedicht ist nie vollendet – es ist stets ein Zufall, der etwas zu Ende führt, d. h. dem Publikum überreicht. / Das ist entweder der Überdruß oder die Anfrage des Verlegers – oder ein nachdrängendes neues Gedicht. / Jedoch beweist der Zustand des Werks (wenn der Autor kein Dummkopf ist) niemals, dass es nicht weitergetrieben, verändert, als erste Annäherung oder als Ausgangspunkt für neue Versuche betrachtet werden könnte. / Ich denke, was mich angeht, dass dasselbe Thema, ja beinahe dieselben Wörter unaufhörlich wieder aufgegriffen werden und ein ganzes Leben ausfüllen könnten. / «Vollendung» – / das ist Arbeit.»⁸

AUSBRECHEN, ODER: ZUSETZEN, WEGSCHNEIDEN, WAGEN

Neidhöfers Idiosynkrasie gegen eine Musik der offensichtlichen Logik und des Aufgehens ohne Rest äussert sich besonders drastisch, wenn er in einem Gespräch nicht weniger als siebenmal seine Absicht zum «Ausbrechen» bekräftigt, ja geradezu beschwört. Drei davon seien zitiert: «So versuche ich jetzt immer mehr auszubrechen. [...] Es geht ja auch darum, immer wieder auszubrechen, und da muss man Strategien entwickeln, die einem das ermöglichen. [...] Doch habe ich, auch wenn es mir nur schrittweise gelingt, dieses Bedürfnis auszubrechen.» So will er aus seinem (in früheren Werken manifesten) Hang zu abgerundeten Bogenformen ebenso ausbrechen wie aus tradierten Instrumentalklängen. Vermeiden des Charakteristischen, Umdrehen des Vertrauten ins Unvertraute und des Einfachen ins Komplexe werden zu Leitmotiven in Neidhöfers mehr *Kontra*ponieren als *Komponieren*. Schon bei seinem Bläserquintett und Streichquartett war es ihm ein prioritäres Anliegen, sie so wenig als möglich nach den allen vertrauten Gattungen tönen zu lassen. Und zu ... *entrückt* ... für Blasinstrumente, Schlagzeug und Kontrabass (1995) merkt er an, dass «die Musik dieses Stückes in klanglicher und formaler Hinsicht [entrückt ist]. Der Ton ist hier keineswegs eine a priori gegebene Einheit. Er entsteht aus dem Geräusch heraus und wird von diesem

Pablo Picasso:
Igor Strawinsky
(Bleistift und
Kohle auf
Papier, 1920)



wieder absorbiert, gelangt also nie zu völliger Selbständigkeit. Das Charakteristische der einzelnen Instrumente erscheint meist zurückgedrängt. Die Musik sucht eher nach klanglichen Berührungspunkten zwischen den Instrumentalgruppen als nach Kontrasten.»⁹

Durch Aufträge vorgegebene Besetzungen behindern ihn also keineswegs, sondern können gar Phantasie und produktiven Widerstand anstacheln. «Erste Vorstellungen oder Ideen ergeben sich, sobald ich weiss, für welches Ensemble ein Stück entstehen soll. [...] Sie] können sich auf formale Vorstellungen, auf eine formale Dramaturgie beziehen. Oder aber ich gehe von den Details aus, von gewissen Klängen oder kleineren strukturellen Verläufen, die ich weiter entwickeln möchte und wo mir die grosse Form noch nicht klar vor Augen steht.» Allerdings ist (oder war) der deduktive Weg – von der Formdramaturgie zum strukturellen Detail – für ihn typischer als der umgekehrte induktive; jenen hat er zum Beispiel für *Interplay*, diesen für *IXION* gewählt. So oder so ist der Anfang «immer sehr chaotisch», und deshalb gilt es, darin Ordnung zu schaffen und die eher globalen Ideen zu konkretisieren, ja beim deduktiven Verfahren zu «materialisieren». Vor *Interplay* ist er dabei weniger systematisch als intuitiv vorgegangen – vielleicht eine Gegenreaktion auf die perennierende Vorherrschaft der seriellen Technik in manchen Kompositionsästhetiken der USA. Seit *Interplay* hat er diesen Zwang zur Abgrenzung überwunden und arbeitet mit Materialvorordnungen, die er indes für jedes Werk individuell zusammenstellt.

Ist der erste Arbeitsgang durchgeführt, tritt Neidhöfer, der zunächst für sich, als ersten Hörer seiner Musik, schreibt, gleichsam vom Komponierten zurück und begibt sich in Distanz zu ihm: «Ich lese und höre das Stück innerlich einfach als Musik, ohne an die Struktur zu denken. Dann wird mir klar, welche Stellen musikalisch nicht überzeugen, oft auch im Hinblick auf ihre zeitliche Anlagen. Das eine scheint zu lange zu sein, das andere muss erweitert werden. Ich scheue mich nicht, in diesen Fällen rigoros Änderungen vorzunehmen, manchmal systematisch, manchmal rein intuitiv, wenn

6. C. Gottwald: «Vom Schönen im Wahren. Zu einigen Aspekten der Musik Helmut Lachenmanns», in: *Musik-Konzepte* Nr. 61/62: Helmut Lachenmann, hg. von H.-K. Metzger und R. Riehn, München 1988, S. 3–11, hier S. 4.

7. H. Lachenmann, zit. nach Gottwald: ebd., S. 6–8.

8. P. Valéry: *Tel Quel*, hier zit. nach *Dissonanz* Nr. 57, August 1998, S. 26.

9. CN in seinem Einführungstext zum Stück anlässlich der Uraufführung am 13. Mai 1995 in Aarau.

Notenbeispiel 1

Alle
Notenbeispiele
mit freundlicher
Genehmigung
der Edition
Modern/
Tre Media
Musikverlage

auch danach die ursprüngliche Struktur etwas ‚beschädigt‘ ist. Ich glaube nicht an die Konsequenz von Systemen, aber ich habe ein Bedürfnis, meine Phantasie durch systematische Überlegungen in Gang zu setzen.»¹⁰ Wer dächte hier nicht an Joseph Haydns wunderbares Wort von seinem Komponieren als «Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen». Oder auch an die Fortsetzung: «Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden, und ich halte mich für befugt wie irgendeiner, hierin Gesetze zu geben.»¹¹

Als sein eigener Rezipient geht Neidhöfer nicht nur von der Überprüfung der richtigen zeitlichen Proportionen aus – sein Gefühl, ja Instinkt dafür («wichtig finde ich beim Komponieren den musikalischen Instinkt») ist ausserordentlich –, sondern ebenso sehr vom Anspruch, bei seiner Musik wie bei jeder anderen Vielschichtiges, Doppeldeutiges und Unvorhersehbares zu hören. Deshalb rauht er, nachdem die ersten Werke seiner Einschätzung gemäss immer rund und bar jeder Überraschung waren, seine Musik seit *Interplay* auf, verundeutlicht sie, stört die formale Oberfläche unter anderem durch viele Pausen, arbeitet gegen die Tendenzen des Materials, staucht die Vertikale zusammen, lässt die Strukturen implodieren und baut Elemente ein, die er «nicht mehr im Griff hat»¹². So brechen die zwei ursprünglich nicht vorgesehenen lauten Tam-Tam-Schläge in *IXION* (T. 74 – siehe Notenbeispiel 1 – und, kurz vor Schluss, T. 132) ins sonst leise Geschehen ein wie weiland die beiden Hammer schläge in Gustav Mahlers Sechster, nur dass dieser sie an formal bedeutsamen Stellen einsetzt, während Neidhöfer sie bewusst asynchron und ohne Zusammenhang zur Struktur des Stücks verwendet. «Was soll das?», fragt er angesichts solcher Störungen immer wieder sich selbst.¹³ (Morton Feldman sagte einmal: «Es gibt da bestimmte Stücke von mir, die nicht mal ich verstehe, und dennoch finden einige Leute, dass das die besten meiner Stücke sind.»¹⁴) Kurzum: Ein Werk stimmt für Neidhöfer erst dann, wenn es nicht mehr stimmt.

«Wenn sich ein Stück beispielsweise auf einen Knall zu bewegt, und der kommt dann auch, interessiert mich das als Hörer bald nicht mehr. Kompositorisch heisst das für mich: Ich plane einen Knall, ich versuche, dies dem Publikum musikalisch mitzuteilen, aber dann kommt er nicht, oder zu früh, oder zu spät, oder anders.»

Er plädiert deshalb einerseits für die Freiheit des Hörens, mit der er selbst in (manchmal sogar wenig ambitionierter) Musik anderer Komponisten Entdeckungen machen kann, setzt andererseits für seine Werke ein überdurchschnittlich aktives Ohr voraus und möchte mit ihnen auch «zum Nachdenken über unsere Hörgewohnheiten und -erwartungen anregen»¹⁵. Mit der Bevorzugung leiser Klänge will er zudem wohl nicht nur das Gehör schärfen, sondern auch Einsprache gegen die heute etablierte Diktatur der Lautheit erheben. Die zentrale Stellung des Hörens teilt er wiederum mit Lachenmann, der sich von Musik, die ihn interessieren soll, wünscht, dass «sie über sich selbst nachdenkt» und ihn veranlasse, «beim Hören über mein Hören nachzudenken. Und dieses Nachdenken über sein Hören bedeutet im Grunde über sich nachdenken.»¹⁶ Lachenmann kommt gar zum Schluss, dass «neue Musik [insofern] grundsätzlich so etwas wie ‚Gefahr‘ für das Hören bedeuten sollte», als «am Ende eines gehörten Werks der Hörer ein anderer sein sollte als zuvor».¹⁷

STREICHQUARTETT

Gehen wir nun etwas näher auf einzelne Werke ein. Das Streichquartett (1992, rev. 1994) ist ohne Materialordnung entstanden, und seine heutige Form hat mit der anfänglichen fast nichts mehr gemein. Neidhöfer hat sich zum Zeitpunkt der Komposition explizit nicht mit der Streichquartettliteratur auseinandergesetzt, um unvoreingenommen an die Arbeit gehen zu können. Deshalb ist es erstaunlich, dass der kurze und klar gegliederte erste Satz quasi-imitatorisch anfängt wie viele Haydnische Quartette, wie diese zwischen Poly- und Homophonie wechselt und auch typische Paar-

10. CN in einem Brief an d. Verf., 30. Juli 1999.

11. Zit. nach G. A. Griesinger: *Biographische Notizen über Haydn* (1805), hg. von F. Grasberger, Wien 1954, S. 17/13.

12. Vgl. Anm. 10.

13. Vgl. Anm. 10.

14. M. Feldman: «Middelburg Lecture», in: *Musik-Konzepte* Nr. 48/49: Morton Feldman, hg. von H.-K. Metzger und R. Riehn, München 1986, S. 3–63, hier S. 20.

15. Vgl. Anm. 9.

16. H. Lachenmann: «Offener Brief an Hans Werner Henze», in: *Musik-Konzepte*, a. a. O. (Anm. 6), S. 12–18, hier S. 14.

17. D. Ryan: «Musik als ‚Gefahr‘ für das Hören. Gespräch mit Helmut Lachenmann», in: *Dissonanz* Nr. 60, Mai 1999, S. 14–19, hier S. 17. Zur Akzentverschiebung – vom Hören zum Wahrnehmen – in den jüngeren Schriften Lachenmanns vgl. P. Müller: «Im Sog der Wahrnehmung», in: *Dissonanz* Nr. 62, November 1999, S. 26–33, hier S. 26.

Notenbeispiel 2

bildungen zwischen den Instrumenten bringt. Bereits im ersten Takt spielt die zweite Violine ein Drehmotiv, das, vielfach variiert, die Musik Neidhöfers oft durchzieht. Es besteht im allgemeinen aus kleinen oder grossen Sekunden, die eine kleine oder grosse Terz einrahmen und zusammen mit dieser meistens den jeweiligen Ambitus chromatisch ausfüllen (siehe Notenbeispiel 2). Der ungleich längere und auch sonst in allen Parametern sich zum ersten antithetisch verhaltende zweite Satz spielt gegen Ende mit der Schluss-erwartung der Hörenden wie der Finalsatz von Haydns Quartett Es-Dur op. 33/2 und endet wie dieser eigentlich nicht. Die zeitliche Proportionierung der beiden Sätze ist aber «unklassisch» aus dem Lot oder lässt den ersten als ver- quere Einleitung zum zweiten erscheinen. Neidhöfer asso- ziiert damit Pablo Picassos Porträt von Igor Stravinskij, in dem das eine Brillenglas etwa doppelt so gross ist wie das andere (siehe Abbildung S. 28).

«SCHICHTUNG»

In der einsätzigen, aber wiederum durch unterschiedliche Tempi, Lautstärken, Höhenlagen und Klang- bzw. Geräusch- charaktere im Grossen übersichtlich und einfach geformten, dafür im Detail um so reicheren Komposition «Schichtung für fünfzehn Instrumente» (1993) werden zuerst «Extreme einander gegenübergestellt und später vermittelt. Formale Prozesse sind in ihrer Dynamik durch Überlagerungen ver- schiedener, in sich statischer Schichten reguliert.»¹⁸ Das oben angesprochene Drehmotiv findet sich schon im ersten Takt (siehe Notenbeispiel 3) gleichzeitig in drei verschiedenen Varianten in Bassklarinette, Posaune und Violoncello (wobei dieses das Motiv der Bassklarinette samt Auftakt genau spie- gelt). In die blockhaft abgesetzte Rhythmik der Anfangsteile sind Vokale und Konsonanten, von Pianist/Pianistin und Schlagzeuger/Schlagzeugerin auszustossen, als Geräusch- farbe eingelassen. Ab T. 141, wo der fünfte Teil beginnt, wird die bislang meistens «freie» Rhythmik und das (hier beson- ders gut zu hörende) Aufeinanderichten verschiedener Impulse «strukturell strikt eingebunden. Das Prinzip ist folgendes: Ich habe eine Anzahl Impulse abstrakt über- einandergelegt. Jede Impulsschicht benützt eine bestimmte Anzahl von Klangfarben und Spieleffekten. Die Passage besteht aus einer Folge von kurzen sich verdichtenden und verdünnenden Prozessen, grob durch die [wellenförmige]

dynamische Entwicklung angedeutet. Diese Prozesse kom- men dadurch zustande, dass ich aus den überlagernden Impulsschichten eine Auswahl treffe. Am Anfang einer Stei- gerung hört man nur wenige Schichten gleichzeitig, während in der folgenden Verdichtung mehr Schichten dazugeschaltet werden. Ich lese also praktisch meine Komposition aus einer abstrakten Materialordnung heraus.»¹⁹ Daraus resultiert ein ungemein farbiger und komplexer Hoquetus, der sich nach der Peripetie verliert und wiederum in einen offenen Schluss überführt wird.

«INTERPLAY»

In «*Interplay* für acht Instrumente» (1995), dem ersten Höhepunkt in Neidhöfers Schaffen, ging er – ich habe es schon erwähnt – von einem vor der eigentlichen komposito- rischen Arbeit bestimmten formalen Rahmen aus, den es danach auszufüllen galt («forma definit materiam!»). Weder vor noch nach diesem Werk hat er, der ja offene Formen liebt, die Architektur so streng geplant: Die ersten 360 Vier- tel (von insgesamt 480 bzw. 484) hat er einerseits durch 2, 3, 5 und 8, also die ersten Fibonacci-Zahlen, geteilt (ergibt die «Punkte» 180 und 360, 120, 240 und 360 usw.) und anderer- seits durch Mehrfache von 23 (der Schicksalszahl von Alban Berg ...) in abnehmender Folge, also 5 mal 23 = 115, 4 mal 23 = 92 usw. bis 1 mal 23, was, nach 15 Vierteln begin- nend, zu den «Punkten» 130 (15 plus 115), 222 (130 plus 92), 291, 337 und 360 führt. Auch die zeitliche Proportionierung ist klar geregelt (vier plus zwei plus zwei Minuten). Bereits nach vier Minuten, in der Mitte des Werks (und nicht wie oft bei Neidhöfer nach etwa zwei Dritteln), kommt es zum Zu- sammenbruch, vorbereitet durch Anweisungen wie «wie ein Schrei» (T. 34) oder «zornig» (T. 55), und danach zur «negati- ven Klimax».

Das Ensemble ist in vier Gruppen aufgeteilt. Die Haupt- gruppe I (Bassklarinette – ein Instrument, das Neidhöfer besonders liebt –, Viola, Harfe und Schlagzeug) ist in der Mitte plaziert, die übrigen drei Gruppen (II: Flöte, III: Violi- ne, IV: Horn/Kontrabass) sind zurückversetzt. Die Zentral- gruppe, streng strukturiert, spielt durchgehend und wird dirigiert, während die Nebengruppen auf bestimmte Ein- sätze des Dirigierenden in «begrenzter Aleatorik» (Witold Lutoslawski) wahlweise aus einem gegebenen Material Fragmente auswählen können. Die Orte, wo die Musik der

18. CN in seinem Einführungstext zum Stück anlässlich der Uraufführung am 26. November 1993 in Montréal/Canada.

19. Vgl. Anm. 10.

20. Vgl. Anm. 1.

«Satelliten» in ein Wechselspiel mit der Musik der Zentralgruppe treten kann, sind durch jene «Knotenpunkte» gegeben, deren Genese oben dargestellt worden ist. Dadurch kommt es auch zu einem «Interplay» zwischen dem festgelegten grossformalen Rhythmus und den offenen Rhythmen der kleinen Zellen. Die Tonhöhen wiederum sind für alle Gruppen fixiert, wobei der Hauptgruppe viel mehr zugestanden werden als den Trabanten.

«Neidhöfer komponiert mit avanciertem Material (oder besser: mit nicht mehr ganz neuem avanciertem Material, d. h. athematischem, atonalem bzw. geräuschhaftem, unskandiertem) beinahe wie ein Altmeister. Gekonnt etwa, wie er in dem von der Klarinette dominierten Ensemble den Hornklang weitgehend ausspart, um ihn dann um so wirkungsvoller als Gegenfarbe einzusetzen. Das kann man z. B. von Brahms lernen, der im vorwiegend sonnigen 1. Satz der 2. Symphonie die Posaunen ganz gezielt und äusserst sparsam zur verdunkelnden Einfärbung einsetzt [...]. Neidhöfer ist aber nicht nur in solchen lernbaren Disziplinen wie der Instrumentation souverän, sondern auch in Parametern, die nur bedingt in Anweisungen kodifizierbar sind. Für einen tonalen Stil wäre dies primär die Melodik, für den von Neidhöfer gewählten eher der Rhythmus. Neidhöfer rhythmisiert im Kleinen (als Verhältnis der Notenwerte) wie im Grossen (als Verhältnis der Abschnitte bzw. als Verlauf, Dramaturgie) ungemein zwingend und überzeugend, ohne auf leicht durchschaubare Tricks zurückzugreifen. Er erreicht dadurch eine Innenspannung, wie sie in diesem Stil selten ist.»²⁰

«IXION»

Zu «IXION für sechs Instrumente» (1995) wurde Wesentliches schon festgehalten. Der Untertitel begreift auch die Stimme als Instrument mit ein; ihr Einsatz ist deshalb eher geräuschhaft als kantabel, und zudem muss die Ausführende noch andere Schallerzeuger als ihren Kehlkopf betätigen. Neidhöfer ist überhaupt ein Komponist, der in vokalen Partien nicht wie viele seiner Zeitgenossen weit hinter die avancierten instrumentalen Klänge zurückfällt, sondern sie auf deren Höhe und Differenzierungsgrad hält und von allen Belcanto- und cäcilianistischen Konnotationen ebenso radikal erlöst wie vom Text. In IXION (und dann Zeitbogen) werden nach den Schlüssen in den früheren Werken nun

d = ca. 52

Flute

Oboe

Clarinet

Bass Clarinet

Bassoon

Trumpet

Horn

Trombone

Bongos

Percussion

Tom/Tum

Bass Drum

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Notenbeispiel 4

T. 110

VI. VI. VI.

Notenbeispiel 5

[T.] 25

Guit. Hrp. Pno.

mf mf mf

Ped. Ped. Ped. Ped.

$\text{♩} = 80$ ($\text{♩} = 60$)

auch die Anfänge in Frage gestellt und zerfasert. Erst im Mittelteil, der erstmals viele ungerade Taktarten enthält (wie wiederum in *Zeitbogen* insgesamt), beteiligen sich alle sechs Instrumente, Repräsentanten der sechs traditionellen Prinzipien (Holz, Blech, Schlagzeug, Zupf- und Streichinstrument, menschliche Stimme), am gleichen Material. Spannend ist der «schizophrene»²¹ Violinpart (siehe Notenbeispiel 4) konzipiert: In ihn sind drei verschiedene Stimmen in drei verschiedenen Tempi inkorporiert; es finden sich fugierte und kanonische Teile, und alles ist so schwer, dass es gar nicht ohne Rest realisiert werden kann. Die Violine muss sich deshalb ihren Weg durch den kontrapunktisch überladenen Text selbst suchen, und so ist Johann Sebastian Bachs eigentlich auch unmögliche Fuge für Solovioline hier zu Ende gedacht. Sonst verlangt Neidhöfer nicht zuviel, sondern «nur» viel von seinen InterpretInnen, um aus deren Widerständen gegen die Schwierigkeiten weitere Spannung zu gewinnen.

«ZEITBOGEN»

In «*Zeitbogen* für zwölf Instrumente» (1998) «I am reflecting on possible relationships between musical time and music material. Musical material is always perceived in two different layers of time – objective (measured time) and subjective (experienced time). Each of the sections in the piece – many of them overlap – presents its own musical material which is manipulated to create differing perceptions of time. In this way, for example, time can seemingly stand still, proceed in circles, or move simultaneously in different directions.»²² In diesem Werk ist die Harmonik systematisch entwickelt – im wesentlichen abgeleitet aus der Skordatur der Gitarre und erweitert durch Verfahren, die an Pierre Boulez' «Multiplikationen» erinnern –, was einem sich mitteilt, ohne den Grund dafür zu wissen (siehe etwa in Notenbeispiel 5 die extraterritorialen Akkorde in

21. Vgl. Anm. 10.

22. CN in seinem Einführungstext zum Stück anlässlich der Uraufführung am 30. August 1998 in Akiyoshidai/Japan.

23. M. Feldman: «Middelburg Lecture», a. a. O. (Anm. 14), S. 21.

24. Nur für diejenigen, die Geheimnisse nicht lieben, eine Kurzform des richtigen Mythos um Ixion: Der lapithische Eichenkönig Ixion, wörtlich: «starker Mondmann», tötete bei der Hochzeit mit der Mondgöttin Diadere den Vater Eioneus (auch Deioneus), um die ausgemachten

T. 25ff., die, nach den wilden Gesten im Schlussteil, transformiert und nun *fortissimo* auch die Coda einleiten).

AUF DER SUCHE NACH EINEM TITEL

Die Titel zu seinen Werken sind Neidhöfer nicht sehr wichtig; er findet sie oft nur mit Mühe und nach Abschluss der Kompositionsarbeit. Entweder bezeichnen sie unpräzise wie seit jeher die Gattung/Besetzung – etwa «Bläserquintett», «Streichquartett», «Vier Lieder (Robert Walser)» –, oder sie umschreiben mehrdeutig zentrale kompositorische Ideen (*Schichtung*, *Transitio*, *Interplay*, *Zeitbogen*). Poetische Titel wie «... entrückt...», «Erfüllt von leiser Antwort», *Caché* und *Nach Innen* verraten allerdings mehr von wesentlichen Eigenschaften der Neidhöferschen Musik, als er zugeben möchte, sogar wenn sie aus literarischen Werken entliehen sind, die er zufällig in der Zeit des jeweiligen Kompositionsaktes gelesen hat und deren Inhalte nichts mit den Stücken zu tun haben. So stammt «Erfüllt [...]» aus Georg Trakls *Der Herbst des Einsamen* – die Fortsetzung würde auch passen: «Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen» –, und der Lektüre von Henry David Thoreaus *Walden* entnahm er Sätze für rhythmische Strukturen in *Interplay*. *IXION*, der rätselhafteste Titel, steht indes über einem Werk, dem Neidhöfer anfänglich überhaupt keinen geben wollte. Das banale Paradox, dass «XY», «Untitled», «Sine Nomine» oder «Namenlos» natürlich trotz ihrer Behauptung ebenfalls Namen sind, entging er mit dem Entschluss, das Werk mit «Ixion» nach einer mythologischen Figur zu betiteln, von der er aus einem Gespräch zwischen John Cage und Morton Feldman erfahren hatte, die darüber redeten, dass Ixion einem Pferd keinen Namen gegeben habe, um es vor Diebstahl zu schützen. Cage, der von einer

Welt ohne Namen träumte, und Feldman, der sozusagen begrifflos komponiert – «ich gebe einer Sache nie einen Namen»²³ – und eines seiner Stücke auch *Ixion* genannt hat, erzählten sich da eine schöne Story, die nur den Nachteil hat, dass sie falsch ist. Da aber wie gesagt Titel und Werk in Neidhöfers *IXION* nichts miteinander zu tun haben, schadet der Irrtum nicht, sondern führt die Verrätselung, Signum grosser Kunstwerke, noch weiter.²⁴

Brautgaben nicht bezahlen zu müssen. Zeus, in Liebesdingen ähnlich skrupellos und in Gestalt eines Pferdes einstmaliger Verführer der Dia, sprach ihn für diese Untat frei und lud ihn gar in den Olymp an seine Tafel ein. «Zum Dank» versuchte Ixion alsbald Hera zu verführen. Der aufmerksame Zeus kam ihm aber auf die Schliche und stellte ihm eine Falle, indem er aus einer Wolke ein Ebenbild Heras formte, das der betrunkene Ixion sogleich vergewaltigte. Der Göttervater bestrafte ihn dafür fürchterlich: Auf ein feuriges Rad gebunden, sollte er ewig dem Himmel entlang rollen. Nephelē, die falsche Hera, gebar indes Kentauros, der als Erwachsener mit Stuten die Kentauren zeugte, von denen der weise Cheiron der berühmteste war. – Der Pferdekult war Lapithen und Kentauren gemeinsam, aber ein namenloses Pferd spielt in diesen Mythen nicht mit. Vielleicht verwechselten Cage und Feldman Ixion mit der Nymphe und Herapriesterin Io, die von ihrem Vergewaltiger Zeus, um sie vor der eifersüchtigen Hera zu verstecken, nicht in eine Stute, sondern in eine schöne weisse Kuh verwandelt wurde.

Werkverzeichnis

alle Werke, wenn nicht anders vermerkt, sind bei Edition Modern & Tre Media, Karlsruhe, erschienen

1990/92	Bläserquintett
1992/94	Streichquartett
1993	<i>Schichtung</i> für fünfzehn Instrumente
1993	<i>Kleine Szene</i> für Flöte solo (HBS <i>Nepomuk</i> , Aarau)
1994	<i>Transitio</i> für Orchester (Editions Gérard Billaudot, Paris)
1995	<i>Interplay</i> für acht Instrumente
1995	... <i>entrückt</i> ... für Blasinstrumente, Kontrabass und Schlagzeug
1995	<i>IXION</i> für sechs Instrumente
1995	« <i>Erfüllt von leiser Antwort</i> » für Violine und Klavier
1996/98	<i>Caché</i> für dreizehn Instrumente
1996–97	<i>Klangkreis</i> für neun Blasinstrumente
1997	Vier Lieder nach Robert Walser für Sopran und Violoncello
1997	<i>AU</i> für Bariton und Schlagzeug
1997	<i>Nach Innen</i> für Gitarre solo
1998	<i>Zeitbogen</i> für zwölf Instrumente
1999	<i>Glimpses</i> (Auf den Spuren eines Programms) für Streichorchester

Diskographie

Schichtung, *IXION*, Streichquartett, *Interplay*, *Zeitbogen*; Klangforum Wien, Leitung: Johannes Kalitzke; Grammont CTS-M 59

Bibliographie

Pro Helvetia Christoph Neidhöfer, Blatt in der Reihe *contemporary swiss composers*, Zürich 1997 (Interview von Patrick Müller)