

Naturton – Alphorn – Schweiz

Der Schweizer Naturton aus der Südsee

Neue Musik mit Alphörnern und dem Ensemblekollektiv Berlin beim Musikfest 2014

Nein, nicht das Horn des Nashorns oder das Rinderhorn standen bei der Geburt des Alphorns im 19. Jahrhundert Pate, sondern das **Tritonshorn** der Ranellidae aus subtropischen und tropischen Gewässern. Daran erinnerte zumindest das *Hornroh Modern Alphorn Quartett* auf witzige Weise mit seiner Zugabe im Konzert mit dem *SWR Sinfonieorchester* am 15. September in der Philharmonie. Im Wechsel bliesen die Ensemblemitglieder das Alp- und das Tritonshorn. Zuvor hatten sie das *concerto grosso Nr. 1 für vier Alpenhörner und großes Orchester* (2013) von Georg Friedrich Haas unter der Leitung von François-Xavier Roth aufgeführt. Was wie aus der Südsee mit dem Alphorn hinüberklingt, wird bei Georg Friedrich Haas zum Klangmodus des Orchesters.



Die Vielfalt und den höchst unterschiedlichen **Einsatz des Horns** als Instrument im Orchesterapparat seit dem 19. Jahrhundert zur Erzeugung von Stimmungen und Echos endete nach Wolfgang Rihm und Georg Friedrich Haas quasi programmatisch mit dem jüngsten der zeitgenössischen und bereits überaus erfolgreichen Komponisten Enno Poppe und seinem Zyklus *Speicher I-VI* (2008-2013) am 20. September mit dem *Ensemblekollektiv Berlin* im Kammermusiksaal. Im Ensemble für *Speicher* gibt es zwar das Horn (Samuel Stoll), doch ihm wird keine entscheidende Stimmungsfunktion zugeschrieben. Eher ist es das Kollektiv der Bläser mit dem Saxofon (Martin Losert), das in Enno Poppes *Speicher* eine pointiert jazzige Stimmung als Erinnerung an Gershwin und das 20. Jahrhundert anklingen lässt.



Das *SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg* gehört zu den wohl verlässlichsten **Klangkörpern** für Neue Musik. Bei den Donaueschinger Musiktagen wurden mit ihm seit 1950 an die 400 Kompositionen uraufgeführt. Georg Friedrich Haas' *concerto grosso* kam im März 2014 mit dem *Hornroh Modern Alphorn Quartett* und dem *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* als Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks zur Uraufführung. Durch die Alphörner dreht der Komponist das Verhältnis der Tonhöhen im Orchesterapparat und der Obertöne um. Während sich die Tonhöhen

quasi aus Obertönen zusammensetzen, geben nun die Alphörner im Obertonbereich die Schwingungen an, die dann vom Orchester übernommen werden, um einen gänzlich anderen Orchesterklang zu erzeugen.



Foto: Kai Bienert

Georg Friedrich Haas' **Kompositionsansatz**, in dem die obertönigen Alphörner tonangebend werden, macht zweierlei. Erstens setzt er die Obertöne im Orchester frei,

die zwar vorhanden, doch in gewisser Weise im traditionellen Orchesterapparat zu Sinustönen bereinigt worden waren. Zweitens wird der vermeintliche Naturton des Alphorns aus seiner Ideologie der Ursprünglichkeit von Tönen herausgelöst. Denn der Naturton, der durch den sozusagen umgekehrten Kompositionsansatz als Ton der Natur dekonstruiert wird, lässt sich auf diese Weise in seiner Konstruktion erkennen.



Foto: Kai Bienert

Das *Honroh Modern Alphorn Quartett* setzt an dieser Stelle an. Das Alphorn wurde im 19. Jahrhundert als **Naturinstrument** von Städtern konstruiert, wie der Alphornist Balthasar Streiff auf der Pressekonferenz des Musikfestes sagte. Erst seit den 1950er Jahren ist die Fertigungstechnik des Schweizer Nationalinstrumentes mit Holz und Rinden soweit fortgeschritten, dass eine spielbare Obertonreihe möglich ist. Es ist wahrscheinlich nicht ganz falsch, wenn man dann das Alphorn nicht als ein uraltes Instrument, sondern durchaus modernes formuliert, dessen technische Perfektion seit dem frühen 19. Jahrhundert mehr als 100 Jahre in Anspruch genommen hat.



Das **Alphorn** und seine Konstruktion nach den Modi der Obertonreihe als „Naturtonreihe“ war durchaus das Schlüsselinstrument der Romantik eines Johannes Brahms als Geburt des modernen Orchesterklangs aus dem Verlust der Obertöne, die anders verortet werden mussten. Winrich Hopp, Künstlerischer Leiter Musikfest Berlin, erinnert mit dem Brief vom 12. September 1868 von Johannes Brahms an Clara Schumann, wie mit dem Alphorn seine Schwärmerei für sie in einem Brief mehr als 10 Jahre zuvor in Erinnerung gerufen wird.

Ein Stück musikalisch authentischer Natur schien verloren, und Nostalgie macht sich aus nicht nur musikalischen Gründen kund, wenn Johannes Brahms in einem Clara Schumann zugehenden Geburtstagsgruß am 12. September 1868 aus den Schweizer Alpen, versehen mit der Überschrift „Also blus das Alphorn heut“, das Alphornmotiv notierte, das er später im Finale seiner Ersten Symphonie verwenden sollte: „Hoch aufm Berg, tief im Thal grüß ich dich viel tausendmal.“^[1]



Der vermeintliche **Verlust** von Natur wird von Johannes Brahms mit dem Alphorn formuliert, das als „Alphornmotiv“ mit dem Ventilhorn und dessen Maschine wiederkehrt, und unauflöslich mit der Erinnerung an die Schwärmerei für Clara Schumann verknüpft ist. Verloren ging nicht die Natur, wohl aber der Anspruch an eine Frau und die Intensität eines Briefwechsels mit ihr, der nun nur noch als „Geburtstagsgruß“ und Zitat des Alphorns wiederkehrt. Sowohl das Alphorn als auch der Briefwechsel und seine Formulierungen unterliegen bereits Konstruktionen von Höhe, Tiefe und Innigkeit. Sie schließen nicht zuletzt eine fast vollständige Vernichtung der Briefe durch Verbrennen mit Aussicht auf das eigene Nachleben in „Zeitungen“, Geschichten und der Musikgeschichtsschreibung ein.

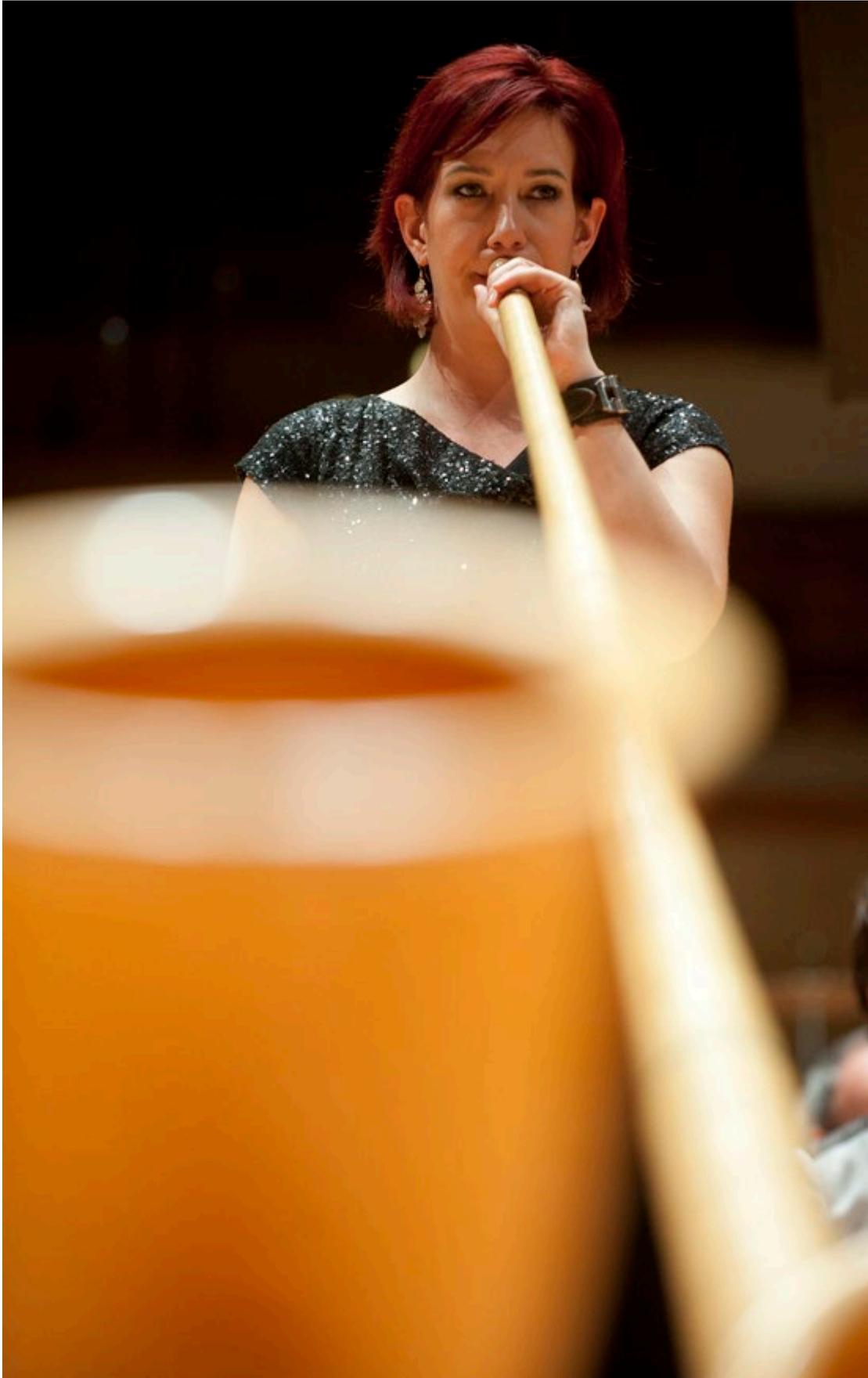


Foto: Kai Bienert

Georg Friedrich Haas hat derartig vertrackte **Konstruktionen** des Alphorns durchaus für sein paradoxes *Concerto grosso* bedacht. – „Ein Concerto grosso für vier Alphörner und Orchester ist ... etwas derart Paradoxes, dass ich mir den Luxus erlauben kann, diesen traditionsbelasteten Titel zu verwenden.“ – Das Paradox wirkt sich eben auch auf jene Konstruktion von Obertonmusik aus, die den Obertonklang mit der Esoterik und/oder Natur verknüpft. Die Musikgeschichtsschreibung mit ihren Modi der Rückbindung an ein Ursprüngliches wird umformuliert.

Das Alphorn war eine Erfindung der Städter, die ihre Vorstellung von „Naturtonreihe“ dahingehend extrapoliert haben, dass sie diese sogenannte Naturtonreihe in die Natur der Schweizer transportiert haben. Das ist für mich ein wunderschöner Ausgangspunkt: Es handelt sich um ein Artefakt, das so tut, als sei es archaisch, aber es hat mit Archaik ungefähr so viel zu tun wie beispielsweise die Kugelschreibermarke Hermes mit der griechischen Götterwelt.

(Georg Friedrich Haas im Gespräch mit Bernhard Günther)ii[2]

Ohne jetzt zu sehr ins Detail gehen zu wollen, lässt sich sagen, dass der **Orchesterklang** mit den Alphörnern von Balthasar Streiff, Heléne Berglund, Jennifer Tauder und Michael Büttler vom „großen Orchester“ neu erlernt wird. Schwebungen laufen durch das Orchester, als gelte es nun einen besonders „natürlichen“ oder „ursprünglichen“ oder „spirituellen“ Klang zu erzeugen, weil er aus dem Klangkörper der Orchester verdrängt worden war. Doch dieser Klang verdankt sich einem besonders „didaktischen“ Programm, wie es Haas selbst formuliert hat. Hörenswert wird das *Concerto grosso Nr. 1 für vier Alphörner und großes Orchester* vor allem dadurch, dass der Hörer in den Produktionsprozess eines anderen Orchesterklangs mitgenommen wird. Und in dieser Weise wird die Nummerierung des Konzertes mit der Nummer 1 sehr wahrscheinlich auch das einzige von Haas bleiben als eine Erinnerung an die Musikgeschichte, die Klavier-, Violinen- oder Hornkonzerte wie bei Mozart beispielsweise in 1-4 ordnete.



Foto: Kai Bienert

Das *SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg* spielte unter François-Xavier Roth im zweiten Teil des Konzerts die *Symphonie Nr. 8 c-Moll* von Anton Bruckner, wozu einiges zu sagen wäre, zumal die nachträglich erstellte bzw. aufgefundene Haas-Fassung gespielt wurde. Die **Nachträglichkeit** als Herstellung eines Ursprünglichen spielt hier nicht zuletzt vor dem Horizont der auf das Ursprüngliche, Reine und Natürliche versessenen Ideologie des Nationalsozialismus eine prekäre Rolle, die allerdings nicht dem 1896 verstorbenen Komponisten angelastet werden kann. Indessen spielt bei der Wahl der in zwei Fassungen überlieferten Symphonie insbesondere eine Rolle, dass dies die Dirigenten und ihre Orchester in die schwierige Situation bringt, zwischen zwei Fassungen wählen zu müssen. Und es ist keinesfalls entschieden, welche die bessere ist. Vielleicht könnte es helfen, sie vor allem schroffer, zerrissener, pointierter zu dirigieren, als es bei dieser Symphonie von um die 90 Minuten Länge am 15. September mit François-Xavier Roth der Fall war.



Auffällig ist zunächst einmal bei Enno Poppes *Speicher I-VI*, dass die einzelnen **Speicher** nicht durchgängig chronologisch komponiert worden sind. *Speicher I* wurde 2009/10 komponiert, *Speicher II* 2013 und auffällig *Speicher IV* 2008-12. Die 6 einzelnen Speicher funktionieren offenbar nicht in einer chronologischen Kompositionsreihenfolge. Doch eine Durchnummerierung von Speichern und deren sukzessive Aufführung als ein Konzert, die Performance der *Speicher I-VI* erzeugt eben jene Vorstellung einer Abfolge und Großform. In der Aufführung war dann einigermaßen überraschend, dass die einzelnen Speicher keinesfalls so deutlich durch Pausen getrennt waren, wie es bei der Aufführung der Großform Symphonie bei den einzelnen der 4 Sätze Aufführungspraxis ist. Anders gesagt: die Serialität von *Speicher I-VI* unterscheidet sich deutlich vom Modus der Symphonie.



Speicher I-VI ist ein klug gewählter und witziger **Titel**, der zunächst einmal auf ein technisches Medium zur Aufbewahrung unterschiedlichster Materialien vom Getreidespeicher bis zu Daten auf einer Festplatte anspielt. Gleichzeitig spielt der technische Titel aber auch auf jene humanoiden Speicher von Erinnerung und Wissen an, die in der Musikgeschichte bekanntlich eine große Rolle spielen, um sich gleichzeitig davon zu unterscheiden. Anders als *IN-SCHRIFT* und *IN-SCHRIFT II* bei Wolfgang Rihm, bei dem sich die Speicherfunktion einer Schrift oder ganzer Aufschreibesysteme bedenken ließe, insistiert Enno Poppe darauf, dass im Speicher auch unregelmäßige Dinge passieren können, die den Regeln des Speichers nicht entsprechen.



Foto: Kai Bienert

Die Uraufführung von *Speicher I-VI* fand bei den Donaueschinger Musiktagen 2013 mit dem *Klangforum Wien* statt. Enno Poppe geht bei seiner Musik von einer **Komplexität** aus und wendet sich gegen die Mechanismen der seriellen Musik. Gleichwohl ist ein serielles Moment in *Speicher I-VI* enthalten, das sich nicht der „Großform“ verpflichtet fühlt, obwohl es länger dauert. Insofern steuerte Enno Poppe seinen Speicher im Gespräch mit Armin Köhler gleich durch eine ganze Reihe von Vorannahmen.

Die Tatsache, dass man die Parameter voneinander trennte, ist das grundsätzliche Missverständnis der seriellen Musik. Tatsächlich gibt es aber keinen Rhythmus ohne einen Klang; es gibt auch keine Lautstärke ohne einen Ton usw. Meine musikalischen Zellen haben immer alle Parameter auf einmal – selbst ein einzelner Ton. Jedes einzelne Atom der Musik ist bereits komplex. Es gibt nichts, was nicht komplex ist. Das Arbeiten mit diesen komplexen Bausteinen, die miteinander in Beziehung gesetzt werden, ist etwas völlig anderes als das serielle Arbeiten mit diesen beziehungslosen Teilaspekten, die dann mechanistisch ablaufen.

(Aufmerksamkeit und Fasslichkeit. Armin Köhler im Gespräch mit Enno Poppe)



Die Komplexität von Musik, aber auch die von **Wissen und Intelligenz** hat Enno Poppe nicht zuletzt in *IQ – Testbatterie in acht Akten* durchgespielt, um die Schematisierungen, Regelmäßigkeiten und Testverfahren zu unterlaufen. Um derartige Prozesse in der Musik abspielen zu lassen, beginnt er mit meist sehr simplen Anordnungen, wie einem einzelnen Bratschenton auf einer leeren Saite, die dann erweitert werden. Doch dieser Bratschenton „ist bereits komplex“. So war es denn in der Aufführung von Speicher I-VI am 20. September mit dem Ensemblekollektiv Berlin die Komplexität, mit der die Speicher durchgespielt wurden.



Es macht natürlich einen Unterschied, dass Enno Poppe *Speicher I-VI* mit dem Ensemblekollektiv und nicht mit einem **Symphonieorchester** aufführte und auch für ein „großes Ensemble“ komponiert hat. Der Klangkörper ist nicht zuletzt deshalb ein anderer, weil er sich aus 4 kleineren Ensembles zusammensetzt. Die Hierarchisierungen und Kompositionsmodelle, die für Symphonieorchester eine Rolle spielen, kommen so nicht zum Zuge. Ein Ensemblekollektiv ist kein Symphonieorchester, weil der oder die Einzelne im Kollektiv eine ganz andere Rolle spielt als ein Orchesterapparat. Und genau um diesen Orchesterapparat und wie er konstruiert wurde, ging es beim Musikfest mit dem Horn und Alphorn. Insofern war *Speicher I-VI* der durchdachte und berechtigte Abschluss des Musikfestes 2014.

Torsten Flüh

SWR Sinfonieorchester

Baden-Baden und Freiburg

und Hornroh Modern Alphorn Quartett

Leitung: François-Xavier Roth

Georg Friedrich Haas

Anton Bruckner

Deutschlandradio Kultur

21. September 2014, 20:03 Uhr

Tags : Alphorn . Horn . Schweiz . Naturton . Südsee . Tritonshorn . Oberton . Obertonreihe . Georg Friedrich Haas . SWR Sinfonieorchester . François-Xavier Roth . Enno Poppe . Speicher . Speicher I-VI . Klangkörper . Orchesterapparat . Johannes Brahms . Romantik . Naturinstrument . Maschine . Konstruktion . Natur . Orchesterklang . Musikgeschichte . Nachträglichkeit . Symphonie . Anton Bruckner . Komplexität . Philharmonie . Kammermusiksaal . Musikfest 2014

i [1] Berliner Festspiele (Hg.): Musikfest Berlin 2.-22. September 2014. Berlin 2014. S. 7

ii [2] Zitiert nach: Berliner Festspiele (Hg.): Musikfest Berlin 15. September. Berlin 2014. S. 12