

Rainer Nonnenmann

Die Avantgarde tanzt – Der Freiburger Komponist Cornelius Schwehr

Werkstatt DeutschlandRadio Berlin, Sendung am 20. Juli 2004

Redaktion Carolin Naujocks

Gesamtdauer: 53 min.

Textanteil mit O-Tönen: 24 min.

Musikanteil: 31 min. (2 min Unterlegungen)

Klangbsp. 1, *Deutsche Tänze* (1989/90) aus: *Musik in Deutschland 1950-2000, Konzertmusik, Vokale Kammermusik, Kammerchor*, hrsg. vom Deutschen Musikrat 2001, BMG Classics LC 00316 (74321 73537 2), track 13, 1'11'' - 1'45''

Während des Zusammenbruchs der DDR und der laufenden Vorbereitungen zur deutsch-deutschen Wiedervereinigung 1989/90 komponierte der Freiburger Komponist Cornelius Schwehr seine *Deutschen Tänze* für fünf Frauenstimmen. Ohne den zeitpolitischen Hintergrund bewusst thematisieren zu wollen, wählte Schwehr als Textgrundlage für seine Komposition eine Geschichte aus den *Flüchtlingsgesprächen* von Bertolt Brecht aus dem Jahr 1940:

„Ein Mann kommt an den Fluss, wo eben eine Fähre mit Leuten abgeht. Er ist in Eile und springt hinüber. Man macht ihm Platz, wiewohl die Leute schon dicht gedrängt stehen, und es wird nichts gesprochen, bis die Fähre am anderen Ufer ist. Wo die Fähre hält, wartet eine Handvoll Soldaten, die nehmen die Passagiere in Empfang und treiben sie, das ganze Schock, an eine Mauer. Dort werden sie aufgestellt, die Soldaten laden ihre Gewehre, stellen sich in Position und auf das Kommando `Feuer´ wird der erste erschossen. Dann, nach der Reih, kommen die übrigen dran, bis nur noch der Mann dasteht, der am Schluss auf die Fähre aufgesprungen ist.“

Als endlich auch dieser letzte Mann erschossen werden soll, stellt man fest, dass er überzählig ist und verhört ihn, warum er geschwiegen habe, obwohl man ihn erschießen wollte. Als er daraufhin mehrere Gründe nennt, wird auch er gerade wegen seiner Rede erschossen.

Im Umgang mit Brechts Sprache zielt Cornelius Schwehr auf Transparenz sowohl des konkret phonetischen Lautmaterials als auch der inhaltlichen Aussage. Der Text wird verklanglicht, der Klang textiert. Trotz diverser Zerlegungs-, Aufspaltungs- und Überlagerungs-Techniken bleibt der geflüsterte Text einigermaßen verständlich. Nach dem Vorbild der gestischen Musik Hanns Eislers, die bei jeder Vertonung eines Brecht-Texts

indirekt gegenwärtig ist, gelingen Schwehr bemerkenswerte Übereinstimmungen von Erzählinhalt und musikalischem Verlauf. Statt die dramatische Geschichte jedoch zusätzlich mit unnötiger Pathetik aufzuladen, wird sie bewusst nüchtern vorgetragen, so dass eine große Spannung zwischen Inhalt und Art der Erzählung entsteht. Der Titel *Deutsche Tänze* benennt die Nähe der insgesamt sieben Werkabschnitte zur Satzfolge einer barocken Tanzsuite und gestattet außerdem Assoziationen zu Franz Schuberts *Sechs Deutschen Tänzen*. (**Klangbsp. 2 unterlegen**) Obwohl Schwehrs Stück keinen direkten Bezug zu seinem erklärten Lieblingskomponisten Schubert oder zu einer bestimmten Tanzsuite hat, formieren sich immer wieder Anklänge an verschiedene Tanzidiome. Durch den brutalen Inhalt von Brechts Erzählung wird das Stück gewissermaßen zu einem Totentanz, zumal wenn mit Zungenschmalzern der „Badenweiler“-Marsch zitiert wird, Adolf Hitlers Lieblingsmarsch.

Klangbsp. 2, *Deutsche Tänze*, 4'00'' - 6'30'' (sehr schnell weg)

Die beiden letzten Abschnitte der *Deutschen Tänze* von Cornelius Schwehr sind eine Sarabande und eine Gigue. Zusammen bilden sie eine durchgehende Schluss-Stretta in der Art einer „Todesfuge“ und beschwören damit die berühmte Verszeile „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ aus Paul Celans gleichnamigem Gedicht „Todesfuge“. Brechts Text wird zu einer schnellen Stakkato-Folge verdichtet und analog zur Situation des Verhörs von einer einzigen Stimme gesprochen, die am Schluss plötzlich mit einem erschreckten Einatmen mitten im Wort abbricht. (**Klangbsp. 3 unterlegen**) Die zerhackte Sprache gleicht den Maschinengewehrsalven, die schließlich auch den letzten Mann niederstrecken, und demonstriert eindrucksvoll die „Moral von der Geschichte“, dass „Reden gefährlich ist“, weil man sich buchstäblich um Kopf und Kragen reden kann.

Klangbsp. 3, *Deutsche Tänze*, 6'11 – 7'10''

Cornelius Schwehr ist Jahrgang 1952 und hat an der Freiburger Musikhochschule Komposition bei Klaus Huber studiert sowie an der Musikhochschule in Stuttgart bei Helmut Lachenmann. Nach einer Professur in Winterthur ist er seit 1995 selber Professor für Komposition und Musiktheorie an der Freiburger Hochschule. Wie seine Lehrer hat auch er die Schriften von Theodor W. Adorno und der Frankfurter kritischen Theorie studiert, ohne sie jedoch als Fixpunkt seines Denkens zu verabsolutieren. Wie seine Lehrer sieht auch er sich dem Ansatz eines kritischen Komponierens verpflichtet und sucht gezielt die Auseinandersetzung mit tonalen Traditionen, Gewohnheiten, mit den konkret akustischen Voraussetzungen der Musik und den existentiellen Bedingungen des Musikhörens. Zumindest indirekt verfolgt er mit seinem materialkritischen Komponieren auch gesellschaftskritische Implikationen.

1. O-Ton Schwehr, CD A, track 09, 0'09'' „Also ganz prinzipiell [glaube ich...] denke ich, dass die [dass die...] gesellschaftspolitische Bedeutung und diese politischen Implikationen [dass die] sich zunächst einmal beschränken auf die Ebene der Sensibilisierung. [Sensibilisierung...] Also Wach-Machen für Wahrnehmung, und Wach-Machen für Information. Weil ich überzeugt davon bin, dass wenn jemand mit wachen Augen und Ohren, [äääh...] die einigermaßen gegen Einlullen gefeit sind, dass's [er...] die Voraussetzung ist überhaupt sich politisch anständig zu verhalten. [und, und so, also... Das..] Es setzt ganz tief an. Ich bin nicht [äh...] der Auffassung, dass man unmittelbar weder Einfluss nehmen kann, weder das meine ich, noch dann man unmittelbar Wirkung erzeugen kann, außer auf problematische Weise [...], die ich dann auch nicht will. [und äähm...] Der wesentliche Teil ist tatsächlich [äh...] dieses Bemühen drum, [äh...] zu verhindern, dass man dumm gemacht wird. So. Das ist glaube ich die [eigen...] eigentliche politische Implikation“ **1'39''**

Politisch geprägt wurde Cornelius Schwehr durch die Debatten der 1970er Jahre, durch die Auseinandersetzung mit dem Terrorismus der Rote Armee Fraktion, der Hausbesetzer-Szene, mit Bürgerinitiativen und der Anti-Atomkraft-Bewegung, die sich unweit seines Badischen Heimatortes gegen den Atommeiler Wyhl am Rhein formierte. Wie viele seiner Altersgenossen wurde er nicht mehr unmittelbar vom Aufbruchspathos der 68er-Studentenbewegung beeinflusst und beurteilte von Anfang an die gesellschaftspolitischen Wirkungsmöglichkeiten von Musik viel nüchterner, obwohl auch er gelegentlich Lieder für gewerkschaftliche Songgruppen, Friedens- und Anti-Atomkraft-Aktivisten schrieb. Rein altersmäßig gehört er zur Generation derjenigen Komponisten, die seit Mitte der 1970er Jahre mit dem Schlagwort „Neue Einfachheit“ belegt wurden. Indes hat er nur wenig gemein mit den neotonalen Ansätzen von Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz, Hans-Christian von Bose und anderen. Gleichwohl ist ihm die Tonalität nie gänzlich abhanden gekommen. Statt strikt a-tonal, a-semantisch und un-sprachlich zu komponieren, wie lange Zeit die erste Nachkriegsgeneration seiner Lehrer versuchte, bezog er von Anfang an tonale, semantische, musiksprachliche und auch immer wieder tänzerische Elemente in seine Musik ein, um bewusst an gängige Alltagserfahrungen der allermeisten Menschen anzuknüpfen und seine Musik auf diese Weise mit so etwas wie „Welthaltigkeit“ aufzuladen.

Ein Großteil seiner Musik basiert auf mehreren Strukturebenen, die sich überlagern, durchdringen, verstärken, aufheben und wechselseitig bespiegeln. Das gilt auch für sein Stück mit dem paradoxen Titel *poco a poco subito* für Violoncello und Klavier von 1990/91. Der Titel bedeutet soviel wie „nach und nach plötzlich“, kombiniert also zwei normalerweise sich ausschließende Verlaufsformen. Er beschreibt die Idee des augenblicklichen Umschlags allmählicher quantitativer Veränderungen in qualitativ neue Eigenschaften. Auskomponiert ist dieser dialektische Umschlag auf allen musikalischen Ebenen. Wenn zum Beispiel der Pianist

regelmäßig eine bestimmte Klaviersaite anschlägt und zugleich mit der anderen Hand über die Saite gleitet, entstehen durch das kontinuierliche Verschieben des Aktionsorts immer neue Obertöne. Ähnliches ereignet sich im Cello durch Verlagern des Bogens auf den Saiten oder durch den Übergang von springendem Bogen zu herkömmlichen Strichen. Gemäß dem Werktitel *poco a poco subito* kommt es zwischen Cello und Klavier zum plötzlichen dialektischen Umschlag, wenn sich ihre unterschiedlichen Tempi nach und nach annähern, bis die beiden Instrumente mit einem Mal exakt synchron verlaufen.

Klangbsp. 4, *poco a poco subito*, Ensemble Recherche, WDR 1996, LC 6048 HAT HUT 6191, track 4, 0'00'' - 3'28''

Wie *poco a poco subito* ist auch das Solostück *aus den kamalattanischen liedern* für Akkordeon auf mehreren Schichten aufgebaut. Cornelius Schwehr komponierte es 1991/92 im Wesentlichen auf der Basis eines elftaktigen Metrumsschemas, das im Laufe des Stücks insgesamt 38-mal aneinander gereiht ist. Die kompositorische Idee besteht darin, das metrische Raster nicht einfach zu sprengen, sondern es als Folie zu benutzen, gegenüber der sich der Komponist auf verschiedene Weise verhalten kann, indem er das Raster benutzt, füllt, negiert, es deformiert, unterläuft oder aufhebt. Der Komponist wollte so einer insgesamt für seine Musik zentralen Frage nachgehen:

2. O-Ton Schwehr, CD A, track 09, 3'06'' Wie verhält man sich in Situationen denen gegenüber man sich nicht nicht verhalten kann. Also das ist ein gesellschaftliches Problem [zum B...], nicht, wie verhalte ich mich in einer Situation, wie jetzt, wenn ich hier in Deutschland lebe als Deutscher. Da kann ich mich nicht nicht verhalten dazu. Da kann ich mich zurückziehen, das ist auch ein Verhalten dazu, nicht, wie verhält man sich in einer Situation, die man aufgezwungen kriegt. Und das war eine Auseinandersetzung mit `nem Autoren, mit dem Christian Geisler, der sich ganz stark im Umfeld der Rote Armee Fraktion [ääh...] sich nicht bewegt hat, der hat Gefangenenhilfe gemacht und so, Knast-Unterstützung und hat sich damit beschäftigt [und hat...] Und haben wir lange über die diesen terroristischen Ansatz geredet und er hat auch erzählt, dass dieses Moment der einfachen Negation, nicht, [also wenn ich jemandem gegenüber ...] wenn ich mich jemandem gegenüber ablehnend gegenüber verhalte, und ich sage immer wenn der ja sagt, dann sage ich nein, dann installiere ich eine andere Art von Abhängigkeit, die isch net enger als wenn ich immer ja sage, das ist nämlich genau dasselbe. Ich bilde sozusagen phasenversetzt genau dasselbe nocheinmal ab, gegen was ich eigentlich Einspruch erhoben habe. Und dieses Moment, das spielt da eine direkte Rolle. Es kann also nicht sein, dass man immer genau das andere tut, weil, wenn man das macht, dann kriegt man

[sozusagen...] das Abbild des Verhassten Gegenübers, kriegt man grad serviert. Also wie verhält man sich da. (**Klangbsp. 5 gegen Ende des O-Tons unterlegen**) Und dann ist dieses Moment von diesem Raster in den *kamalattanischen Liedern*, was immer wieder wiederholt wird, und dem gegenüber verhält sich sozusagen dann `ne Musik auf ganz verschiedene Weise.“ 4’43’’

(JOKER) Klangbsp. 5, aus den kamalattanischen Liedern, Teodoro Anzellotti, Zeitgenössische Musik für Akkordeon, LC 1083 Koch Schwann 3-6418-2 H1, track 3, 0’35’’ - 2’56’’ (schnell weg, wenn möglich auch länger)

Mit dem eigenartigen Werktitel seines Akkordeonstücks *aus den kamalattanischen Liedern* möchte Cornelius Schwehr ein bestimmtes Assoziationsfeld öffnen. Kamaláta ist die Stadt auf dem Peleponnes, von der 1821 der griechische Freiheitskampf gegen die türkische Fremdherrschaft seinen Ausgang nahm. Und Kalamatta nennt sich auch ein Roman von Christian Geissler aus dem Jahr 1988, der sich mit dem RAF-Terrorismus beschäftigt. Schwehrs „kamalattanische Lieder“ scheinen vor diesem Hintergrund Lieder zu sein, in welchen die Möglichkeit oder auch Unmöglichkeit von politischer Freiheit und Befreiung besungen wird. Eine Entsprechung in Schwehrs Musik finden diese außermusikalischen Bezüge insofern, als sich Zeit- und Klangverlauf des Stücks trotz des starr vorgegebenen metrischen Gerüsts als ausgesprochen dynamisch und frei erweisen. Stets kommt es zu Überlagerungen verschiedener Zeit- und Klangschichten. Unterschiedliche Accelerando- und Ritardando-Strecken kreuzen sich mit stets gleichlangen Akkorden und die traditionelle spieltechnische Einheit von Griffen und Balgbewegungen wird so aufgespaltet, dass komplexe Rhythmen und dynamische Veränderungen zwischen realen Klängen und lautstarkem Keuchen des Blasebalgs entstehen. Durch Verwendung des Standardbass-Registers und gelegentliche Anklänge an schwungvolle Walzerfiguren wird zudem an den Gebrauch des Akkordeons in Straßen-, Volks-, Tanz- und Unterhaltungsmusik erinnert. Trotz aller Vielschichtigkeit geht es Schwehr jedoch nicht um komplexe Polyphonie oder die wechselseitige Dekonstruktion der einen Schicht durch eine andere:

3. O-Ton Schwehr, CD A, track 10, 1’12’’ „Ich habe immer das Gefühl, ich schreibe einstimmig. Das dröselte sich dann zwar auf und tut [wahnsinn...] manchmal was weis wie zusammengesetzt, ist aber letztendlich alles homophon, ist sehr einstimmig gedacht. [Und so] Und die Schichten dienen mir nur dazu verschiedene Aspekte zu kontrollieren, dass es mir nicht aus der Kontrolle läuft, dass mir die Harmonik nicht ausrutscht, oder die Metrik nicht ausrutscht, oder die Rhythmik nicht ausrutscht oder Artikulation. (**Klangbsp. 6 unterlegen**) Die werden dann [die werden dann, ääh...] in verschiedenen Töpfchen sozusagen warm

gehalten [und dann...], die dann für sich dafür sorgen, dass es [nicht also... ähmm...] nicht irgendwie, was das Stück angeht, kontraproduktiv wird, so, ganz einfach.“
1'59''

Klangbsp. 6, aus den kamalattanischen Liedern, track 3, 4'07'' - 6'43'' (sehr schnell weg)

Wie das Solostück *aus den kamalattanischen Liedern* für Akkordeon basiert auch Schwehrs Streichtrio auf mehreren Strukturebenen. Es entstand 1992/93 und hat eine Zeile des Dichters Christian Geisslers zum Titel: „*wer ihnen ihres nicht tanzt, spottet der verabredeten bewegung*“. Es sind vor allem zwei gegensätzliche Schichten, die hier aufeinander treffen: eine rhythmisch-geräuschhafte Schicht mit Schlag-, Streich- und Atemgeräuschen, und eine Schicht mit normal gespielten Akkorden. In der Partitur sind beide Schichten konsequent auf zwei Notensystemen notiert. Zu Beginn erscheinen sie strikt komplementär. Die eine erklingt nur, wenn die andere pausiert. Da sich beide Schichten jedoch schnell abwechseln entsteht der Eindruck einer durchgehenden Impulsfolge von leicht beschwingtem 6/8-Charakter. Erst im weiteren Verlauf fallen die Ebenen blockartig auseinander und werden zunehmend als getrennte Materialien kenntlich, treiben vereinzelt aber immer wieder tänzerische Floskeln und Gestalten hervor.

4. O-Ton Schwehr, CD A, track 13, 1'36'' „Das ist eine Ausprägung dieser Gestalthaftigkeit [, von der ich vorhin habe versucht zu berichten...]. Das ist auch eine Art von Gestalt, die dann so ausklumpt mehr oder weniger und so [zum, zum..] zum objet trouve, zum ready made wird, oder so. Und da [sind mir die... da ist] ist mir auf der metrischen Seite der Tanz immer sehr nahe, plötzlich taucht so einer auf, verschwindet wieder und so und [wird so] kriegt auf diese Weise einen unmittelbaren Wirklichkeitsbezug, wird sozusagen dann Teil von jedem, der zuhört. [Und diese...] Das ist die rhythmisch-metrische Seite der Tonalität, dass plötzlich Akkorde, Akkordgebilde auftauchen, da durchschimmern, die man, die kenn ich doch, nicht, und verschwinden wieder und kommen aber aus ganz anderen Kontexten. So, das ist im Grunde eine Seite, jeweils eine auf der metrisch-rhythmischen Seite und auf der harmonischen dann dieselbe.

[Fortsetzung weiter bei 2'44''] Und dann hat es natürlich mit dem Titel zu tun, weil der Tanz sozusagen schon im Titel auftaucht, nicht.“ 2'48''

(JOKER) Klangbsp. 7, wer ihnen ihres nicht tanzt, Ensemble Recherche, WDR 1996, LC 6048 HAT HUT 6191, track 3, 0'00'' - 2'06'' (wenn möglich auch länger bis max. 3'15'')

Der dritte und letzte Abschnitt von Cornelius Schwehrs Streichtrio *wer ihnen ihres nicht tanzt, spottet der verabredeten bewegung* trägt reprisenhafte Züge. Zwischen grelle Akkorde

in hoher Lage tritt im mittleren Register eine sanfte Pizzikato-Schicht, deren Tonmaterial dem zweiten Satz von Franz Schuberts letzter Klaviersonate B-Dur Deutsch-Verzeichnis 960 entstammt. (**Klangbsp. 8 unterlegen**) Strukturelle Parallelen zwischen Schwehrs und Schuberts Musik bestehen darin, dass Schubert im cis-Moll-Mittelteil des zweiten Satzes seiner Klaviersonate ebenfalls zwei unterschiedliche Klang- und Zeitschichten überlagert: eine ausgreifende gesangliche Melodie vom Charakter eines langsamen Schreittanzes und ein ostinates Begleitschema mit leise nachschlagenden Oktaven.

Klangbsp. 8, Franz Schubert B-Dur Klaviersonate D 960, z.B. Alfred Brendel, Franz Schubert The Last Three Piano Sonatas, LC 0305 Philips 438 705-2, CD 2, track 2, 0'51'' - 2'43'' ausblenden

Indem Schwehr die Musik von Franz Schubert in seinem Streichtrio mit leisen Pizzikati anklingen lässt, ohne sie wirklich zu erkennen zu geben, erinnert er an die verlorene tonale Musik und schreibt seiner eignen atonalen Musik einen ähnlich melancholischen, resignativen Charakter ein, wie er für eine Vielzahl von Schuberts Kompositionen typisch ist, so auch für den zweiten Satz der späten B-Dur-Klaviersonate. Zugleich beurteilt Schwehr das Zitieren älterer Musik kritisch und verfährt damit sehr behutsam.

5. O-Ton Schwehr, CD A track 13, 3'12 „Das ist sozusagen für mich das äußerst Mögliche [...] um [an, an, an, ähm...] Tradition zu assoziieren. [nicht, also, weil das ist...] Das ist eine schwierige Gradwanderung mehr oder weniger, den ihn jetzt zu konfrontieren mit [diesen] dieser Art von [Akkord, und Akkord] Akkordik und Melodik, die dieses ganze Stück prägt. Das ist der nächste Stritt sozusagen [von, von der...] von der Assoziation an tonale Zusammenhänge, Assoziation an [tonales...] konkreten tonalen Zusammenhang. [nicht] Das ist dieser cis-Moll-Satz da. 3'59'' **[Fortsetzung weiter bei 4'17'']** Es soll nur [einen Beigeschmack] einen akustischen Beigeschmack sozusagen, es soll einfach da sein als Schicht [und ähm...], aber nicht [als, als...ähm] als unmittelbares Zitat dann sozusagen Stallwärme erzeugen, [die, äh...] die nicht aus dem Stück kommt. [also, nicht, weil das ist...] Ich habe überhaupt was gegen [dieses, ähm...] diese Art von Zitatechnik. Ich bin da [bin da] sehr skeptisch. [also das ist...] Ich erinnere mich immer an [an, an...] Bücher vom [vom...] Adolf Muschg, gibt's ne Stelle, wo er sich darüber auslässt und sagt über Zitieren, das ist [die Schlaueheit.. ähm...] die Schlaueheit des Spatzen, der sich aus dem Gefieder des Adlers einen naseweisen halben Meter höher schwingt. Also da lässt man sich vom Schubert hoch tragen und dann [macht man...] flattert man schnell dreimal mit dem Flügel..., nicht, also das wäre mir extrem unangenehm, wenn auch nur der Verdacht danach aufkäme. Aber wohl ist mir das sehr nahe und wohl ist das ein Teil [sozusagen der,

der, der, der...] des Wirklichkeitsbezuges des Stückes, und [so ist er...] so ist er hereingekommen.“ **track 14, 0'27''**

(JOKER) Klangbsp. 9, *wer ihnen ihres nicht tanzt*, track 3, 8'01'' (wenn nötig erst ab 10'24'') - 11'52

Mit dem Streichquartett *attacca* und der Oper *Heimat* gehört das Stück *à nous deux* für Viola, Klavier und Orchester zu einer Abteilung von Werken, in denen sich Cornelius Schwehr in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre gezielt mit traditionellen Gattungen und Formen auseinandersetzt. Das Stück entstand 1995 und ist als Doppelkonzert konzipiert mit allem was dazu gehört, mit Solo- und Orchesterexposition, zwei Kadenzen, langsamem Satz, Tanzsatz, mit Orchestersoli, Reprise, Coda und Schluss-Stretta. Parallelen zeigt es insbesondere zum *Doppelkonzert* für Violine, Cello und Orchester op. 102 von Johannes Brahms, und zwar vor allem hinsichtlich des Verhältnisses der beiden Solisten untereinander und zum Tutti. Brahms' Doppelkonzert beginnt mit einem kurzen Orchestertutti, dem eine Partie des Solo-Cellos folgt und nach einem Einsatz der ebenfalls solistisch behandelten Tutti-Bläser ein Solo der Violine, dem sich dann das Cello zu einem Solo-Duett beigesellt. Auf diese Weise werden nacheinander verschiedene instrumentale Kombinationen und Relationen exponiert.

Klangbsp. 10, Johannes Brahms, *Doppelkonzert* op. 102, Isaac Stern, Yo-Yo Ma, Claudio Abbado, Chicago Symphony Orchestra, LC 0149 CBS MK 42387, track 1, 0'00'' - 2'50'' ausblenden

Wie das Doppelkonzert von Johannes Brahms ist *à nous deux* von Cornelius Schwehr ein Konzert in doppeltem Sinne: Zum einen konzertieren Solo-Viola und Solo-Klavier untereinander und mit dem Orchester; zum anderen werden auch die Orchesterinstrumente immer wieder solistisch behandelt und wird der große Tutti-Apparat in selbständige Einzelstimmen aufgelöst. Schwehr geht es dabei in erster Linie um die Darstellung der Relativität von Ordnungen bzw. um die Wechselseitigkeit der Bestimmung von Vorder- und Hintergrund. Gemäß dem französischen Werktitel *à nous deux* bleiben die Soloinstrumente zunächst „unter sich“ und ertasten im Pianissimo ihr jeweiliges Klangspektrum. Zu einer Einheit werden sie erst durch die nach und nach hinzutretenden Orchesterinstrumente, welche Klänge des Solo-Duets aufgreifen und den Eindruck erwecken, als würden sich die Solostimmen im Orchester wie in einem Resonanzraum ausbreiten. Je mehr Instrumente hinzutreten, desto weiter entfernt sich das Orchester vom ursprünglichen Klangmaterial und desto eigenständiger werden die Stimmen. Schließlich ist der Gegensatz von Soli und Tutti so weit aufgeweicht, dass die Solisten im Gesamtprozess des Orchesters aufgehen. Sie treten in den Hintergrund und das Orchester in den Vordergrund.

Klangbsp. 11, *á nous deux*, Mitschnitt der UA am 20.01.1996, Berliner Festival „ex negativo“, Barbara Maurer, Sven Thomas Kiebler, Lothar Zagrosek, RSO Berlin, Schallarchiv SFB, DB 214-344, auf CD (von Schwehr) track 1, 0'03'' - 4'05''

Im Verlauf des Stücks kommt es permanent zu Wechseln der Funktions- und Bezugsebenen: von Ordnung und Unordnung, Statik und Dynamik, Klang und Geräusch, Soli und Tutti. Die Strukturen geraten ins Tanzen. Durch ständigen Wechsel werden die sonst gegeneinander normativ verhärteten Kategorien im Fluss gehalten und die Hörer gezwungen, immer wieder ihre Wahrnehmungsperspektive zu hinterfragen und gegebenenfalls andere Perspektiven einzunehmen. Schließlich treten die individuellen Aktionen der Instrumentalisten zu einem pulsierenden Kollektiv zusammen. Die Doppelfunktion der Solo- und Orchestermusiker als Einzelinterpreten und zugleich als integrale Bestandteile des Gesamtapparats hat für Cornelius Schwehr auch gesellschaftliche Implikationen.

6. O-Ton Schwehr, CD A, track 16, 1'12'' „Das hat mit Individuum und Gruppe zu tun. Und das [hat...] ist auf mehreren Eben versucht zu realisieren. Einmal sind es Solisten, die sich gegenüber treten, also selber sich sozusagen vor dem Hintergrund des anderen jeweils als Solist profilieren. Dann treten sie als Solisten sozusagen dem Orchester gegenüber, [nicht, ähm...] als die zwei, die sie ja selber gar keine Einheit sind, sondern selber wieder zerfallen, treten sie dem Orchester gegenüber und bilden auf diese Art und Weise noch eine höhere Einheit mit denen zusammen, die aber mit sich selber [mit sich selber, mit sich selber...] zerfällt, im Grunde. [Und das ist...] Insofern ist das [ähhm...] ein, noch bevor noch ein Ton gespielt hat, natürlich ein Gesellschaftsbild. **(hier Klangbsp. 12 unterlegen)** Und als solche keine gute und keine schlechte Musik, sondern einfach halt, das ist halt einfach so. Und alles andere, was noch dazukommt, sind [ähm... ähm...] Entfaltungen davon.“ **2'06''**

Klangbsp. 12, *á nous deux*, track 1, 10'16'' - 12'00'' ausblenden

In der Coda von Schwehrs Doppelkonzert *á nous deux* von 1995 wird das Solo-Duett von Viola und Klavier zunächst durch Harfe und Schlagzeug zum Solo-Quartett erweitert, dann nach und nach durch die restlichen Instrumente zu so etwas wie einem Solo-Orchester bzw. Orchestersolo. Aus der Summe einzelner Akzente entwickelt sich allmählich eine zunehmend verdichtete Impulsfolge. Zunächst entsteht eine kaum merkliche, dann jedoch immer deutlichere und schließlich sehr heftige Beschleunigung mit finaler Tendenz. Es kommt zum Umschlag von Statik in Dynamik, von quantitativ gehäuften Soloaktionen in eine qualitativ neue Textur mit streng reglementierten Tutti-Einsätze. Die totale Individualisierung der

Einzelstimmen mündet in rhythmische Uniformität und Kollektivierung. In freier Abwandlung des Titels von Schwehrs früherem Stück *poco a poco subito* folgt sein Doppelkonzert *á nous deux* dem dialektischen Mechanismus „poco a poco Soli, subito Tutti“.

(Klangbsp. 13 unterlegen)

Indem das Stück, wie viele Kompositionen des Freiburgers, immer wieder tänzerische Charaktere entfaltet, erweist sich die Musik von Cornelius Schwehr nicht als „schwer“, sondern eher als leicht und spielerisch. Mit den tänzerischen Elementen konkretisiert sie ihre Wurzeln in der tonalen Tradition und bekennt sich zugleich durch die atonale Durchkreuzung der tanzbaren Schemata zur Geschichte des avantgardistischen Traditionsbruchs. „Die Avantgarde tanzt“: das meint eine Musik, die an die tonal geprägte Erfahrungswelt der meisten Menschen anknüpft und ihnen zugleich die Möglichkeit gibt, der Bedingungen dieser Erfahrungswelt inne zu werden, um sie gegebenenfalls zu verändern. Indem sie dazu auffordert, Bewegung in erstarrte Kategorien und Denkmuster zu bringen, wird sie für jeden Hörer eine „Aufforderung zum Tanz“.

Klangbsp. 13, *á nous deux*, track 1, 19'01'' - 21'18''