

Nur spekulieren lässt sich über die Tatsache, dass danach keine weiteren Aufführungen der Werke Nonos mehr stattfanden. Herbert Kegel war zwar noch in Leipzig, aber nicht mehr als Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig tätig. Ohne ihn scheinen Aufführungen der Werke Nonos wesentlich schwieriger geworden zu sein, wenn nicht unmöglich. Im Auftrag der Gruppe Neuer Musik Hanns Eisler nimmt Friedrich Schenker den Kontakt zu Beginn des Jahres 1977 nochmals auf und bittet Luigi Nono um eine Komposition. Eine Antwort Nonos hierauf ist nicht belegt. Tatsächlich bricht der Kontakt zu den Leipziger Komponisten und Künstlern ab. Nonos Interesse konzentriert sich danach auf die Möglichkeiten, die sich ihm an der Akademie der Künste in Berlin bieten.

Gordon Kampe (Essen)

Drehen, wenden, hören:

Gedanken zu Olga Neuwirths Trompetenkonzert ... *miramondo multiplo* ...

ANstatt in die Trompete hineinzublasen, hält sich »Deutschlands größte lebende Disease« Georgette Dee<sup>1</sup> den Schalltrichter an die Ohren, so wie Kinder dem fernen Ozeanrauschen in Muscheln nachlauschen. Versuche, die Trompete zu spielen, werden resignierend abgebrochen, bis sich die Darstellerin schließlich das Instrument in liebevoller Geste ans Herz legt. – Diese eindrucksvolle, fast surreale Szenerie ist der Beginn von Olga Neuwirths 2005 entstandenem Video *no more secrets, no more lies*,<sup>2</sup> in dem die Trompete visuell und akustisch eine wichtige Position einnimmt. In einigen anderen Werken, etwa in der Ensemblekomposition *spazio elastico* (2005), in den Solostücken *Laki* (2006) und *Addio ... sognando* (2009) oder auch im Film-Musik-Projekt *The Long Rain* (1999/2000), ist der Trompete ebenfalls eine prominente Rolle zugeschrieben; im Video jedoch scheint sie weit mehr als ein Instrument zu sein: ein rätselhaftes Objekt eher, dessen Bedeutung nicht aufgelöst wird. In Olga Neuwirths 2008 erschienenen Texten und Interviews<sup>3</sup> kommt man dem Rätsel etwas näher, da die Komponistin an verschiedenen Stellen immer wieder von ihrem Autounfall berichtet, der sie in ihrer Jugend so schwer verletzte, dass die erträumte Karriere als Jazztrompeterin unmöglich wurde.<sup>4</sup>

---

1 So Raimund Hoge 1997 in der ZEIT (vgl. den Artikel *Menschen verwirren ist doch schön* in der Online-Ausgabe, <[http://www.zeit.de/1997/12/Menschen\\_verwirren\\_ist\\_doch\\_schoen](http://www.zeit.de/1997/12/Menschen_verwirren_ist_doch_schoen)>, Zugriff: 13. September 2011) zu der von einem Künstler repräsentierten Sängerin und Schauspielerin Georgette Dee.

2 *no more secrets, no more lies* (2005), Video nach Aufnahmen von Dominique Gonzalez-Foerster mit Georgette Dee und dem Ensemble Modern, DVD KAIROS 0012772KAI, Wien 2008.

3 Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: a Twilight Song auf der Suche nach dem verlorenen Klang*, Salzburg 2008.

4 Vgl. dazu u. a. Olga Neuwirth, *Vorgedanken*, in: ebd., S. 12–13, hier S. 12; *Ausgefranste Ränder, stiebende Partikelchen. Reinhard Kager im Gespräch mit Olga Neuwirth*, in: ebd., S. 41–48, hier S. 42; »Send in the Clowns«. *Über den Musikunterricht für Kinder. Bernhard Günther im Gespräch mit Olga Neuwirth*, in: ebd., S. 219–227, hier S. 220; vgl. außerdem: Christine Lemke-Matwey, *Das Notenschlüsselerlebnis. Olga Neuwirths Trompetenkonzert* »... *miramondo multiplo* ...«, in: ebd., S. 314–318, insbes. S. 314.

Diese biografischen Hinweise sind zwar für den Zugang zu dem 2006 bei den Salzburger Festspielen durch Håkan Hardenberger und die Wiener Philharmoniker unter Leitung von Pierre Boulez uraufgeführten Trompetenkonzert ... *miramondo multiplo* ... nicht zwingend erforderlich, unterstreichen aber Neuwirths Aussage, es handele sich bei dem Werk um einen »Versöhnungsversuch mit der eigenen Geschichte«,<sup>5</sup> und lassen zudem auch einige immer wieder erscheinende Zitate fremder Musiken in einem anderen Licht erscheinen. Neben dem schmerzlichen Verlust des Instruments, spielt der »Versöhnungsversuch« allerdings auch auf einen jüngeren Verlust an: 2006 entzog ihr, aufgrund angeblicher finanzieller Probleme, die Leitung der Salzburger Festspiele den Auftrag für eine Don-Giovanni-Adaption, die in Zusammenarbeit mit Elfriede Jelinek entstehen sollte.<sup>6</sup> Als Kompensation beauftragte man Neuwirth sodann mit der Komposition des Trompetenkonzertes, das mittlerweile in verschiedenen Aggregatzuständen existiert: Neben der Version für Solotrompete und großes Orchester (2006), die in den folgenden Ausführungen im Mittelpunkt stehen wird, gibt es zum einen eine Version für Solotrompete und Ensemble (2007), zum anderen nutzte Neuwirth Musik aus dem Konzert für eine Klanginstallation mit Film, die 2007 bei der »documenta 12« gezeigt wurde und auch als reine Filmversion auf DVD vorliegt. Dort kann man dem Entstehungsprozess des Werkes folgen, da das Skizzieren und Radieren der Komponistin visualisiert wird – man kann Olga Neuwirth förmlich beim Denken und Konstruieren des Werkes zusehen. Auch der Beginn des Filmes lässt Hinweise auf den Versöhnungsprozess aufscheinen, denn er suggeriert, dass die Reihenfolge der Satzüberschriften zu Beginn der Arbeit nicht klar war, und so werden die Bezeichnungen *aria della memoria* und *aria della pace* mehrfach ausgetauscht. Erinnerung und Frieden im Widerstreit. Schließlich konnte beides Eingang in ... *miramondo multiplo* ... finden.

### I – Händel-Zitate

Ohne den Fokus weiterhin zu stark auf die erwähnten, für die Persönlichkeit Neuwirths sicherlich prägenden biografischen Ereignisse zu lenken, sei doch ein Beispiel herausgegriffen, in dem sich der Aussöhnungsprozess auch musikalisch manifestiert: In dem mit *aria della pace* überschriebenen vierten Satz zitiert Neuwirth, wie Christine Lemke-Matwey bereits erörterte,<sup>7</sup> eine bekannte Melodie Georg Friedrich Händels aus dessen Oper *Rinaldo* HWV 7 (T. 11ff.): »Lascia ch'io pianga la dura sorte«<sup>8</sup> (»Lass mich dir klagen, dass mir hiernieden mein Los beschieden, verbannt zu sein«), ohne dieses Zitat allerdings kenntlich zu machen. Insbesondere Almirenas Klage über ihre Verbannung könnte als ein verschlüsselter Hinweis auf die »Verbannung« des geplanten Musiktheaterwerkes sein. In der 2007 entstandenen Fas-

---

5 *Es klingt der Stein. Johannes Neuhardt im Gespräch mit Olga Neuwirth*, in: ebd., S. 298–310, hier S. 300.

6 Vgl. ebd., S. 315, außerdem Elfriede Jelinek, *Requiem auf eine Oper*, in: Drees (Hg.), *Olga Neuwirth* (wie Anm. 3), S. 319–325, und Olga Neuwirths Rede anlässlich des Eröffnungssymposiums zu den Salzburger Festspielen 2006: *Hinter den Spiegeln*, in: ebd., S. 292–297.

7 Lemke-Matwey, *Das Notenschlüsselerlebnis* (wie Anm. 4), S. 318.

8 Die Melodie verwendete Händel bereits in der *Sarabande* seiner Oper *Almira* HWV 1.

sung für Solotrompete und Ensemble<sup>9</sup> kennzeichnet Neuwirth nun die Herkunft des Zitats in der parallelen Passage des vierten Satz. Allerdings verweist sie dort auf die Arie »Lascia la spina coglia la rosa« (»Lass die Dornen, pflücke die Rose«) aus Händels Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* HWV 71, der die gleiche Melodie zu Grunde liegt. Der Text ließe sich hier also wesentlich optimistischer lesen und könnte so auch als ein Hinweis auf die mittlerweile geglückte Versöhnung interpretiert werden. Das ist natürlich Spekulation und tangiert lediglich die Sphäre privater Befindlichkeiten, nicht jedoch die Musik, die ja auch ohne diese Kodierung »funktionieren« muss. Die Bedeutung des Titels ... *miramondo multiplo* ..., zu Deutsch also etwa »Die Welt aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet«,<sup>10</sup> fordert jedoch gerade dazu auf, Konflikte zwischen Gleichem oder Ähnlichem aufzuspüren.

Vor dieser Folie erscheint auch das Spiel mit unterschiedlich einzuordnenden Zitaten gleich zu Beginn des Stückes, in dem mit *aria dell'angelo* bezeichneten ersten Satz, sinnfällig: Die Solotrompete zitiert (T. 11) ganz unverstellt den Themenkopf der Arie »Un pensiero nemico di pace« aus Händels ersten Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, der durch eine repetitive, rhythmische Sechzehntelfigur in den Streichern eingeleitet wird (vgl. Abb. 1), die wiederum rhythmisch und gestisch der Händel'schen Begleitung entspricht (vgl. Abb. 2).

Abb. 1: Olga Neuwirth, ... *miramondo multiplo* ... (2006), *aria dell'angelo*, T. 8-11  
© 2006 Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin. Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Abb. 2: Georg-Friedrich Händel, Arie »Un pensiero nemico di pace«, T. 1-3

Die ersten Violinen geben diese Begleitfigur sehr deutlich vor und prägen so auch den harmonischen Eindruck, der maßgeblich von der kleinen Terz (f-as) geprägt wird. Das Intervall der kleinen Terz hingegen entspricht nicht der Begleitfigur, hier ist die Quarte (d-g) das zunächst wichtige Intervall. An dieser Stelle – auch das mag spekulativ sein – beginnt wiederum Neuwirths Spiel mit doppelten Bedeutungen: Eine bis auf die Intervallstruktur ganz ähnliche Be-

9 Diese Version wurde 2008 mit dem Trompeter Marco Blauuw und der musikFabrik unter Leitung von Christian Eggen in Köln uraufgeführt.

10 Vgl. *Trompetenklänge ins Grüne hinein. Sabine B. Vogel im Gespräch mit der »documenta«-Künstlerin Olga Neuwirth*, in: Drees (Hg.), *Olga Neuwirth* (wie Anm. 3), S. 340-341, hier S. 340.

gleitfigur, hier ist ebenfalls das Intervall der kleinen Terz (fis–a) ausschlaggebend, verwendet Händel nämlich auch im berühmten Accompagnato-Rezitativ »And suddenly there was with the angel a multitude of the heav'nly host« aus dem *Messiah* HWV 56 (vgl. Abb 3).



Abb. 3: Georg-Friedrich Händel, Recitativo accompagnato  
»And suddenly there was with the angel a multitude of the heaven'y host«, T. 1–2

Die Begleitfigur könnte also beiden Arien entstammen – das Arien-Zitat einerseits und die Satzüberschrift *aria dell'angelo* andererseits verweisen hingegen auf eine jeweils eigene Herkunft. Dass im letzten Satz weitere Zitate aus dem *Messiah* auftauchen, zum einen die leicht verfremdete Arie »Rejoice greatly, O daughter of Zion« (T. 34–39) und zum anderen die kurze Passage »And peace on earth« aus dem Chor »Glory to God in the highest«, ist ein Beleg dafür, dass die *Messiah*-Zitate als einer Art formale Klammer verstanden werden können. Letzteres Zitat besteht aus einem einfachen Oktavsprung und erscheint innerhalb weniger Takte zweimal, zunächst  $d^2-d^1$  (T. 9–11) und schließlich  $g^2-g^1$  (T. 23–25). Diese Töne<sup>11</sup> markieren auch, in umgekehrter Reihenfolge, den Beginn des ersten Satzes und bestärken abermals die Idee einer Klammer zwischen den beiden Rahmensätzen: Dort schält sich die Quinte  $g^2-d^3$  in der Solotrompete aus einem Fortissimo-Tuttiakkord heraus, der, wie Stefan Drees bereits bemerkte, die Funktion eines eröffnenden »Doppelpunktes« übernimmt.<sup>12</sup>

## II – Erinnerungsbruchstücke

Sind die erörterten Händel-Zitate relativ deutlich aus dem Gesamtzusammenhang herauszuhören, so ahnt der Hörer an anderen Stellen zuweilen ein Zitat, manchmal eine Allusion – wirklich greifbar werden diese fremden Musiken nur selten, da sie aus ganz anderen Strukturen abgeleitet sind. Drees spricht diesbezüglich von »musikalischen Erinnerungsbruchstücken«.<sup>13</sup> Insbesondere im zweiten Satz, der *aria della memoria*, ist dieses »Aufblitzen«<sup>14</sup> eine zentrale Idee: Hier treten weniger eindeutig einzuordnende Zitate, als vielmehr musikalische Erscheinungen auf, die stets zwischen Zitaten, verfremdeten Zitaten oder Allusionen changieren. Kühl und metallisch instrumentierte Ausschnitte aus Obertonskalen, Flageoletts und Flageolettrillern in den Holzbläsern sowie das weiße Rauschen dreier Becken bilden zu Beginn des zweiten Satzes eine in sich bewegte, hochnervöse Fläche, die sich immer wieder, einem akustischen Filter mit unterschiedlichen Durchlässigkeitsgraden gleich, vor, zwischen und hinter

11 Auch in den visualisierten Skizzen der Klanginstallation bzw. des Films ... *miramondo multiplo* ... wird deutlich, dass die Quinte  $g-d$  zum grundlegenden Konstruktionsmaterial der Partitur gehört.

12 Stefan Drees, *Ferne Klänge und »musikalische Geschichten«: Olga Neuwirths »... miramondo multiplo ...«*, in: Drees (Hg.), *Olga Neuwirth* (wie Anm. 3), S. 311–313, hier S. 312.

13 Ebd., S. 313.

14 Ebd.

deutlicher konturierte Gestalten zu schieben scheint. Eine erste klar erkennbare Gestalt (T. 6) ist das Zitat des berühmten Stephen-Sondheim-Songs *Send in the Clowns*, der, laut eigener Aussage, eine wichtige autobiografische Bedeutung hat, spielte die Komponistin doch gerade diesen Song bei einem ihrer ersten Auftritte als junge Trompeterin.<sup>15</sup>

Den Hauptpart des Zitats überlässt Neuwirth der Solo-Trompete, an deren Seite sie jedoch, gleichsam als Schatten, zwei weitere Trompeten stellt, Motivfetzen der Melodien aufnehmend und umspielend. Wie ein ironischer Kommentar zu diesem Broadway-Evergreen wirken hingegen der überdeutliche Einsatz des überzuckerten Glockenspiels einerseits und der quäkende Klang einer glissandierenden Posaune andererseits (T. 7). Während die Aufmerksamkeit auf virtuose Spielfiguren der Trompete gelenkt wird und der Filter gleichzeitig die Konturen aufweicht, schält sich eine fanfarenartige Geste (T. 15–17, vgl. Abb. 4) aus dem Geschehen heraus. Dieses musikalische Ereignis kann wieder aus verschiedenen Blickwinkeln heraus betrachtet werden: Im Gestus erinnert die Fanfare nämlich zunächst an den Beginn des ersten Satzes – des Trauermarschs<sup>16</sup> – aus Gustav Mahlers Fünfter Sinfonie. Gerade die darauffolgenden scharfen Punktierungen im Fagott und in Blech lassen eine Nähe zu diesem Werk erahnen. Kurz darauf jedoch folgen einige Akkorde in den Streichern, die durch Lage und Rhythmus deutlich an den *Danse de cochers et des palefreniers* aus Igor Strawinskys Ballett *Petruschka* erinnern: Hier wie dort ist den Streichern »pesante« und »mezzoforte« vorge-schrieben. Ist dieses Zitat erst erkannt, ließe sich rückwirkend die zuvor als Mahler-Allusion erlebte Gestalt durchaus auch als jene berühmt gewordene Fanfarenstelle aus *Petruschka* verstehen.

Durch das Zitieren von *Petruschka* wird zudem nochmals an den Song *Send in the Clowns* erinnert, steht das in Strawinskys Ballett geschilderte bunte Jahrmarkttreiben doch für Clownen und Gaukler. Und so wie der melancholische Puppenheld *Petruschka* das Ballett nicht unbeschadet übersteht, trägt auch der Sondheim-Song durch den verzerrten, von Flatterzungen und Dämpferspiel hervorgerufenen Klang einige Blessuren davon, bis er sich schließlich in der nachfolgenden Fläche auflöst. Olga Neuwirths feines, augenzwinkerndes Vexierspiel wird, kurz vor dem Verschwinden des Songs, nochmals in einer der wenigen »ordinario« zu spielenden Passagen in den Violoncelli deutlich, die hier – ganz idiomatisch – einen Es-Dur-Quartsextakkord (T. 34) in typisch »schmachtender« Cellolage spielen, der jedoch von einer Fläche aufgesaugt wird, noch bevor sich eine kadenzielle Wirkung entfalten kann.

### III – Doppelsinn

Schemenhafte Umriss dieser Abfolge von Zitaten sind auch in den visualisierten Skizzen der Klanginstallation bzw. des Films nachvollziehbar: Neben anderen erkennbaren Zahlen lassen sich die Primzahlen 17 und 23 sofort bei einem Blick in die Partitur aufschlüsseln, denn nach 23 Vierteln des hier so bezeichneten »Filterklanges« folgt die erste, 17 Viertel dauernde Zitat-

---

15 Vgl. »*Send in the Clowns*« (wie Anm. 4), S. 220.

16 Aus den im Film ... *miramondo multiplo* ... visualisierten Skizzen lässt sich vage auch das Wort »Trauermarsch« herauslesen.

16

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Kl. 1 in B

Kl. 2 in B

Bkl. 3 in B

Fg. 1

Fg. 2

Hrn. 1 in F

Hrn. 2 in F

Trp. 1 in C

Trp. 2 in C

Pos. 1

Pos. 2

Tb.

(Becken)

1

Perc. 2 (Zimbeln)

3 Gong

Trp. Solo in C

VI. I 1-8

1-4

VI. II 5-8

Vla. 1-3

4-6

Vc. 1-6

1-2

Kb. 3-4

*(mit der Solo-Trompete und Trompete 1) solitisch*

*m.v. (schnell)*

*frullato*

*gliss.*

*senza tremolo*

*sul pont.*

Abb. 4: Olga Neuwirth, ... *miramondo multiplo* ... (2006), *aria della memoria*, T. 16–18  
 © 2006 Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin. Abdruck mit freundlicher Genehmigung

passage von *Send in the Clowns*. Aus der Montage der Zitate, *Send in the Clowns*, Mahlers Trauermarsch und schließlich dem bunten Jahrmarkttreiben, ließen sich, die Kenntnis der Interviews und Texte vorausgesetzt, biografische Stationen der Komponistin verfolgen. Insofern handelt es sich womöglich nicht nur um »musikalische Geschichten«,<sup>17</sup> sondern auch um persönliche. Gleichzeitig lässt insbesondere der hier ausführlich besprochene zweite Satz von ... *miramondo multiplo* ... auch eine ganz andere Deutung zu, die jedoch keinesfalls den vorangegangenen Ausführungen widerspricht: Christine Lemke-Matwey führt den großen Erfolg des Werkes bei der Uraufführung insbesondere auf die »witzige Miles-Davis-Parodie«<sup>18</sup> des zweiten Satzes zurück, erinnert doch der Vortragsstil<sup>19</sup> mancher Passagen an das einstige Idol der Komponistin, Miles Davis.<sup>20</sup> Witzig, das wäre hinzuzufügen, nicht im Sinne eines kurzlebigen Kalauers, sondern vielmehr als eine Strategie »Denkfehler« aufzudecken und zu suchen, wie es der amerikanische Kognitionspsychologe Matthew Hurley jüngst in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* beschrieb.<sup>21</sup> Miles-Davis-Tonfall, merkwürdig verschränkte Zitate und Allusionen, aufgesaugte Cellokantilenen ... all das sind Zutaten, die diesen Satz auch zu einem Scherzo machen könnten.

Dass Neuwirth in der *aria della memoria*, in der es ja ganz offensichtlich um prägende persönliche Erinnerungen geht, auch feinen Humor einsetzt, weist zurück auf ein Gespräch, das die damals 23-jährige Komponistin mit Christian Baier führte, und in dem sie bemerkte: »Es ist sehr schwer, mit Humor umzugehen. Der Humor abstrahiert und führt wieder auf das Wesentliche zurück.«<sup>22</sup> Insofern sind die Zitate und Allusionen fremder oder eigener Musik<sup>23</sup> auch nicht als ein reiner Zitätenreigen misszuverstehen, an dem der Liebhaber seine Repertoirekenntnisse prüfen kann. Durch die in leichte Schiefelage geratene Kombination der Zitate etwa, bei der ein Stephen-Sondheim-Song als Ouvertüre für ein Zitat aus *Petruschka* dienen kann, geraten die ursprünglichen Zusammenhänge ins Wanken, es entsteht auch in dieser Hinsicht ... *miramondo multiplo* ...: »Doppelsinn, das heißt die mitteilende Absicht der Sprache [hier: der Musik] wird aufgehoben, die Sprache wird in ihrer Verständlichkeit gelöst, die Bindung im Verhältnis des Redenden zum Hörenden wird augenblicklich entbunden.«<sup>24</sup> Durch das Spielen mit Zitaten werden sich Sinn und Bedeutung, je nach Perspektive und Horizont, für jeden Hörer ganz individuell und in jeweils ganz unterschiedlicher Art und Weise einstellen. Vielleicht ist es nur dem Zufall geschuldet, dass alle vier Aggregatzustände von ... *mira-*

17 Drees, *Ferne Klänge* (wie Anm. 12), S. 312.

18 Lemke-Matwey, *Das Notenschlüsselerlebnis* (wie Anm. 4), S. 316.

19 Drees, *Ferne Klänge* (wie Anm. 12), S. 312.

20 Vgl. *Einen Sog schaffen*, Piercarlo Poggio im Gespräch mit Olga Neuwirth, in: Drees (Hg.), *Olga Neuwirth* (wie Anm. 3), S. 189–195, hier S. 193: »Außerdem habe ich nie aufgehört, wieder Trompete spielen zu wollen, und noch heute träume ich davon, ein weiblicher Miles Davis zu werden, was aber leider nie wird geschehen können ...«

21 *Und was ist daran witzig?* Hubertus Breuer im Gespräch mit Matthew Hurley, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 10./11. September 2011, S. 24.

22 *Der Mensch bleibt eine Ratte*, Christian Baier im Gespräch mit Olga Neuwirth über ihre »satirische Handtelleroper« »Körperliche Veränderungen/Der Wald«, in: Drees (Hg.), *Olga Neuwirth* (wie Anm. 3), S. 23–25, hier S. 24.

23 In ... *miramondo multiplo* ... verwendet Neuwirth auch Selbstzitate aus der Oper *Lost Highway*.

24 André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen 1999, S. 247–261, hier: Witz, S. 248.

*mondo multiplo* ... den gleichen Titel tragen – so gibt es keine Nummerierung, die eine Hierarchisierung dieser Zustände festschriebe: In den verschiedenen Zuständen erfährt der Rezipient jedoch immer wieder andere Seiten des immer gleichen Werkes, bis hin zu ästhetisierten analytischen Details. »Das Ganze ist das Unwahre«,<sup>25</sup> könnte man da ausrufen. Oder man macht es so wie Georgette Dee mit der Trompete im erwähnten Film: Dann muss man die Musik immer wieder drehen, wenden, zur Seite stellen, untersuchen und schließlich aus möglichst unterschiedlichen Perspektiven in sie hineinhören.

---

25 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M. 2003 (= Gesammelte Werke 4), S. 55.

### »Ich will dabei sein!«

#### Der Trompeter Stephen Altoft im Gespräch mit Gordon Kampe

**S**tephen Altoft widmet sich insbesondere der Entwicklung von neuem Repertoire für die Trompete und gründete 1998 zusammen mit dem Schlagzeuger Lee Ferguson das duo Contour. Er ist außerdem Mitglied des ensemble chronophonie (Freiburg) und des ensemble Linea (Strasbourg). Das nachfolgend abgedruckte Gespräch wurde am 3. September 2011 via Skype geführt.

*Stephen, du bist nicht nur als Trompeter – nämlich als Solist oder als Musiker in verschiedensten Ensembles – tätig, sondern du beschäftigst dich auch mit der Entwicklung neuer Instrumententypen. Unter anderem hast du eine 19tel-Ton-Trompete entwickelt. Was reizt dich an solchen Aktivitäten? Reichten dir die Möglichkeiten der Trompete nicht mehr aus?*

Schon als Jugendlicher war ich auf der Suche nach einer Musik die mich wirklich reizt. Als Student wollte ich nie die gleiche Literatur bei Vorspielen aufführen wie meine Kollegen, ganz gleich aus welcher Epoche. Während ich in Huddersfield Komposition als Nebenfach studierte, habe ich angefangen, anders über Klang, Ausdruck und Technik zu denken – einfach Musik ganz anders zu hören. Freunde, die im Hauptfach Komposition studierten, begannen dann, Stücke für mich zu schreiben, und endlich konnte ich Musik spielen, die es noch nicht gab. Und so konnte ich nach und nach auch neue Spieltechniken mit der Trompete ausprobieren. Mich hat es sehr gereizt, im Kompositionsprozess mit eingebunden zu sein – das hält bis heute an. Daneben interessiert mich aber auch die Instrumententechnik: Sie steht nicht still und breitet sich in viele Richtungen hin aus – und ich will dabei sein! Die Mitwirkung am *Microtonal Trumpet*-Projekt mit dem Komponisten Donald Bousted war daher die natürliche Fortsetzung, um den Klang und die Farbpalette der Trompete zu erweitern. Wir haben gemeinsam ein Handbuch geschrieben, das wir gerade überarbeiten. Sobald es vollständig ist, werden wir es ins Internet stellen und man kann es dann von der *Microtonal Trumpet Home-*