

Der Dorn im Fleisch

Experimentelles Komponieren hinter durchlässigen Mauern

Der Experimentelle ist den Konservativen, unzählige Beispiele belegen es, ein Dorn im Fleisch. Denn er bewegt etwas, er pflügt um, anstatt zu befestigen. Er schafft sich die freie Bahn, die er braucht, indem er wegstößt, was ihn stört, ihm untauglich dünkt. Das Staunen, den fremden Blick, das distanzierte Lauschen verlernt der Experimentelle nie. Die Suche nach dem Geträumten ist ihm zweite Natur. Eine Suche oft ungestüm, fiebrig, voller Elan, voller Begierde. Und er findet. Der Findungsprozess braucht Gärungszeit. Es dauert, bis der entdeckende Geist sich erkühnen kann zu sagen, ich hab's. Unstillbar sein Streben nach dem Originären, noch Ungehörten, noch nicht Erschauten, das die Mitwelt überrascht und erstaunt. Das 20. Jahrhundert hat die kühnsten Experimentatoren hervorgebracht: Marinetti, Russolo, Ives, Varése, Wertow, Eisenstein, Schaeffer, Henry, Joyce, Majakowski, Cage, Feldman, Brecht, Eisler, Dessau, Schwitters, Heartfield, Bernd Alois Zimmermann, Stockhausen, Xenakis, Nono, Lachenmann und viele andere.

Von ihnen und anderen hat die Garde der Neutöner in der DDR, groß geworden unter durchaus schwierigen Bedingungen, profitiert, sei es direkt, sei es indirekt. Zugleich hat sie ganz Eigenes gezeugt, auch einen eigenen Stil zu experimentieren, eine eigene Art, sich anders als gemeinhin üblich zu artikulieren. Sie hatte die Aufgabe, aus dem wenigen viel zu machen. Nichts ist ihr in den Schoß gefallen. Ein jedes, was anders und neu sein sollte, musste erstritten werden. Für den, der experimentelle Risiken eingeht, ist das völlig selbstverständlich. Man muss den reaktionären Eliten mit intelligenten, zukunftsweisenden Innovationen den Mund stopfen. Die musikalischen Neuerer im Westen hatten es einfacher, bequemer. Sie formten sich kleine Inseln, auf denen sie ungestört produzieren konnten. Freilich nicht unabhängig von der riesenhaften konservativen Phalanx, die sie umgab und ihre Ergebnisse beieferte. Anders im deutschen Osten. Normalität für die Neutöner war es, sich an den Verhältnissen abzuarbeiten, Barrieren zu überwältigen. Viel war allein zu leisten, damit das erfinderische Subjekt

14 überhaupt einsteigen konnte. Recht besehen,

waren das Vorteile. Kunst braucht bekanntlich ihre Widerparts. Je schärfere, desto besser.

Experimentelle Orientierungen

Experimentell orientierte Gruppierungen gab es in der DDR mehrere. Die Hauptgruppe produzierte in Berlin, Hauptstadt der DDR: Friedrich Goldmann, Christfried Schmidt, Paul-Heinz Dittrich, Georg Katzer, Reiner Bredemeyer, Hermann Keller, Lothar Voigtländer, Ralph Hoyer, Helmut Zapf, Stephan Winkler und andere. In Leipzig, um die Gruppe Neue Musik Hanns Eisler herum, war es vor allem Friedrich Schenker. Hinzu trat Steffen Schleiermacher, der in den 80er Jahren in Leipzig das Ensemble Avantgarde ins Leben rief, das heute noch existiert. In Dresden wirkten maßgeblich Udo Zimmermann, Rainer Kunad, und vor allem Jörg Herchet und Wilfried Krätzschmar, der spätere Rektor der Musikhochschule *Carl Maria von Weber*. Auch künstlerisch abseits, zwischen Leipzig und Dresden, waren Wolfgang Heisig und Erwin Stache tätig, heute beide Vizepräsidenten der Freien Akademie der Freien Künste zu Leipzig. Hans-Jürgen Wenzel, Gerd Domhardt und Thomas Müller waren die Protagonisten der Szene in Halle/Saale. Heterogene Gruppierungen, untereinander teils konkurrierend, teils kollegial verbunden, die in der DDR – über alle Klippen hinweg – schon bald den Ton angeben sollten. Auf je eigene Art beschäftigte die Neutöner die Frage, wie avanciert die Musik sein muss, um vor der Gegenwart bestehen zu können. Diese Frage stellte sich seit den 70er Jahren jenseits starrer Normen, welche die amtliche Musikpolitik fortgesetzt für gültig erklärte. Seit dem Musikkongress des Komponistenverbandes 1972, dem die 6. Tagung des ZK der SED im Dezember 1971 mit dem denkwürdigen Satz Erich Honeckers vorausging, dass es für Künstler in Inhalt und Stil keine Tabus mehr gebe (wenn sie von den festen Positionen des Sozialismus ausgingen), wurde die Atmosphäre liberaler. Für Veränderungsdruck sorgte aber auch maßgeblich die Künstlerschaft selbst. Die Giftschrankmentalität erreichte ihr vorläufiges Ende. Experimentelle Arbeit, schon vorher geleistet, konnte fortan wirklich fruchtbar werden. Ihre Testfelder fand sie vornehmlich in der angewandten Musik und im radiophonen Hörstück, in der Kammermusik, wenig später in der elektroakustischen Musik. Fast alle der genannten Komponisten haben mehr oder minder kontinuierlich für Hörspiel, Theater, Film, Fernsehen gearbeitet und konnten dort ausprobieren, was auf dem Konzertpodium so noch nicht ging.

Die Erwähnung des Festivals *Warschauer Herbst* ist wichtig, um zu verstehen, woher mancherlei Impulse kamen. Das jährlich stattfindende, inzwischen gänzlich auf Sparflamme gebrachte Festival versammelte einst die komplette westeuropäische, US-amerikanische, sowjetische, ungarische und natürlich einheimische Avantgarde. Dort erklang alles, was Rang hatte: von Xenakis, Boulez, Cage, Feldman über Stockhausen, Henze, Bernd Alois Zimmermann, Ligeti, Kurtág, Schnittke, Denissov, Gubaidulina, Nono, Bussotti, Berio bis Penderecki, Lutosławski, Tadeusz Baird. Das Neueste vom Neuen kam zu Gehör. Das Entdeckte und Unentdeckte, Heimlichste und Unheimlichste an Klängen, was in modernen Partituren stecken kann. Diese internationale Szenerie zu erleben und zu studieren war für die Neutöner aus der DDR geradezu berufliche Pflicht. Und das wirkte sich kompositorisch aus.

Namentlich in der Kammermusik, der elektroakustischen Musik, auch der Orchestermusik brachen sich eigenwillige Experimente Bahn. Entwicklungen bei Goldmann, Schenker, Katzer, Keller und Nicolaus Richter de Vroese seien knapp skizziert.

Friedrich Goldmann

Er starb im Juli 2009 im Alter von 68 Jahren und blieb bis zuletzt durch und durch interner Neuerer. Auf laboratorischer Schiene bewegt sich vor allem seine kammermusikalische Arbeit: Ausforschung der internen Möglichkeiten neuer Musik, das Wagnis des eigenen Wandels, der konstruktive, fruchtbare Vorstoß. Seit den sechziger Jahren betreibt er dies, als Komponist, der außerordentliche gestalterische Fähigkeiten in sich vereint, gepaart mit der Versiertheit des Dirigenten, der durch exemplarische Aufführungen Neuerer wie Xenakis, Boulez, Varèse oder Lachenmann in die DDR-Öffentlichkeit getragen hat.

In Goldmannscher Musik liegen individuelle Lösungen vorzugsweise auf der Ebene der instrumentalen Kombinatorik und Durchdringung divergierender Schichten im Material- und Formenbereich. Einen einheitlichen »seriellen« Nenner sucht man bei ihm seit den achtziger Jahren vergeblich. Die drängenden Stücke der ersten Periode, voran die Sonate für Bläserquintett und Klavier (1969), stehen noch im Zeichen frei wie druckvoll angewandter Atonalität und Dodekaphonie. Gleichzeitig spürt Goldmann das Gewicht sonoristischer, extrem verdichtender, auch stochastischer Methodiken, welche er an Varèse, Ligeti, Xenakis, Lachenmann studieren konnte. Verfahren »ap-parativer Installationskunst« fehlen unterdes.

Keine Kammer- oder Orchestermusik von ihm, die Elektronik, Tapemusic, Computerklänge, Multimedia etc. verwendete, auch keine Experimente mit Raum und Zeit.

Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre reizen die Verhältnisse, unter denen der Komponist in der DDR produziert, besonders zur Widersetzlichkeit. Die radikale Gestik und erregende Gebärde ist in der erwähnten Sonate für Bläserquintett und Klavier von gleichem thematischen Schlag und Rang wie in den unerhört spannenden, für damalige Verhältnisse ganz ungewöhnlichen Orchesterwerken *Essay II* (1968), *Essay III* (1971) und 1. Sinfonie (1972/73). Etwas davon hallt nach in den Ecksätzen des Trios für Violine, Viola und Violoncello (1986), auch anderswo. Was im Technischen verschwindet, ist »die Arbeit mit Reihen, die das chromatische Total enthalten. An ihre Stelle treten symmetrische, modifizierte Reihen. Das reicht bis zum Bläserquintett *Zusammenstellung*, das gelegentlich an Messiaen anklingt und im übrigen das Stück ist, das am strengsten durchkonstruiert wurde. Es rekurriert am wenigsten auf Tradition.« (Goldmann 1986). Schritt um Schritt kombiniert der Komponist Eigenes mit »anderen Sachen«, mit Überliefertem. Konturen ausgeklügelter Kontrastbildung, prononciert in *Vorherrschend gegensätzlich – Quintett mit Randglossen für acht Spieler* (1980), sodann Aspekte neuer Klanglichkeit, konstitutiv in *Zerbrechlich schwebend* für acht Spieler (1990), differenzieren das Bild.

Friedrich Schenker

Experimentelle Angebote ziehen in kontinuierlicher Bahn durch das Werk Friedrich Schenkers. Alle naive Vorstellung aufkündigend, beflügelte die lebendige, spezielle Ausführungspraxis der Gruppe Neue Musik *Hanns Eisler*, gegründet 1970 von Schenker und dem Oboisten Burkhard Glaetzner, den Komponisten enorm – mehr noch, sie tangierte sein gesamtes ästhetisches Profil. Ein Ganzteil der Schenkerschen Kammermusik ist für das *Eisler-Ensemble* mit Oboe, Englisch Horn, Posaune, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klavier, Schlagzeug komponiert. Insgesamt hat Schenker mit seinen rigiden, eingreifenden Angeboten das Klima fortdauernd angeheizt und die Szene kraft überquellender kompositorischer Imagination entscheidend umgepflügt. Weithin bekannt gewordenes Beispiel sein *Kammerspiel II Missa nigra* (1978/79), ein durch und durch experimentelles Multimediawerk, das, jeglichen Kriegstau mel attackierend, einen radikalen Pazifismus grell ins Bild setzt. Ein Werk, das die Sinne und den Geist 15



Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 6

schärft, das anregt, befeuert, beunruhigt, nachdenklich macht, das unbequem ist. Die Mittel sind theatralische und instrumentale, elektroakustische und bildnerische. Masken spielen eine Rolle, Gewänder, Plakate, Peitschen, Stiefelknallen, schnarrende Plastepuppen am Galgen, Männerchöre auf Kriegsverse von Theodor Körner, Zitate aus Heiner Müllers *Leben Gundlings* und vieles mehr. Die Grundidee: Wie sieht die Welt aus, werden Neutronenbomben abgeworfen, die alles Lebende abtöten und alles Interieur dieser Welt ganz lassen. Der Introitus ist eine gespenstische, elektronisch fundierte Prozession. Teile der katholischen Totenmesse kehrt die *Missa nigra* in ihr Gegenteil. Zentral der Text *Kriegsperspektiven* von Alfred Polgar. Mit diesem Instrumentaltheater kam etwas, das in seiner Eigenart ganz neu erschien. Die simple Wahrheit kam an den Tag: Neue Gedanken brauchen neue materielle Träger.

Im Lauf der achtziger Jahre drängen bei Friedrich Schenker andersartige Realitäten vor und führen wiederum über bisherige Grenzen hinaus. Kaum zu nennen die Modelle kammermusikalischer Integration in Konzert- und Orchesterwerken, wo es ebenso feurig wie sensibel zugeht, in Werken des Musiktheaters, der radiophonen Musik (Radiooper *Die Gebeine Dantons*, Libretto: Karl Mickel nach Büchners *Dantons Tod*, 1989/91; *Schafottfront*, ein antifaschistisches Radiowerk), in Partituren vokal-instrumentaler, instrumental-theatralischer oder multimedialer Formen, in denen kammermusikalische Partizipation vielfach innovatorische Züge trägt. Schenker hat einerseits, in Akten hoch erregter Kreativität, der Modernisierung musikalischer Großformen kühne Wege gewiesen (man nehme nur die *Michelangelo-Sinfonie* 1984/85). Andererseits sucht er in mehreren Richtungen ein neuartiges Verständnis von Kammermusik praktikabel zu

16 machen. Eine Richtung forciert zu diesem

Zweck die technische und ästhetische Inanspruchnahme von Medien wie Theater, Film, Hörspiel, Radiophonie, elektroakustische bzw. Computer-Systeme. Eine weitere schließt das Aufarbeiten dadaistischer und älterer wie jüngerer musikalisch-kammertheatralischer Anregungen produktiv in sich.

Reiner Bredemeyer

Seine innovatorische Arbeit liegt vornehmlich im Bereich der vokal-instrumentalen Kammermusik. Hervorstechend *Die Winterreise* für Bariton, Klavier und Horn nach Wilhelm Müller (1984) – eines der reifsten und originellsten Werke aus seiner Feder, mit denen er jene geforenen Wege durch die Kälte der Zeiten erhellend nachzeichnet und eigene zurückgelegte Wege markiert.

Experimentelle Kammermusik im engeren Sinne rangiert im Bredemeyerschen *Œuvre* weiter hinten. Nimmt man den extremen, in sich rotierenden Begriff von Avantgarde, so stünde der Komponist fast nackt da. Erklärt stattdessen Avantgarde den leidenschaftlichen Vorstoß und die Erkundung auf gegebenem Terrain, so brilliert Bredemeyer in jeder Hinsicht, sei es mit Resultaten in der Kammer- und Orchestermusik, der Oper, sei es mit den wichtigsten angewandten Arbeiten für Bühne, Hörspiel, Film. Zum Experimentellen im engeren Sinn gehören zumindest Werke, in denen mit Tonband, Sprecher, Stimmen und Instrumenten neue Verfahren probiert werden: (*Oboe*)2 *auch accompagniert* für Oboe und Tonband oder vier Oboen, auch accompagniert mit Violoncello und Klavier (1975), sodann die *Bilderserenade* (1976), eine szenische Musik für Mezzosopran, zwei Pantomimen und Kammerensemble, die Bilder mit Musizierenden in Materialien der je einbezogenen Künste multimedial vermittelt. Die sonderbar verklammerten, sprachlich und klanglich mehrdimensionalen Schichtungen, die in *Synchronisiert: asynchron* nach Texten von Nicolás Guillén (aus: *Cantos americanos*) in der Übersetzung von Reiner Bredemeyer für Sopran und Kammerensemble (1975) anmutig ausschwingen, schließen ebenfalls experimentelle Verfahren ein.

In so genannter großer Musik, mit der Bredemeyer nie recht Freund sein will, hantiert der Meister der additiven Schreibweise wiederum in eigenwilliger, geplanter Willkür, wie sie seinen avancierten Arbeiten vielfach eignet. Mit den *Bagatellen für B.* (1970) – einem glänzend formulierten Orchesterwerk mit obligatem Klavier – entsteht, streng gesehen, verdeckte Kammermusik – Musik wider die perpetuelle Orchesterlogik. Austreibung des Symphonis-

mus ist Aspekt von so gut wie sämtlichen orchestralen Entwürfen. In der Mehrzahl realisieren sie kombinatorische, den Raum durchmessende Konstruktions- und Aufführungsideen.

Georg Katzer

Experimentellen Geist atmet in Georg Katzers Produktion, wo sie sowohl integrierend wie über den traditionellen Rahmen hinaus technische Medien in Anspruch nimmt (elektroakustische Musik, Computersteuerung, Radiophonie). Sein Einstieg in die elektroakustische Musik erfolgte mit *Rondo – bevor Ariadne kommt*. Sie kann als eine Art Maschinenkomposition gelten, allein wegen ihrer unerhört plastischen, variativen Collagen aus geschichtlichen Splittern und atemberaubenden Tempo-Wechsel. Das war für damalige Ohren neu. Die maschinellen Aspekt neuer Musik haben den Autor schon immer interessiert. Nicht zufällig ist La Mettrie, Verfolger des Aufklärungszeitalters, die Autorität in Katzers Konzept der Maschinenkomposition. Vier Arbeiten sind bisher entstanden, und ein Ende des Umgangs mit der L' Homme Machine ist nicht abzusehen. 1984 erschien die Kammermusik *La Mettrie oder Anmerkungen zum Maschinenmenschen*, eine Musik für Bläserquintett und Klavier, produziert für die Bläservereinigung Berlin und Bernd Casper als Pianisten. Eine streng seriell gearbeitete, variantenreiche Transformation Lamettrieschen Geistes in den Kontext einer »Partiturmusik«. Zwei Jahre später komponierte Katzer für dasselbe Ensemble *La Mettrie oder Anmerkungen zum Pflanzenmenschen*, zwei im Kompositorischen sehr unterschiedliche Gebilde. Ihnen verwandt ist die Nähe zum Rhythmischen wie die Ferne zum Stofflichen, für das es nirgends eindeutige musikalische Entsprechungen gibt. Vor allem besticht der Witz, die Ironie, der Farbenreichtum dessen, wie Ordnungen in Reih und Glied kommen, sich alsbald im Wege stehen und zersprengen, um von neuem zusammenzulaufen. Seine elektroakustischen Integrationsideen sollten für viele seiner Kammermusikproduktionen folgenreich sein. Seither gilt Katzer als ausgesprochener Innovator, betritt er Medien und Bühne mit eingreifenden dialogischen Konfrontationen zwischen Soloinstrument und Live-Elektronik, mit der Produktion von Tonbandstücken und radiophonen Werken (*Aide memoire*). In diesem Bereich gelangte Katzer zu einer wirklich umgestaltenden Vorstellung von neuer Musik.



Herrmann Keller

Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 7

Nicht minder vielgestaltig ist Herrmann Kellers experimentelles Wirken in der Zeitspanne bis 1990. Die Kammermusik bildet ein Kernstück, desgleichen die improvisierte Musik. Ebenso sehr verankert seine Produktion Solostücke, Orchester- und Konzertwerke. Nicht zu vergessen Stücke der Vokalmusik, szenische Musiken, Theater- und Hörspielmusiken, in denen Keller unermüdlich experimentiert hat.

Keller zählt sodann zu den ersten, die in der DDR moderne Ensembles gegründet und geleitet haben. Zahllose Konzerte mit dem Berliner Improvisationsquartett, das Jazzmusiker und E-Musiker zusammenführte, gehen auf sein Konto. Wenn einer profund die Grenzen getestet hat zwischen den Sparten Jazz und e-Musik, sie gelockert und aufgebrochen hat, dann er. Er ist darum nicht a priori Jazzmusiker, sondern einer, dem die Partiturmusik, für die herzustellen er einen eigenen Prozess hat, so wichtig ist wie die improvisierte Musik. Gleichzeitig sind die Bereiche in seinem Verständnis getrennte Welten.

Die Avantgardisten der zweiten Wiener Schule um Schönberg haben Herrmann Kellers Sprache kaum beeinflusst. Freier gemacht 17

habe ihn die Jazzimprovisation, im Kompositions- wie im Aufführungsprozess, sagt er. Eine seiner Lieblingsbeschäftigungen war und ist das Ex tempore auf dem Flügel, das Keller in Wahnsinnsakten ebenso auf den Tasten wie im Korpus des Instruments realisiert. Was zu intonieren und zu denaturieren geht mit dem Instrument, kommt in Anschlag, und es gibt etliche Plusvarianten. Die nachhaltigsten sind Präparationen des Klavierklangs mit Hilfe verschiedener Mittel – Holzklotz, Eisenbolzen, Schlegel, Becken. Arbeiten mit Clusterstäben, dem Fingernagel, der Faust, dem Ellenbogen, ja, so scheint es, dem ganzen Körper.

Was Hermann Kellers Erfindungsarbeit insgesamt auszeichnet? Freilich, er schrieb und schreibt »Partiturmusik« – mit musikalischen Freiräumen – und rührt, wenn er improvisiert, immer wieder an den Schlaf wirklicher Entdeckung. Dass er Widerparts braucht, um seiner Musik Echtheit und Lebendigkeit zu verleihen, ist für ihn Voraussetzung kreativen Arbeitens. Handwerklichkeit betrachtet der Komponist als ein hohes Gut. Diese mit Bedacht anzuwenden, ihr immer neue Facetten abzurufen, selbst eigene Forschungen anzustellen über Materialien, wie sie ursprünglich klingen, in welchen Kontexten sie entstehen und auftreten, wie sie möglicherweise zu verarbeiten wären, ist eine Kellersche Tugend. Ferner die Möglichkeit, Spannungen auszukomponieren, die Dur-Moll-Spannungen etwa, die Spannungen der Schumannschen Kreuzrhythmik, die Spannungen, die im rhythmischen Fundus der europäischen und sonstigen Musikpraxis liegen. Nicht zuletzt, das Spannungsvolle, das im quälenden Prozess der Welt wohnt, und ihn je nachdem aufrichtet oder niederschmettert, dies Spannungsvolle mitbeben zu lassen in seinen Erfindungen, ist ein weiteres Artefakt.

Nicolaus Richter de Vroe

Nico Richter de Vroe, Jakob Ullmann, Johannes Wallmann, Juro Metsk, Annette Schlünz, Ellen Hüneck, Helmut Oehring, Stephan Winkler, Helmut Zapf und andere stehen für eine heterogene Gruppierung, welche seit den 80er Jahren neue Ideen einbrachte, auch auf Grund anderer Anknüpfungspunkte als ihre Lehrer. Ihre Musik, sie ist auf keinen einheitlichen Nenner zu bringen, wich zum Teil erheblich von dem in der DDR bis dato Errungenen ab und sorgte dafür, dass die Szenerie insgesamt farbiger wurde. Exemplarisch die Produktion des Komponisten und Geigers Nicolaus Richter de Vroe. Seine Vorbilder: Cage, Feldman, Marcel Duchamp.

Das 1985 für die *Eisler*-Gruppe komponierte Werk *Aus weißen Listen* für sechs Spieler ist eine aus Zufallsoperationen gespeiste aphoristische Partitur, die zwar Soli in allen Instrumenten fixiert, deren Entfaltung aber jedes Mal sofort scheidert. Tiefe Register dominieren, geräuschhafte Klänge, Luftgeräusche der Bläser. Ein Gurgeln, Kratzen und Klappern geht durch die Faktur. Die Musik vollzieht sich ohne jede Entwicklung und mündet am Schluss in einen »Marsch«, der nur Klangabfälle aufbietet und einen percussiven Schlag übrig lässt. Derlei kannte man bis dato nicht oder jedenfalls nicht in der gebotenen Weise. De Vroe entwickelte Musik, die von ihrer subjektiven Basis wegführt, indem sie Klänge einfach hinwirft, indem sie freie, schwebende Tempi favorisiert, eine gedehnte Stille kultiviert und Objekte heranzieht, die für sich stehen. Expressivität verliert auf diese Weise ihre Dominanz. Bei de Vroe huschen hochgetriebene Expressiva allenfalls wie Blitze durch die Faktur. Wesentlich sind eine ausgefeilte Sprache, eine akkurat gegliederte Form, der Sinn für die geheimsten Valeurs und Contrevaleurs neuer Musik. In seinem 1. Streichquartett *тетрадь I* von 1984 wendet er erstmals Zufallsoperationen an.

Schon während der 80er Jahre wechseln in seinem Œuvre die Ideen, Materialien, Macharten von Stück zu Stück. Eine Herausforderung: sein erstes Orchesterstück *isole di rumore (Durchlässige Zonen II)* von 1988. Da war der Komponist schon in den Westen hinübergewechselt. Beauftragt vom SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden und uraufgeführt unter Michael Gielen zu den Donaueschinger Musiktagen 1989, setzte sich de Vroe sowohl neue wie bekannte Ausgangspunkte. »Mauerdurchbrüche« nennt er den Alarmismus des Schluss-Satzes, einer Szenerie, in der ein ohnehin klirrendes, klappriges, schlagendes Figurenwerk gänzlich zusammenfällt und sich auflöst. Expressivität findet hier – innerhalb eines zerklüfteten, pausendurchsetzten Aktionsfeldes – ihre Wiederkunft. ■