

**Aggregat (2005)**

für Violoncello, Basszither in Vierteltonstimmung und Elektronik

**Aggregat** ist aus einer früheren Komposition für die chinesische Schoßgeige „Erh-hu“ und die europäische Basszither (in Vierteltonstimmung) herausgewachsen, wobei die Musik den veränderten instrumentalen Mitteln entsprechend stark erweitert, um- und ausgebaut wurde. Reste der chinesischen Musizierpraxis streuen dabei neue Metastasen aus, die in der jetzigen Fassung bis in eine elektronische Parallelwelt reichen. Auch erscheint die ursprüngliche Struktur des Werks nun mitunter brutal aufgesprengt, um, ähnlich wie in der mittelalterlichen Tropus-Technik, Auswucherungen und blockartigen Einschüben Platz zu machen. Um das gewünschte „elektrifizierte“ Klangbild zu erzeugen, werden bewusst nur Effektgeräte und Software-Instrumente benutzt, die sonst im Techno und in der Rockmusik Verwendung finden.

**Erratischer Block (2006)**

für Violine, Saxophon, Schlagzeug, Klavier, mikrotonale Altzither und Elektronik

**Erratischer Block** ist das Ergebnis einer längeren Auseinandersetzung mit dem Instrumentarium alpenländischer Volksmusik. Speziell in diesem Stück spielen Schellackaufnahmen, die Anfang des 20. Jahrhunderts in Bayern und Niederösterreich entstanden sind, eine dominierende Rolle. Die vorgefundenen Tondokumente fungieren als klingende objets trouvés, denen ich mich gewissermaßen archäologisch annähere. Mit elektronischem Werkzeug wurden dabei bestimmte Frequenzschichten und Klangcharakteristika freigelegt, bevor das sezierte Material zu einer neuen Topographie angeordnet und vom Ensemble aufgegriffen wird. Was wir hören, ist gewissermaßen eine auskomponierte Rezeptionsgeschichte, in der die Instrumente sich an diversen „Findlingen“ förmlich abarbeiten.

Mein kompositorischer Zugang zu dieser Musik ist also zunächst ein rein klanglicher, abstrakter. Jedoch schwingt in den eingespielten Klangpartikeln, nicht zuletzt dank ihrer natürlichen Wiedererkennbarkeit immer eine komplexe (Musik)geschichte mit, die hier gewissermaßen durch die Hintertür wieder hereintritt. Gerade in den Teilen, in denen ich den Zuhörer mit dem unbearbeitetem Original konfrontiere, nachdem ich ihn langsam dorthin geführt habe, kann jeder für eine kurze Zeit seine eigene Hörerfahrung und persönliche Haltung zu dieser als traditionell empfundenen Musik überprüfen. Dieser Vorgang spielt sich in jedem Kopf anders ab und stellt für die Komposition ein gewisses formales Risiko dar. Es war mir jedoch wichtig, auch solche unabwägbaren Prozesse miteinzuplanen, und sie so gut es geht zu gestalten.

Die Konfrontation von scheinbar Vertrautem und Neuem, von Fremdheit und Nähe spiegelt sich auch in der instrumentalen Kombination mit Zither wieder. So wirkt das eine Element wie ein erratischer Block in der Welt des jeweils anderen, und verändert vielleicht so die Sicht auf die Dinge.

**August Frommers Dinge (2008)**

für Streichtrio

August Frommer (1922-2003) war ein visionärer Forscher, der von seiner frühesten Jugend an sein ganzes Leben und Wirken unter Inkaufnahme von widrigsten Umständen und Entbehrungen der Entwicklung der „perfekten Maschine“ widmete. Ohne jegliches wissenschaftliches Fundament hatte er sich zum Ziel gesetzt, ein Gerät zu erfinden, welches - einmal in Aktion versetzt - sich selbst ununterbrochen in Bewegung hält, das „Perpetuum Mobile“. Mit dem Fahrrad unternahm er von seiner Heimat Wasserburg/Inn aus mühevoll Reisen durch das bergige Alpenvorland, immer auf der Suche nach neuen Werkstoffen und Baumaterialien für seine Forschung, die er dann in seiner kleinen Wohnung sammelte und archivierte. Bis zu seinem Tod im November 2003 und zuletzt in Armut und mönchischer Einsamkeit lebend, gab er die Hoffnung auf Erfolg und Gelingen seiner Pläne nie auf, mit beispielhafter Ausdauer hielt er an seinem Traum fest. Analog zu Frommers Lebens- und Arbeitsweise, die anachronistisch und modern zugleich ist, wird in der Komposition "Gefundenes" gegenüber „erfundenem“ Material fortlaufend präzisiert und immer weiter in die kammermusikalische Enge des Streichtrios geführt.

**Tunnel (2008)**

für Klaviertrio

Der Struktur des Stücks liegen bestimmte Geschwindigkeits-Phänomene zu Grunde, die man bei Fahrten durch weite und von Tunnel durchsetzte Landschaften beobachten kann. Während ein gestreckter Horizont auch bei schneller Fortbewegung scheinbar nur langsam an einem vorbeizieht und sich nur über weite Strecken verändert, bewirkt der Eintritt in einen Tunnel eine plötzliche und heftige Veränderung der Wahrnehmung. Der Ausblick wird schlagartig durch nah „vorbeirasende“ Wände vermauert, künstliche Lichter erzeugen einen schnellen monorhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel, während der enge Fokus gezwungenermaßen nach vorne gerichtet ist. Zwar blendet die Ausfahrt aus dem Tunnel, sie gibt aber den Blick wieder frei für eine Landschaft, die sich in Abwesenheit des Betrachters leicht verändert hat.

**Broken Consort III – Schwebendes Verfahren (2009)**

für 10 Spieler

Das „Broken Consort“ bezeichnet in der Musik der Renaissance eine gemischte, uneinheitliche Instrumentalbesetzung, die sich hier in einem „schwebenden Verfahren“ zusammengefügt. Damit sind nicht nur die zahlreichen mikrointervallischen „Schwebungen“ zwischen den Instrumentalstimmen, sondern auch die in vielfacher Hinsicht offengehaltenen Klangaktionen gemeint. Das Ende einer Aktion provoziert hier stets neue Fragen, die im weiteren Verlauf zu neuen Verhandlungen führen.

**FLEX (2009)**

Am Anfang stand die Idee von sich verbiegenderem Metall. Ein scheinbar starres Kernmaterial wird immer weiter gebeugt und rastet dabei, bedingt durch die jeweiligen technischen Möglichkeiten der Ensembleinstrumente, in mikrotonal veränderte, mehr oder weniger elastische Skalenmodelle ein. So verbindet sich auch die "starre" Autoharp, ein amerikanisches Zitherinstrument für Laienmusiker, mit dem gezupften Klavier zu einem "flexibleren" Gesamtklang. Das Anzupfen der (Metall-)Saiten, deren manuelle Auslenkung irgendwann zum wiederholten Stillstand führt, stand Pate für weitere Klangentwicklungen. Schließlich ist "Flex" auch eine Annäherung an das Metallinstrument Flexaton, neben der Autoharp ein weiterer klanglichen "Outlaw" im Ensembleklang, begleitet von der "großen Schwester", der singenden Säge. Das ständige Verbiegen dieser Zusammenstellung mündet am Ende in einen klanglichen Opportunismus, wenn die Autoharp versucht, sich als Streichinstrument auszugeben, oder die Holzbläser sich - "auf Biegen und Brechen" – den Belchblasinstrumenten "alla tromba" unterordnen. In den grotesken Posauenglissandi am Ende wird schließlich die Idee von „verbogenem Blech“ ad absurdum geführt.

**MEDEA (2008)**

Musiktheater nach Christa Wolf, Textfassung: Dominik Neuner  
für eine Sängerin, 3 Schauspielerinnen und 2 Schauspieler,  
11 Instrumentalisten und Elektronik

**Instrument, Instrumentation, Instrumentalisierung**

Gedanken zu einer Medea-Musik

Analog zur dramaturgischen Grundidee Dominik Neuners, die komplexen Zeitstrukturen in Christa Wolfs „Medea Stimmen“ in einen multidimensionalen Bühnenraum einzulassen, ging es mir bei der musikalischen Umsetzung um die Vertiefung des Textes in einen ebenso vielschichtigen Klangraum. Sowohl die Positionierung der Instrumente um die Bühne herum, als auch die Mehrkanal-Elektronik ist dabei nur ein besonders augenscheinlicher Aspekt dieser Gesamtidee. Interessanter war für mich, das Prinzip der chronologischen Schichtung auch auf die Instrumentation zu übertragen.

Die Einbeziehung von seltenem Instrumentarium wie Altzither, Kontrabasshackbrett und Akkordeon mag zunächst befremdlich wirken, zumal sie das ohnehin heterogen besetzte Ensemble klanglich nochmals aufbrechen. Die Saiteninstrumente sind darüber hinaus mikrotonal gestimmt, und somit in sich bereits verfremdet bzw. harmonisch seltsam verzahnt. Im Zusammenhang wirken diese Klangkörper zugleich archaisch und neu, ebenso „gefunden“ wie „erfunden“, und spielen dabei auf ein Element an, das im Subtext der Romanvorlage mitschwingt. Christa Wolf geht es um das Aufspüren des alten, vermutlich „wahren“ Mythos, bevor er durch Euripides verfälscht wurde. Wir können erkennen, dass Medea vor allem auch die Wissende, die Priesterin, die schamanische Heilerin ist, die von einer von Angst zerfressenen Gesellschaft aufs heftigste vorverurteilt wird. Das Instrumentarium bestätigt Medea als "Fremde", die über ein geheimes Wissen kolchischer Kulte verfügt, sich nun jedoch in einer Umgebung namens Korinth neu definieren muss. Ihr uraltes Wissen wirkt hier weiter, kann aber von der Gesellschaft nicht mehr zur Gänze gedeutet werden.

Medea selbst ist eine Wahrheitssuchende: Sie entdeckt das Verbrechen, auf dem die Stadt Korinth buchstäblich gebaut ist, und benennt die unausgesprochenen Ängste, obwohl sie um die damit verbundene Gefahr weiß. Sie bringt Verborgenes, Verdrängtes hervor, macht es erneut sichtbar. Die erwähnten Zusatzinstrumente spiegeln dabei das Verständnis von uraltem Wissen und „neuer Klangrede“ der Protagonistin. Sie begleiten als charakteristisches Instrumentarium auch die seltsamen Rituale, die von Medea zelebriert werden. Diese sind womöglich authentisch, werden aber im gesellschaftlichem Zusammenhang nicht mehr verstanden und müssen neu interpretiert werden. In dieser diffizilen kulturpolitischen Aufgabe versagt Korinth. Man kann hierin eine Ur-Idee der Oper von Monteverdi bis Stockhausen erkennen: bestimmten Charakteren werden dezidierte Instrumentalklänge und Tonzentren zugeordnet, aus deren Beziehungsgefüge sich ein konkreter Formablauf generiert. Diese Idee der Instrumentation wird hier insofern aufgegriffen, als manche Protagonisten direkt mit Instrumenten gekoppelt werden und nahezu synchron agieren. Ihre Ängste, das Ausgeliefert-Sein an einen verbrecherischen Plan, über den sie nach und nach die Kontrolle verlieren, verhaftet sie förmlich an die instrumentale Führung: aus Instrumentation wird Instrumentalisierung, die musikalische Setzung wird zu einem Abbild einer komplexen Gesellschaftsform.

Die verwendeten Mundharmonikas gegen Ende des Stückes definieren als musikalische Knebel einen beschränkten Tonvorrat, der mit der gesellschaftlichen Enge in Korinth gleichgesetzt wird. Außerhalb und in den Lücken dieser separatistischen Klangwelt bewegt sich Medea, die sich, stets Vollbesitz ihrer Kräfte, in ein tonales Exil begibt. Zum Schluss verschwindet sie, begleitet von elektronischen Vocoder-Klängen, dem Akkordeon und den Rohrblatt-Instrumenten auf einer Art „Riesen-Harmonika“, und verlässt mit einem Fluch die gescheiterte Gesellschaftsform Korinth. Wohin, ist bei Christa Wolf eine Frage, die bewusst offen gehalten wird.

Leopold Hurt (\*1979) / Antoine Brumel (ca. 1460-1515)

**Seismographien (2009)**

für sechs Stimmen und 17 Streicher

Drei Messungen über Antoine Brumel

kombiniert mit drei Sätzen aus Brumels Missa „Et ecce terrae motus“ a 12

Antoine Brumel (Leopold Hurt, Arr.)	<i>Kyrie aus Missa „Et ecce terrae motus“, attacca:</i>
Leopold Hurt	<i>Erste Messung, attacca:</i>
Antoine Brumel (Leopold Hurt, Arr.)	<i>Agnus Dei 1 aus Missa „Et ecce terrae motus“</i>
Antoine Brumel / Leopold Hurt	<i>Agnus Dei 2 aus Missa „Et ecce terrae motus“/</i>
	<i>Zweite Messung, attacca:</i>
Leopold Hurt	<i>Dritte Messung</i>

Text der Neukomposition (Vulgata, Matthäus 28 ):

1 vespere autem sabbati quae lucescit in primam sabbati venit Maria Magdalene et altera Maria videre sepulchrum  
 2 et ecce terraemotus factus est magnus angelus enim Domini descendit de caelo et accedens revolvit lapidem et sedebat super eum  
 3 erat autem aspectus eius sicut fulgur et vestimentum eius sicut nix  
 4 prae timore autem eius exterriti sunt custodes et facti sunt velut mortui  
 5 respondens autem angelus dixit mulieribus nolite timere vos scio enim quod Iesum qui crucifixus est quaeritis  
 6 non est hic surrexit enim sicut dixit venite videte locum ubi positus erat Dominus.

Übersetzung (Lutherbibel):

1 Als aber der Sabbat um war und der erste Tag der Woche anbrach, kam Maria Magdalena und die andere Maria, das Grab zu besehen. 2 Und siehe, es geschah ein großes Erdbeben. Denn der Engel des HERRN kam vom Himmel herab, trat hinzu und wälzte den Stein von der Tür und setzte sich darauf. 3 Und seine Gestalt war wie der Blitz und sein Kleid weiß wie Schnee. 4 Die Hüter aber erschrakten vor Furcht und wurden, als wären sie tot. 5 Aber der Engel antwortete und sprach zu den Weibern: Fürchtet euch nicht! Ich weiß, daß ihr Jesus, den Gekreuzigten, sucht. 6 Er ist nicht hier; er ist auferstanden, wie er gesagt hat. Kommt her und seht die Stätte, da der HERR gelegen hat.

Die zwölfstimmige Missa "Et ecce terrae motus" von Antoine Brumel (ca. 1460-1515) ist ein exzentrisches Beispiel für die Experimente mit vokaler Mehrstimmigkeit, die in Europa um das Jahr 1500 stattfanden. Faszinierend an diesem Werk ist nicht nur die weit aufgefächerte Polyphonie und deren opulente, rauschhafte Wirkung, sondern auch die ungewöhnlichen, vom damaligen Zeitgeist losgelösten Satztechniken, die Brumel spielerisch und verspielt zugleich anwendet. Das Klangbild, das die architektonisch verästelten wie strengen Strukturen flamboyanter, spätgotischer Kunst aufweist, enthält sich dabei gängiger Techniken des 15. Jahrhunderts wie dem Fauxbourdon oder den typischen Kadenzformeln. Brumels Kontrapunkt ist vielmehr ein ausgesprochen tonaler. So taucht beispielsweise die Terz als absolut etablierte Konsonanz auf, im Finalakkord des "Christe eleison" sogar versechsfacht. Auf der Basis von einfachen, breiten harmonischen Fortschreitungen, die immer wieder in stagnierende Klangfelder umkippen, könnte man diese Arbeitsweise heute rückblickend als „Klangflächen-Komposition“ bezeichnen. Innerhalb dieser harmonischen Felder führt der Komponist die Stimmen in kurzatmigen Imitationen fort, die bisweilen an eine hängengebliebene Schallplatte, oder auch an die Patterns und Loops der Minimal Music des 20. Jahrhunderts erinnern. Die soghafte Wirkung der Musik wird dabei durch die häufigen Tempowechsel verstärkt, die mit zunehmender Proportionierung die Rhythmik in wirbelnde Klangstrudel verwandelt. Jene Erweiterung der Mehrstimmigkeit bewirkt bei Brumel in vielen Bereichen eine Abkehr von den Idealen der Renaissance-Polyphonie. So wird bei den Singstimmen über weite Teile die Maxime einer

schlichten, ausgewogenen und "singbaren" Linienführung zugunsten von damals unüblichen Akkordbrechungen und pendelartigen Oktavsprüngen aufgegeben. Irrwitzig ist, was Brumel dabei von seinen Sängern technisch abverlangt. Die sechs "Tenor" und "Contratenor"-Stimmen müssen dabei einen bis aufs äußerste ausgereizten Tonumfang von mehr als zwei Oktaven bewältigen, unterbieten sogar die tiefste Lage der Bassstimmen, während letztere in grotesken Stimmkreuzungen auch gerne mal über die Tenöre hinausragen.

Eine Interpretation mit Instrumenten ist insofern "historisch vertretbar", als bei einer Aufführung in München unter Orlando di Lasso um 1570 mit großer Wahrscheinlichkeit auch die 30 Instrumentalisten der Hofkapelle mitwirkten, die üblicherweise auch bei Vokalmessen die Singstimmen unterstützten. Dem Einsatz Lassos ist es auch zu verdanken, dass die Messe als Manuskript (heute in der Bayerischen Staatsbibliothek) überhaupt erhalten geblieben ist, mit Ausnahme des "Agnus Dei II", das in einem Kodex in Dänemark aufgefunden wurde und in der Münchner Handschrift fehlt. Jener sechsstimmige Messteil besteht nahezu ausschließlich aus kurzen Patterns, die sich unter dem Cantus firmus in regelmäßigen Abständen neu einfärben. In meiner Bearbeitung, die sich sonst betont textgetreu gibt, habe ich diesen Teil mit spektralen Ableitungen in den Streichern überlagert, die direkt in den neukomponierten Schlussteil führen, welcher wiederum das verschollene "Agnus Dei III" ersetzt. Ausgehend von Analysen der Brumelschen Musik erstellte ich bei der Komposition der "Seismographien" gewissermaßen ein photographisches Negativ der weit gedehnten musikalischen Landschaftsaufnahmen Brumels. Ich ließ mich dabei von Techniken leiten, die an die architektonischen Prinzipien der alten Polyphonie angelehnt sind. Vorrangig interessierte mich dabei eine Extremisierung der Kompositionstechnik Brumels mit Mitteln, die dem Komponisten damals noch nicht zur Verfügung standen, speziell die gezielte Weiterführung in den Mikrobereich der Rhythmen, Proportionen und Tonhöhen. Dabei nimmt meine Komposition auch auf jenen Bibeltext (Vulgata, Matthäus 28) Bezug, aus dem auch Brumels Titel "Et ecce terrae motus" stammt. Die Verse erzählen von Maria Magdalena und der „anderen Maria“, die das Grab Jesu aufsuchen und es unverschlossen vorfinden. Gleichzeitig erhebt sich ein Erdbeben (lat. "terrae motus"), das die Wächter des Grabes in eine plötzliche Totenstarre versetzt, während ein Engel unter diesem schockierenden Getöse die unglaubliche Botschaft von der Auferstehung Jesu verkündet.

Brumel übersetzt die religiöse Ekstase in eine rauschhafte Polyphonie. Meine Musik hingegen bezieht sich vor allem auf die Erstarrung vor der Unfassbarkeit der Ereignisse, ein traumatisches Entsetzen, das die frühen Christen auf die erste Bewährungsprobe ihres Glaubens nach dem Tod Jesu stellte und zugleich den Beginn einer neuen Religion markiert. Die multiple Polyphonie, die hier vor allem intern stattfindet und nach außen hin eher geschlossen und blockhaft anmutet, betont die Überforderung und die Unfähigkeit zu einer vollständigen Wahrnehmung des Ablaufs, schockhaft paralysiert wie nach einem Knalltrauma.

Nach den unglaublich lapidaren Worten des Verkündigungs-Engels "Er ist nicht da. Er ist auferstanden." beschließt die letzte Gebetsformel des Agnus Dei das Gehörte.

**Sechs Buxtehude-Bearbeitungen (2010)**

Musik zum Ballett „Orpheus“ von Leo Mujic, Theater Augsburg (2010/2011)

**Die Musik im Rückspiegel** (zu den Buxtehude-Bearbeitungen)

Bearbeitungen von Orgelwerken für Orchester waren im vergangenen Jahrhundert nicht unbeliebt, denkt man beispielsweise an die Transkriptionen einiger Werke Johann Sebastian Bachs, die von Arnold Schönberg oder Leopold Stokowski angefertigt wurden. Bei Letzterem ging es vor allem darum, die Qualitäten des spätromantischen Orchesterklangs und eine damit verbundene, virtuose Instrumentationskunst zu präsentieren. Naturgemäß sind solche Arrangements immer auch ein Spiegel der Zeit, in der sie angefertigt wurden, und ein Dokument über die zeitgenössische Einschätzung und Wahrnehmung historischen Materials.

Bei meinen eigenen Transkriptionen der Orgelstücke Dieterich Buxtehudes verfolgte ich einen differenzierten Ansatz, der einerseits von der Kenntnis des barocken Originalklangs ausgeht, andererseits meine eigene, zeitgenössisch geschulte Sichtweise auf Klangfarbenbehandlung und dramaturgisch-konzeptionelle Ansätze mit einbezieht.

Zunächst ließ ich mich dabei ganz subjektiv von der Originalmusik leiten – bestimmte Stellen riefen automatisch Assoziationen mit speziellen Instrumentalkombinationen hervor. Als notwendig erschien es mir, jedem einzelnen Stück eine eigene Färbung und einen dezidierten instrumentalen Charakter zuzuordnen, geleitet von der Dramaturgie des Balletts. Ich verzichtete dabei über weite Passagen auf den Katalog moderner, avancierter Spieltechniken, der heute häufig das selbstverständliche Repertoire eines zeitgenössischen Komponisten ausmacht. Vielmehr versuchte ich mit dem konventionellen Klang eines großen Solisten-Ensembles (jede der 18 Instrumentalstimmen ist nur ein Mal besetzt) ein Wechselspiel von orgelähnlicher, blockhaft eingesetzter Registrierung auf der einen, und vollkommener Auflösung bzw. Durchbrechung des Satzes auf der anderen Seite zu organisieren.

Die Zerlegung des Orgelkörpers in verschiedene, selbständig atmende „Organe“ von Orchesterinstrumenten bietet grundsätzlich die Möglichkeit, polyphone Linien einzeln herauszuschälen, sowie vielfältigere, dynamischere und schnellere Stimmungswechsel anzuwenden, als es mit der blockhaften Orgelregistrierung möglich wäre. In meinen Bearbeitungen wechselt die Instrumentation mitunter auch innerhalb einer Linie und lässt das musikalische Geschehen eher „labyrinthisch“ als unbedingt folgerichtig durch den Orchesterraum wandeln. Somit wird das satztechnische Prinzip der Polyphonie auch auf die Dimension der Zeit und der Klangfarbe angewendet.

Eine bloße Nachahmung der Orgel mit orchestralen Mitteln wäre sicherlich ein eher uninteressantes Konzept gewesen, doch wollte ich an gewissen Stellen auch nicht die instrumentale Heimat dieser Musik verschweigen. Das Klappern in der Mechanik des Orgelwerks wird beispielsweise durch Einsatz von Schlaginstrumenten überzeichnet bzw. überhaupt erst hörbar gemacht, ähnlich wie bei einem Kleidungsstück, das von Innen nach Außen gewendet wird, um verborgene Nähte vor Augen zu führen. Mit ihren differenzierten Spieltechniken repräsentieren Holz- und Blechbläser an anderer Stelle auch den Blasebalg, der die Apparatur der Orgel am klingenden Leben erhält. Die instrumentierten Abstufungen von Bläsern, Streichern, Zupfinstrumenten und Schlaginstrumenten erlauben mir zudem, verschiedene Entfernungsgrade vom originalen Pfeifenklang der Orgel zu komponieren.

Einen gänzlich anderen Umgang erforderte die Bearbeitung der ausgewählten Instrumentalsonaten. Die auf kammermusikalische Feinzeichnung bedachten Stücke rechnen zu keiner Zeit mit einer Ausweitung ins Orchesterale, und ein Arrangement für große Besetzung mag auf den ersten Blick abwegig erscheinen. Ich beschloss, das gesamte Ensemble für Vervielfältigungen, Vernebelungen, Spiegelungen und bisweilen extreme Klangfarbenkombinationen zu nutzen. Der in der Gegenüberstellung mit 18 Instrumenten zunächst spärlich anmutende Satz präsentiert dabei die Linienführung Buxtehudes in einem neuen Ambiente, vielleicht noch extremer als in den polyphonen Schichtungen der Orgelwerke, die naturgemäß eine multiinstrumentale Umsetzung erfordern.

Während die unbearbeitet aufgeführten Abschnitte aus Buxtehudes *Membra Jesu Nostri* eine unverstellte Sicht auf die Landschaft barocker Affekte bieten, stellt die neu arrangierte Instrumentalmusik einen Blick in den Rückspiegel der (Musik-)Geschichte dar, ausschnitthaft fokussiert und voller Erinnerung an das Vorbeigezogene. Dass dabei Passacaglia und Chaconne, ursprünglich alte Tänze, die in der Barockzeit nur noch als stilisierte Schablonen der Instrumentalmusik existierten, in den jetzigen Bearbeitungen wieder für den Tanz aufbereitet wurden, scheint mir wie eine Ironie der Geschichte. Solche und ähnliche Differenzen zwischen Original und Transkription erzeugen ein Spannungsfeld, das sich in der Choreographie Leo Mujics zu einem Raum für Geschichte und Geschichten wandelt.