



Zwei Filmemacher auf der WOZ-Redaktion. Samuel Schwarz (links): «Es ist erstaunlich, dass heute niemand auf die Idee kommt zu sagen: Das wäre jetzt doch etwas für den Klopfenstein!» Clemens Klopfenstein: «Es wird alles nur noch für den Sonntagabend gemacht. Alles muss familienkompatibel sein.»

CLEMENS KLOPFENSTEIN UND SAMUEL SCHWARZ

«Man gönnt einander nicht einmal das Zahnweh»

Was passiert, wenn man Clemens Klopfenstein und seinen jüngeren Kollegen und Verehrer Samuel Schwarz zusammen an einen Tisch setzt? Sie reden über grosse Sets und kleine Geister. Ein einhelliges Streitgespräch zwischen zwei Renegaten des Schweizer Films.

AUFGEZEICHNET VON FLORIAN KELLER, FOTO: ANDREAS BODMER

Der Ältere trägt eine blaue Windjacke, die mit «Zivildienst» angeschrieben ist, der Jüngere kommt in der Lederjacke. Der eine war schon bei den allerersten Solothurner Filmtagen mit dabei, vor bald fünfzig Jahren. Da war der andere noch gar nicht auf der Welt. Der eine heisst Clemens Klopfenstein und wird in diesem Herbst mit einer wandernden Werkschau in mehreren Städten geehrt. Der andere heisst Samuel Schwarz («Mary & Johnny») und engagiert sich bei Swiss Fiction Movement für ein schnelles, billiges Kino von internationalem Flair, wie es Klopfenstein schon seit Jahrzehnten pflegt.

Samuel Schwarz: Ich habe deine Filme «E nachtlang Füürland Füürland» und «Füürland 2» gesehen, da war ich achtzehn oder neunzehn Jahre alt. Und ich will jetzt nicht schleimen, ich würde nicht einmal sagen, dass es eine Offenbarung war, aber das waren die einzigen Schweizer Filme, bei denen ich dachte: Genau so muss mans machen. Diese Neugier, diese formale Klarheit, diese Nähe zu den Stars – Polo Hofer war für mich damals eine mystische Figur. Da dachte ich: Stimmt, ist ja logisch, dass man den nehmen muss, der Polo ist doch ein guter Schauspieler.

Clemens Klopfenstein: Als ich jung war, schwärmte ich für die Genfer: Soutter, Tanner, Goretta, Roy, Lagrange – die Groupe des 5. Die hielten zusammen wie wahnsinnig, drehten immer mit denselben Leuten. Das wollte ich in Bern auch machen, und das ist mir teilweise auch gelungen, mit Remo Legnazzi und Hugo Sigrist. Aber dann habe ich damit bald einmal auf Granit gebissen. Mir wurden Prügel zwischen die Beine geworfen, das glaubst du gar nicht. Aber das gehört ja auch zum Schweizer Film: Man gönnt einander nicht einmal das Zahnweh.

Schwarz: Bei uns herrscht diese seltsame Skepsis vor dem Künstler, diese Angst, dass er irgendwelche irrationale Entscheidungen treffen könnte, die dem Film schaden. Darum muss man ihm einen anderen Kameramann zur Seite stellen als den, den er eigentlich will.

Klopfenstein: Ich musste ja auch zehn Jahre lang lügen und verschweigen, dass ich schon auf Video drehte. Danach sind die Dänen mit ihren Dogma-Filmen gross damit herausgekommen. Aber ich habe auch mit Filmen angefangen, als es noch gar keine Förderung gab. Die erste Filmförderung war damals der Armeefilmdienst: Die Leute, die dort arbeiteten, konnten übers Wochenende heimlich die grosse Arriflex-Kamera ausleihen, um selber Filme zu drehen. Das war die erste Förderung, sonst gab es nichts. Wir haben als Securitas-Wächter oder Hilfslehrer gearbeitet. Mit dem Geld zahlten wir einfach das Kopierwerk, der Rest war Fronarbeit.

Immer wieder Jubiläumsfilme

Schwarz: Der Begriff «Cinéma Copain» wird ja heute nur noch diskreditierend verwendet. Wir haben kürzlich eine Absage bekommen mit genau dieser Begründung: Das gehe nicht, das sei Cinéma Copain. Dabei ist das doch die naheliegende Produktionsform, in der wir in dieser kleinen Filmlandschaft unsere Stärken ansatzweise ausspielen könnten. Wenn dann Stina Werenfels in diesem effizienten Stil einen erfolgreichen und bestechenden Film wie «Nachbeben» macht, dann wird sie nicht dazu angehalten, innerhalb von zwei Jahren gleich nochmals mit zwei, drei solchen Filmen nachzudoppeln. Nein, man zwingt sie zurück ins Kämmerlein, und dann muss sie sich wieder zehn Jahre lang plagen.

Klopfenstein: Es ist schon wichtig, dass man nicht zehn Jahre lang bis zum nächsten Film warten muss. Sonst verkrampft man sich, bis man irgendwann gar nicht mehr arbeiten kann. Mir geht es ja so gut, weil ich immer wieder einen Jubiläumsfilm machen kann. Da gibt es diese Kommissionen, die irgendeinen Künstler für ein Buch oder eben einen Film auswählen, und manchmal eben auch mich. Die treffen also ihre Wahl, danach sind sie verschwunden. Irgendwo gibt es vielleicht noch einen Sekretär, der das Geld auszahlt, und dann kannst du deinen Film machen, ganz wie du willst. Ich habe jetzt etwa zehn solcher Jubiläumsfilme gemacht, für den Kanton Bern oder die Eidgenossenschaft. «Das Schweigen der Männer» ist wegen des Europarats entstanden, zum «Jahr des Wanderns». Da haben sie ausgerechnet mich gefragt, dabei wandere ich gar nicht. In Oberhausen habe ich dafür sogar einen Preis für den lustigsten Kurzfilm bekommen. Darauf habe ich ein handgeschriebenes Kärtchen von Bundesrätin Ruth Dreifuss bekommen, die mir gratuliert hat. Das Kärtchen war wie eine Kreditkarte für mich, damit ich aus dem Kurzfilm einen langen machen konnte. Ich kann mir ja gar nicht mehr leisten, Fördergelder zu beantragen.

Schwarz: Wie meinst du das?
Klopfenstein: Das ist so langwierig und so mühsam. Wer Schweizer Filme drehen will, muss ja zuerst einmal Aktien von Copyquick kaufen. Wenn du etwas für ein Fördergesuch brauchst, dann ist das eine Tonne Fotokopien. Wer heute Geld für einen Spielfilm beantragen will, braucht ja zuerst einmal mindestens 50000 Franken, um überhaupt ein ordentliches Gesuch zu stellen. Du brauchst einen Drehbuchautor, du musst das Budget ganz genau berechnen. Mit diesen 50000 Franken, die dafür draufgehen, fange ich doch lieber gleich an zu drehen! Damit kommt man heute weit. Ich habe ja auch noch zwei Söhne, die helfen, in Fronarbeit.

Schwarz: Das finde ich ja super, aber auf eine Art ist es auch eine Frechheit, dass du trotz deiner Meriten so arbeiten musst. Ich meine, 150 Soldaten auf einem Feld dirigieren, damit sie im richtigen Moment umfallen: So ein grosses Set mit einer schweren Kamera, das wäre doch etwas Tolles, das macht Spass!

Klopfenstein: Nichts gegen grosse Sets. Ich habe einen «Tatort» gemacht, ich habe «Das vergessene Tal» gemacht, mit 3,5 Millionen Franken eine der teuersten Produktionen des Schweizer Fernsehens. Das geht auch.

Keine grossen Sets für Könner

Schwarz: Und es wäre auch absolut angemessen, du könntest deinen angeblichen Chnuschtfilm mit Polo Hofer für 3,5 Millionen Franken machen, im gleichen Drehstil, nur einfach so wie Stanley Kubrick, dass ihr drei Wochen aufs richtige Wetter wartet. Aber das finde ich schon lustig, dass bei uns in der Schweiz verdammt viele inspirationslose Pfeifen die ganze Zeit so grosse Sets dirigieren. Und die eigentlichen Meister wie du dürfen dann mit ihren kleinen Kameras ihre Sachen drehen. Das sind doch irgendwie verdrehte Verhältnisse. Da kommt mir immer Max Hauffer in den Sinn, und wenn man seine Geschichte anschaut, muss man ja gleich heulen. Hauffer war 1938 doch der Einzige, der etwas auf dem Kasten hatte. Aber dann haben sie ihn einfach nur geplagt! 25 Jahre lang! Er war bei Kurt Früh auf dem Set, und Hauffer hat ihn gefragt: «Warum machst du nur so verdammt langweilige Füdlikompromissfilme?» Gleichzeitig hat Hauffer mit Orson Welles gearbeitet, der ihn bewunderte. Das finde ich verrückt in der Schweiz: dass man denen, die wirklich etwas könnten, die grossen Sets verweigert.

Klopfenstein: Aber darum geht es doch nicht. Die grossen Sets kann ich mir ja auch

Fortsetzung von Seite 19

sonst irgendwie organisieren. Ich meine, Ursula Andress als Madonna auf einen Altar zu setzen, wie ich das in der «Vogelpredigt» getan habe: Das muss man mir auch erst einmal nachmachen. Und damals bei «E nachtlang Füürland» sind wir ja auch einfach zum Neujahrsempfang des Bundesrats mit dem päpstlichen Nuntius gegangen. Einen Kleber der SRG auf die Kamera, und dann sind wir mit unserem Max Rüdlinger reingegangen und haben dort in diesem irren Set gedreht.

Schwarz: Aber was du jetzt sagst: Diese Fähigkeit zur Improvisation, diese Wahrnehmung des Moments, die man braucht, um zu einer bestimmten Form der Verdichtung zu gelangen – das setze ich bei einem Filmregisseur eigentlich voraus. Einer, der Filmregie macht, muss das einfach können. Was mich erstaunt: Diese spezifische Fähigkeit, die du beweist und die erfolgreiche Filme zur Folge hatte, führt bei uns in der Schweiz nicht dazu, dass ein grösseres Vertrauen zum Künstler entsteht. Ich frage mich manchmal, woher das kommt. Ich frage mich, ob das aus Deutschland kommt. Die Franzosen haben dieses Problem weniger. Aber die Deutschen mit Werner Herzog: Furchtbar! Wenn der Herzog nicht das Glück gehabt hätte, in Amerika seine Altkarriere aufbauen zu können, hätten sie ihn in Deutschland verrecken lassen.

«Warten wir, bis jemand tot ist»

Klopfenstein: Bei uns in Umbrien sind vor einiger Zeit auch die Amerikaner aufgefahren, mit einer wahnsinnigen Crew, fünfzig Lastwagen um unser Städtchen herum. Die drehten dann unter anderem eine Woche lang eine Beerdigung: Die Leute im Dorf mussten in die Kirche hinein, und dann gabs eine Prozession aus der Kirche heraus, eine ganze Woche lang. Kurz davor hatten wir auch eine Beerdigung gedreht, mit Max Rüdlinger. Was habe ich gemacht? Ich habe einfach gewartet, bis jemand gestorben ist. Und dann ist auch das ganze Dorf aus der Kirche gekommen – zwar nur einmal, aber ich wusste ja, wie ich das drehen musste. Und der Max wusste auch, was er machen musste. Das hat uns keinen Rappen gekostet. Gut, die Amerikaner haben viel Geld ausgegeben, die Leute hatten Freude daran. Die haben fünfzig Euro pro Tag bekommen.

Schwarz: Das ist doch ein gutes Beispiel. Und trotzdem droht das wieder zu einer lustigen Anekdote zu werden, die den Status quo bestätigt. Dabei steckt ein spezifisches Handwerk dahinter, das zu einem spezifischen Kino führt. Das sage ich jetzt extra polemisch: Wieso wird diese Arbeitstechnik, die sich ja doch auch international bewährt, nicht an der Filmschule hier nebenan im Toni-Areal gelehrt? Ja, warum dozieren eigentlich nicht du an der Zürcher Hochschule der Künste? Wie man aus einem solchen Moment etwas Kreatives generiert: «Shit, wir haben zu wenig Geld für eine richtige Beerdigung. Dann warten wir halt, bis jemand tot ist.» Das ist eine Arbeitstechnik und nicht einfach eine Flunkerei von irgendeinem Hurrlibutz, der in Umbrien wohnt! Ich finde es ja super, dass du die grossen Sets gar nicht willst. Aber es ist trotzdem eine Stigmatisierung, die hier stattfindet. Dieser fehlende Respekt den Künstlern gegenüber, das passiert ja nicht nur dir, das ist einem Christoph Marthaler auch nicht anders ergangen. Du siehst übrigens auch aus wie der Marthaler.

Klopfenstein: Ich sehe aus wie Marthaler?

Schwarz: Ja, extrem. Es ist eine Vergarten-zwergifizierung von Künstlern, die etwas bewiesen haben, dass man sie hier in diesem Land in einen Diminutiv setzen kann, indem man sagt: Ah, der Klopfenstein, der lebt doch da in seinem chnuschtigen Dörfchen, und seine Filme macht er mit 5000 Franken. Wie herzig! Da steckt doch auch in der sogenannten Zuneigung eine wahnsinnige Ablehnung und Verachtung. Wir wollen ja nicht jammern, aber es ist trotzdem erstaunlich, dass heute niemand auf die Idee kommt zu sagen: «Das wäre jetzt doch etwas für den Klopfenstein.» Aber seit den Nullerjahren ist unsere Film-landschaft sowieso mit diesen Fernsehspielen vergiftet. Dem Fernsehen kann man nicht die Schuld geben, aber der Penetrierbarkeit unserer Kollegen. Die ganze Branche ist einfach hirngefickt.

«Mit Stativ bist du der Löl»

Klopfenstein: Es wird alles nur noch für den Sonntagabend gemacht. Alles muss familienkompatibel sein, das macht vieles kaputt. Na gut, es gibt schon auch schöne Filme, «Die Heimatlosen», oder wie hiessen die? Genau, «Die Herbstzeitlosen». Dabei sind drei meiner frühen Filme damals auch fürs Fernsehen entstanden, die habe ich mit dem «kleinen Fernsehspiel» beim ZDF gemacht. Aber nach dem

dritten war Schluss, dann kamst du ins «grosse Fernsehspiel». «Macao oder die Rückseite des Meeres» war dann beim ZDF sogar offiziell für die Primetime vorgesehen, und da ist es dann losgegangen mit dem Puff. In diesem Film geht es ja um einen Schweizer, der ins Jenseits kommt und nicht merkt, dass er im Jenseits gelandet ist. Da hiess es: Kein Schweizerdeutsch. Also habe ich aus der Figur von Max Rüdlinger halt einen Dialektforscher gemacht.

Schwarz: Damit im Film doch ein bisschen Schweizerdeutsch vorkommt?

Klopfenstein: Genau. Dann haben sie mir noch die Handkamera verboten. Ich musste mit Stativ drehen. Das hat mich an-ge-schissen! Ich bin ja keiner, der Kreuzchen auf den Boden malt. Wenn die Schauspieler mal einen anderen Schritt machen, will ich mich mitbewegen können. Aber mit diesem blödsinnigen Stativ bist du einfach der Löl. Aber weisst du was? Wir wollen jetzt ein Remake davon machen. Der Film wird ja immer wieder von Altersheimen verlangt, die ihn zeigen wollen. Weil es eben ums Jenseits geht. Es ist aber auch ein richtig schlau gemachter Film, natürlich etwas brav, von mir aus gesehen. Und darum wollen wir ihn jetzt nochmals drehen.

Nicht auf die Branche hören

Schwarz: Wir haben jetzt für unseren zweiten Film eine Technik entwickelt, die so geht: Wenn wir vor einer Gabelung stehen, wo wir uns entscheiden müssen, welchen Weg wir gehen, dann hören wir zuerst auf unser Gefühl und holen dann Rat bei der Schweizer Filmbranche. Und wenn die Branche sagt, wir sollen nach links gehen, dann gehen wir nach rechts. Es ist so: Der allererste Impuls aus der Schweizer Filmbranche ist immer falsch. Nehmen wir «Mary & Johnny». Nicht, dass der Film ein Meisterwerk ist, aber bei allem, was daran speziell ist, hat die Branche abgeraten. Bei den Spielfilmen ist die Deutschschweizer Filmbranche einfach falsch programmiert. Dabei, schau dir die norwegische Netflix-Serie «Lilyhammer» an. Kennst du die?

Klopfenstein: Nein, sagt mir nichts.

Schwarz: Wenn man schaut, wie diese Serie entstanden ist, dann klingt das mehr nach Clemens Klopfenstein als nach Schweizer Fernsehen. Da gab es zwei Fans von Steven Van Zandt, der eine Rolle bei den «Sopranos» hatte und auch in der E-Street-Band von Bruce Springsteen spielt. Nach einem Konzert in Norwegen gingen sie auf ihn zu und sagten, sie würden gerne eine Serie mit ihm drehen, in der er als Mafioso nach Lillehammer kommt. Er sagte: «Super, bin dabei, aber ich würde gern mit-schreiben und mitproduzieren.» Kein Problem. Also haben sie angefangen, und Netflix

Klopfenstein-Werkschau

Clemens Klopfenstein, geboren 1944 am Bielersee, gehört zu den freien Radikalen des Schweizer Films. Nach der Kunstgewerbeschule in Basel besuchte er in Zürich die Filmkurse bei Kurt Früh. Als Kameramann hat er später Christian Schochers Roadmovie «Reisender Krieger» (1981) massgeblich mitgeprägt. Für «Das Schweigen der Männer» (mit Polo Hofer und Klopfensteins Lieblingsdarsteller Max Rüdlinger) erhielt er 1998 den erstmals verliehenen Schweizer Filmpreis. Im Jahr darauf drehte Klopfenstein einen «Tatort» mit Showdown in einem Réduitbunker.

Zu seinem 70. Geburtstag wird Clemens Klopfenstein nun mit einer Retrospektive geehrt, die noch bis 19. November im Kino Xenix in Zürich zu sehen ist. Eine kleinere Werkschau mit fünf Filmen und einer Auswahl von Kurzfilmen läuft vom 14. bis 16. November im Stadtkino Basel. Dort findet gleichzeitig eine Tagung zu Klopfensteins Filmen statt.

www.xenix.ch
www.stadtkinobasel.ch
www.klopfenstein.net

hat den ganzen Scheiss produziert, die ganze erste, zweite und dritte Staffel. Das ist Cinéma Copain pur!

Klopfenstein: Ich kann nur sagen: Ich bin am Bielersee aufgewachsen. Absolut keine Filmgegend, ausser dass der Haufler dort gedreht hat ...

Schwarz (unterbricht ihn): ... aber Biel wäre doch der perfekte Standort für den Schweizer Film! Das ist super! Biel ist perfekt! Das müssen wir dem Bundesrat Berset sagen.

(Klopfenstein vergräbt den Kopf in den Händen.)

Klopfenstein: Ich will nur sagen: Ich hätte mir damals ja nie träumen lassen, dass ich einmal beim Film landen würde. Und an Hollywood habe ich gar nie gedacht. Gut, dafür wäre es jetzt wohl auch zu spät.

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Die Digital Natives drängen nach

Die diesjährigen Tage für Neue Musik Zürich bieten nicht nur Altbewährtes. Eine junge Generation nutzt die digitale Technik als Ausgangspunkt für neue musikalische Wahrnehmungen.

VON THOMAS MEYER



Ein Bild des Musikers von und vor sich selbst: Das Nadar Ensemble 2012. FOTO: PATRICK SEEGER, DPA

Wie jung ist eigentlich die Neue Musik?, fragt man sich gelegentlich, gerade auch jetzt wieder, wo mit dem November die «Tage für Neue Musik Zürich» anstehen. Wie so oft richtet sich auch diesmal der erste Blick auf die grossen Namen: Das Tonhalle-Orchester unter Leitung von Pierre-André Valade spielt Helmut Lachenmanns Orchesterstück «Schreiben»; ausserdem erklingen Stücke von Georg Friedrich Haas, Brice Pauset, Hans Abrahamsen, Salvatore Sciarrino, Enno Poppe oder Georges Aperghis, allesamt arrivierte Komponisten (und Kompositionslehrer), die längst an den grossen Festivals der zeitgenössischen Musik für Erfolge sorgen – gesicherte Werte also innerhalb dieses sehr spezialisierten Bereichs. Allein deshalb lohnt sich ein Besuch gewiss.

Aber halt: Ein zweiter Blick aufs Programm tut gut. «Die neue Musik ist jung!», behauptet der Basler Saxofonist Marcus Weiss, der heuer das Festival kuratiert hat: «Nie wurden so viele Ensembles gegründet, so viele innovative Projekte initiiert, und vielen Vorurteilen wurde trotz dümpelnder Neue Musik nicht im elitären Zirkel oder im akademischen Bereich dahin, sondern stellt sich frisch gegen den konsumistischen Mainstream.»

Neuer Elan

Ja, die zeitgenössische Musik hat sich auf erstaunliche Weise verjüngt und wird sogar von einem enormen Enthusiasmus getragen. Zu erleben war das etwa diesen Sommer bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, wo sich jeweils die junge Generation für Meisterkurse trifft. Etwas ist im Wandel. Dazu beigetragen hat nicht zuletzt ein neuer Elan an den Musikhochschulen. Diese jungen Musikerinnen und Musiker wollen etwas, und sie haben etwas zu sagen. Wenn es um den Nachwuchs in Komposition und Interpretation geht, brauchen wir uns keine Sorgen zu machen – hoffen wir, dass auch ein junges Publikum davon angezogen wird.

Aus der Schweiz ist zum Beispiel der Komponist Michael Pelzel, Jahrgang 1978, zu nennen. Zu Hause ist er auf der Orgelbank der reformierten Kirche Stäfa, wo er allsonntäglich den Gottesdienst begleitet – falls er nicht gerade in der Welt unterwegs ist. Zu seinem neuen Stück «Dance Machine» für Flöte und Cello wurde er etwa bei einem Stipendiums-aufenthalt in Südafrika inspiriert: Ihn faszinierten die rhythmisch und melodisch vertrackt-einfachen Abläufe auf afrikanischen Marimbas, die nun auf die klassischen Instrumente übertragen werden.

Dann ist da die nicht minder impulsive und energiegeladene Musik des Belgiers Stefan Prins, den man als Vertreter der Digital Natives bezeichnen möchte, denn er bezieht regelmässig neuste Medien in seine Projekte ein. «Generation Kill» heisst ein Prins-Stück, das vor zwei Jahren in Donaueschingen für Furore sorgte.

Vor vier Musikern auf der Bühne sitzen vier weitere, die, während sie Klänge Ersterer sampeln und sie wieder der Musik beifügen, via Playstation mit heillosen Rasanz Bildern der live spielenden Musiker auf durchsichtige Leinwände einblenden, die vor ebendiesem stehen.

So entsteht ein flimmerndes Gebilde, bei dem zwischen Realität und Virtualität kaum zu unterscheiden ist, aggressiv und hyperaktiv. Vermischt werden die Bilder der Musiker mit Bildern aus dem Irakkrieg. Eine politische Dimension wird spürbar hinter der Game-Oberfläche.

Unterschiedlicher Gestus

Die Generation jener, die mit Computerspielen, Internet und Handy aufgewachsen sind, greift diese Elemente nicht nur anekdotisch auf, wie es bei den älteren KomponistInnen zuweilen vorkommen mag; sie nimmt sie als Ausgangspunkt für ihr musikalisches Denken. Und erreicht dabei einen neuen Wahrnehmungsmodus. Und sie schreibt für Ensembles, die ebenfalls mit diesen neuen Technologien vertraut ist. Prins etwa gehört zum belgischen Ensemble Nadar.

Es sind ja regelmässig Abgänger der Musikhochschulen, die sich zu Formationen für Neue Musik zusammenschliessen, oft rund um einen Dirigenten und Komponisten. Vor fast drei Jahrzehnten entstand so das Ensemble Recherche in Freiburg im Breisgau (das nun in Zürich Hans Abrahamsens sensationellen Zyklus «Schnee» spielt); vor fünfzehn Jahren in Berlin das Ensemble Mosaik (das mit Werken seines Leiters Enno Poppe auftritt); und in den letzten Jahren nun eben Nadar – oder auch das israelisch-schweizerische Ensemble Nikel oder das Trio Catch. Alle sind sie mittlerweile beliebte Gäste bei den Festivals, denn sie agieren ebenso präzise wie motiviert. Wobei der Gestus des Auftretens denn doch auch sehr unterschiedlich ist.

Das Trio Catch mit der Klarinetistin Boglárka Pecze, der Pianistin Sun-Young Nam und der aus Zürich stammenden Cellistin Eva Boesch macht Kammermusik vom Feinsten. Zum Festival bringen sie eines ihrer Erfolgsstücke mit: das poetisch-versponnene «The People Here Go Mad. They Blame the Wind» der 31-jährigen Italienerin Clara Iannotta. Daneben wirken die vier vom Ensemble Nikel fast wie eine Punkband: Saxofone, E-Gitarre, Percussion, Klavier – natürlich allein der Gitarre wegen verstärkt, was einen für die Neue Musik ungewöhnlichen Sound erzeugt. Und sie spielen auch ungemein lebendig, kraftvoll, ja auch viril – und sie führen nur Stücke auf, die eigens für sie geschrieben wurden. Es entsteht also tatsächlich Neues in der Neuen Musik, und sie hat mittlerweile sogar ihre Jungstars. Nichts Besseres könnte ihr passieren.

«Tage für Neue Musik» in Zürich, vom 13. bis 16. November 2014. www.tfnm.ch