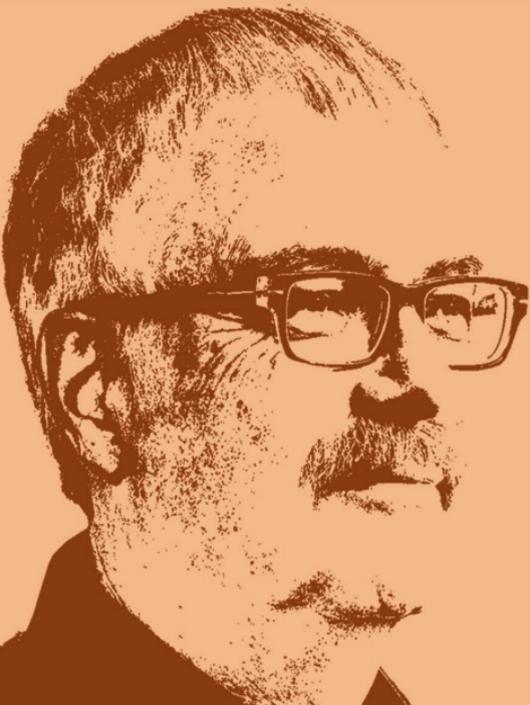


streiffzug >>> hommage >>>

[www.streiffzug.com](http://www.streiffzug.com)



max e. keller · wider - wege

max e. keller

## «... dass es ein ganzes Leben nicht gibt.»

Der Traum eines ganzen Œuvres, wo jedes Einzelne das Ganze widerspiegelt und umgekehrt, erfüllt sich nicht. Stets äußert sich das gesamte Œuvre nur als Reihe von «œufs», von «Stück-Werken», die in der Zeit nebeneinander gelegt, abgelegt werden – wobei es gewiss graduelle Unterschiede geben mag, wie sich diese Stück-Werke, diese Opera und Arbeiten zu einem größeren «Werk» verknüpfen und wie sehr sie diese Verknüpfung reflektieren. Das ist ein Charakteristikum eines je eigenen Künstlernaturells. Im einzelnen Stück-Werk verschwindet die Frage danach jeweils; umso deutlicher tritt sie hervor, wo sich – aus einem gegebenen Anlass, hier einem runden Geburtstag – der Blick aufs Ganze öffnen könnte. Ihre Äußerung wird dann sichtbar, im einzelnen Stück, das sich in den andern spiegelt, wenn auch wiederum individuell, im Nebeneinander der Stück-Werke, die sich wie auch immer verknüpfen mögen. Könnte sich damit ein Ganzes, ein ganzes Œuvre, ein ganzes Leben gar zeigen?

Max E. Keller bedenkt diese Frage – immer wieder, programmatisch gar in einem zentralen Stück dieser Doppel-CD: **«Das ganze Leben»** heißt bezeichnenderweise sein Klavierkonzert in acht Teilen von 1989/90. Es sei «das utopische Ziel» dieses Werks, «die ganze Breite und Weite des Gegebenen auszuschreiten», schreibt er dazu – und schränkt so gleich ein: «Doch das Ganze kann nur in Teilen erscheinen, und alle Dimensionen können nicht gleichzeitig in voller Weite sich entfalten. Die Dialektik von Ganzem und Teil, von Ausloten einer Dimension bis in ihre Extreme und Stillstehen anderer Aspekte ist treibende Kraft der Komposition.»

Und sie führt zur Einsicht, «dass es ein ganzes Leben nicht gibt». Wir erfahren stets nur einen Teil-Moment, nie die Totalität – zum Glück vielleicht. So wird jedes Stück zur Erfahrung, zu unserer Erfahrung, die sich unserem Leben anfügt, aber es nicht zusammenfügt. Auch das bleibt Stück-Werk – oder anderes gesagt: ist Stück-Weg, Weg-Stück, dem ein anderer Weg widerfährt. Dialektisch.

Kellers Komponieren ist in diesem Sinn stets dialektisch, es bewegt sich auf «Wider-Wege». Der eine Weg könnte zum Ganzen führen, der andere führt zu den Teilen – oder anders ausgedrückt: Wo sich die Musik auf Bewährtem niederlassen, wo sie zur Ruhe kommen möchte, bricht sie wieder auf. Vielleicht müsste man sogar sagen: Sie bricht sich selber auf, weil es ihr zur zweiten Natur geworden, sich selber ständig in Frage zu stellen. Selbst der Dreischritt zur Synthese bleibt davon nicht verschont. Das wäre im Ablauf dieser CD zu erkunden. Mit jedem Stück aufs Neue.

Schon die erste Komposition deutet im Titel diesen Kerngedanken an:

«**Keim – con sorpresa**» für Sextett von 2013 ist einerseits «aus einem einfachen Keim entwickelt», andererseits «zeigen sich überraschende Aspekte». Das wird auf einleuchtende, einhörbare Weise dargelegt. Der «Keim» gibt sich sofort zu erkennen: ein weiter Sprung aufwärts und eine rasche, undeutliche Bewegung abwärts. Das nun wird imitiert, dabei variiert, es «wuchert quasi unkontrolliert in unvorhersehbare Richtungen», aber es wird sogleich spürbar, dass sich die Musik damit nicht zufriedengeben wird. Keller: «Töne bleiben überraschend – wie Fehler – liegen und bilden eine Fläche als Gegensatz. Vorschläge erweitern sich zu Vorspielen, Nachschläge zu Codas.» So tendiert der eingangs klar prä-sentiertere Keim zur Auflösung, zur Fragmentierung, teilweise auch zur geräuschhaften Flüchtigkeit. Der Keim versucht sich zwar zu behaupten, integer, und wird doch korrumpiert. Viermal werden – mit Überraschung – Strukturen einmontiert, die mit dem Keim nichts zu tun haben, die sich als Heterogenes einschieben und stören. Die daraus sich ergebende Entwicklung ist gleichzeitig blockiert und spannungsgeladen, die Wider-Wege durchkreuzen sich Mal für Mal. Bis zum Schlussteil, wo sich Flächen und Pulse nebeneinander ablagern, bleibt dieser Gegensatz bestehen – ungelöst. Exemplarisch zeigen sich so an diesem Werk Grundkonstanzen von Kellers Musik, das Nebeneinander von Homogenität und Heterogenität. Die strukturelle Arbeit, geprägt durch die Dodekaphonie bzw. die Serialität, wird dabei gleichzeitig hervorgehoben und durchbrochen.

Auf die Spitze (eine der vielen möglichen Spitzen) trieb Keller das in einem frühen Klavierstück von 1976: «**Dreiklang**» (Artur Toppmann). Der Titel, damals gewiss auch eine leise Provokation gegen eine jeglichen tonalen Dreiklang verbietende Avantgarde, verweist

auf die wesentliche Dreiheit, die dem Stück zugrunde liegt: Dreiheit auf allen Ebenen, ein Dreiklang von «Hörer, Spieler, Komponist», von «Ereignis, Warten, Leere», von «Einzelton, Intervall, Cluster», von «Plastik, Holz, Filz», von «Saiten angeschlagen, Saiten geschlagen, Saiten gekratzt», von «ohne Pedal, mit Pedal, Pedal aufheben», von «Pause, ein Element, zwei Elemente» usw., auch von «These, Antithese, keine Synthese» und von «Kunst, Kapital, Arbeit». Dieser letzte Dreiklang verweist auch auf die Polarität des Werks: «äußerlich getrennt, innerlich zusammenhängend; falsch konsonant, in Wirklichkeit dissonant; erpresste Harmonie, reale Polarisierung». Ungefähr in der Mitte des Stücks rezitiert der Pianist den Dreizeiler: „Kunst für die Kunst / Kapital für die Kapitalisten / Arbeit für die Arbeiter“. Dies versetzte einst den Produktionsleiter von Radio Beromünster in solche Aufregung, dass das Stück nur ohne diese Worte. Mit zitternder Stimme erklärte er mir damals, dass Musik nichts mit Politik zu tun habe. Und er bestätigte damit indirekt, was das Stück hinterfragte: Kunst soll für die Kunst sein. Das Beispiel zeigt, in was für ein Wespennest damals jemand stach, der mit Musik mehr wollte als bloße Musik. Die Musik ist hier immer strukturiert, enthält aber etwas, das wider-wegend diese Struktur aufbricht oder sogar über sie hinausweist. Symbolisch taucht denn auch in dem Klavierstück immer wieder ein Zehnklang auf, der den Dreiklang von «drei mal drei Elementen» erweitert. Er besteht selber aus drei mal drei Tönen und einem wiederholten. Und so könnte das vielleicht immer weitergehen: dieses Setzen und Aufbrechen, dieses Behaupten und Nachfragen, gerade auch, wenn dieser «Dreiklang» mit einem kratzenden Einklang, einer Einkerbigkeit der Aktion zu enden scheint - was freilich nochmals durch eine Coda ergänzt und angezweifelt wird. Ist der Schluss ein Schluss?

Dass Kunst für die Kunst da sei, ist zwar ein schöner und immer wieder zu reflektierender Gedanke, ist aber selber ein Kunstprodukt. Man muss sich damit nicht begnügen. Das ist der Kern politischer Musik. «Dreiklang» deutet es an, was in vielen Werken Kellers explizit wird, so in seinen Banken-Stücken etwa. In «Sicher sein...» von 1976 (das Werk wurde erst fünfundzwanzig Jahre danach erstmals vom Schweizer Radio gesendet) geht er vom Werbeslogan jener Schweizer Bank aus, die später, als sie, längst fusioniert, am Abgrund stand, den Slogan bestätigte: Sicher sein durfte die Bank selber - dass man sie nämlich niemals fallen lassen würde.

Keller geriet schon nach der Uraufführung zwischen die Fronten: «Die Reaktionen waren meist kontrovers, allerdings kam keineswegs automatisch das Lob von links und der Tadel von rechts. So schrieb die NZZ huldvoll von einem 'hörenswerten Versuch, engagierte Musik zu komponieren', während einige Linke die fehlende Massenwirkung monierten.» Außerdem war ihnen wohl die Tonsprache zu wenig vertraut und zu ungewöhnlich, aber Max E. Keller wollte seine Musik «nicht zum bloßen Transportmittel für eine verbale Botschaft degradieren. Musik hat für mich eine eigenständige Bedeutung, ist selber Spiegelung der Welt. Ich wollte die Widersprüche der Gesellschaft nicht nur verbal aussprechen, sondern musikalisch ausdrücken.» Jedes Werk auf dieser Doppel-CD zeugt davon.

Keller galt bald schon als derjenige unter den jüngeren Schweizer Komponisten, der sich politisch äusserte, der unbequem war, der, um Günter Eich zu zitieren, «Sand und nicht das Öl im Getriebe der Welt» sein wollte. Er hatte Jazz gemacht und frei improvisiert, er hatte anschließend bei Hans Ulrich Lehmann Komposition und bei Thomas Kessler elektronische Musik studiert, später auch in Essen bei Nicolaus A. Huber, einem explizit politischen Komponisten. Er saß in der Meisterklasse von Helmut Lachenmann, einem äußerst kritischen Geist. All das färbte ab. «Ich komponiere nicht, um meine Seele in Musik ausfließen zu lassen, sondern um meine schwache und vielleicht ohnmächtige Stimme zu erheben gegen die Zerstörung der Welt, gegen Unterdrückung und Ausbeutung.» schrieb er damals. Und bald schon beschäftigte sich Max E. Keller deshalb mit politischen Themen, sei es mit Hymnen und politischen Liedern, sei's mit dem politischen Roman «Fontamara» des italienischen Schriftstellers Ignazio Silone, sei's mit der Revolution

in Nicaragua, aber er beschränkte sich nicht darauf, revolutionäre Musik für die Ferne zu schreiben, sondern er interessierte sich auch (was weitaus weniger chic war) für die Schweiz, Zürich bzw. gewissermassen Winterthur.

Eines seiner Lieblingsthemen waren eben die Banken: Neben «Sicher sein...» für Sprecher und Tonband komponierte er eine erste Oper «Egon – aus dem Leben eines Bankbeamten», die konsequenterweise eine Miniaturoper sein musste mit nur drei Akteuren, Cello und Tonband, weil man ja von den just Kritisierten kein bedeutendes Sponsoring erwarten durfte. Er foutierte sich dabei wohlweislich um all die Stimmen, die da behaupteten, so könne man keine politische Musik machen: Das sei zu direkt und unverblümt dargestellt. Woher es wissen, wenn man es nicht ausprobiert hat? Wieso eine Aussage in einer komplexen Struktur verstecken, wenn sie einem auf der Zunge liegt? Max E. Keller bewies damals schon, dass er unabhängig von ästhetischen Prämissen dachte. Leicht hat er es sich damit vielleicht nicht immer gemacht, aber er fand Ensembles und Konzertveranstalter, die sich dafür interessierten. Und so ist über die Jahrzehnte eine reichhaltige Werkliste zusammengelassen.

Das Chorstück «**Abschied**» von 2011 nimmt in dieser Werkauswahl eine Ausnahmestellung ein, denn hier bezieht sich Keller für einmal auf ein persönliches Ereignis, den Tod der Mutter: Die Musik «begleitet quasi die letzten Stunden eines nahen, geliebten Menschen. Ein durchgehender Lebenston – auf gleich bleibender Tonhöhe, aber stark variiert und moduliert – kämpft letztlich vergeblich gegen das Verlöschen. Rückblenden auf ein intensives Leben kontrastierend diesen Ton und verebben schließlich.» Der Text dazu lautet:

«Du – grau der Fluss, dunkel  
Jede Welle muss im Meer vergehen.  
Du – die Augen verdunkeln. Und früher: Aufbrechen in die neue Welt.  
vorwärtsgen ins andere Leben, vorwärtsschauen, vorwärtsskommen. Arbeiten,  
lernen, aufbrechen.

Versinkend das Boot, verwelkend die Blumen. Und früher: hinausgehen, die Chance ergreifen, aufwärtsstreben.

Du – schon jetzt? Dunkel, Blätter fallen, versinkend im traumlosen Schlaf. Schwarzer Regen. Unendliche Nacht. Ruhe in Frieden.»

Auf die konkrete Lebenssituation bezieht sich in einem übertragenen Sinn auch das Bläsertrio **«wachsen und welken»** von 2014. Die Form, so erläutert der Komponist sehr klar, «lässt sich als Sequenz von fünf Strukturen beschreiben, die fünfmal wiederholt wird, wobei die Dauer der einzelnen Struktur von 5 bis 55 Sekunden variiert wird. Sie ist eher abstrakt definiert und wird in den fünf Sequenzen jeweils ganz verschieden realisiert, abhängig jeweils auch von der Dauer der Struktur. Die erste Struktur wächst von einem Minimum zu einem Maximum, was sich auf Tondichte, Tonhöhe, Dynamik u.a. beziehen kann. Als zweite Struktur folgt ein stehender Abschnitt, sodann eine Struktur, in der sich ein Abbau vollzieht. Das vierte Modell dagegen ist eine Beschleunigung, die man ja als Wachstum empfindet. Im Schlussabschnitt der Sequenz werden zwei gegensätzliche Trends einander gleichzeitig gegenübergestellt, ein helles Wachsen und ein dunkles Verharren, eher emotional als musikalisch-technisch bestimmte Gestalten.» So eindeutig diese Disposition wirkt, so werden bei den Wiederholungen die Grenzen zwischen den Strukturen zuweilen verwischt, außerdem brechen zwei längere freie Abschnitte und vier unerwartete Eruptionen in «den wohlgeordneten Ablauf» ein. Darin zeigt sich gewiss auch der unruhige Geist dieses Komponisten, der in politische Kategorien denkt. Daneben werden hinter den hellen Wachstumsklängen auch dunkle Färbungen erkennbar, als Störung oder Bereicherung. So geruhsam verläuft also dies Wachsen und Welken nicht, und es lassen sich, so Keller, «auch die etwas melancholischen Untertöne des Titels durchaus in der Musik wiederfinden.»

«**Mobile**» für 1-5 Instrumente ad libitum von 2013 ist eines der Stücke auf dieser CD, die nicht nur vom Wider-Weg, sondern auch vom Wider-Spruch handeln. Vielerlei spielt hinein. Mit der offenen Form des Mobiles erinnert sich Keller, wie er schreibt, an seine Anfänge, «als ich allmählich vom Improvisieren zum Komponieren kam, indem ich verschiedene

Wege suchte, die Improvisation formal zu gestalten». Die mobilen Formen eines Earle Brown oder Roman Haubenstock-Ramati spielten damals eine Rolle. In diesem «Mobile» nun wählt jeder Instrumentalist aus einer Liste 25 unterschiedlicher «Elemente» aus, was ihm zusagt, und spielt es dann in beliebiger Reihenfolge, wobei er welche auslassen oder auch wiederholen kann. Einige von ihnen gestatten ihm gewisse gestalterische Freiheiten.

Hinzu kommt ein sogenanntes «Floskel-Feld» (eine interessante Bezeichnung für ein Feld, das große improvisatorische Freiheit kennt). Es soll zu Beginn gespielt und später von jedem Musiker mindestens zweimal wiederholt werden: Es sind «kurze, schnelle Tongruppen von zwei bis sechs Tönen, vorwiegend legato, im ganzen Ambitus verstreut. Jede Floskel in nur einer Dynamik, aber von ppp bis fff; Farbskala ebenfalls ausschöpfen, aber jede Floskel in nur einer Tonfarbe.» So die Spielanweisung. Das ist der Fremdkörper in dieser ohnehin freien mobilen Struktur. Hinzu kommen nun aber Texte, die ebenso mobil durcheinandergeraten und sich dabei lose verknüpfen können.

Hier schließt sich nun das bereits erwähnte Klavierkonzert an: **«Das ganze Leben»** von 1989/90, jenem Jahr der Wende, die gewiss an einem politischen und Berlin-affinen Komponisten wie Max E. Keller nicht spurlos vorübergegangen ist. Fortschreiten und Stillstand widerwegen sich hier ständig. «Zwei verschiedene, sich überlagernde Verlaufskurven bestimmen in jedem der acht Teile den musikalischen Prozess.» Ihre Gestalt bleibt jedes Mal gleich, erzeugt aber doch stets eine andere Dimension der Klangwelt. Das ganze Werk ist dialektisch angelegt, nicht nur zwischen den beiden Verlaufskurven, zwischen Solo und Orchester, sondern auch zwischen Zwölftonreihe und Neunton-Skala. «Zur Idee des Ganzen gehört aber auch die Erinnerung an das, was bei jedem konkreten Prozess ausgespart wird. Daher gibt es Zonen und Momente, welche offen oder schattenhaft andere Regionen und andere Welten andeuten und darauf hinweisen, dass es ein ganzes Leben nicht gibt.»

Erinnerung an das Ausgesparte, an das Vergangene auch: Mit solcher Erinnerungsarbeit auf dem Klavier, Kellers eigenem Instrument, beginnt die zweite CD: **«Mi ricordo»** – «ich erinnere mich» heißt das Solostück, das er 2014 für die japanische Pianistin Satoko Inoue schrieb.

## 5 Mobile (2013) (textes trouvés von Max E. Keller) (0'18" / 1'03")

Die Billionendollarmünze kommt nicht. Eine aus Platin geprägte Münze sollte das Schuldenproblem der USA lösen. Doch der Plan, so die Fiskalklippe zu umschiffen, ist gescheitert. Sparen oder Steuererhöhung - das ist hier die Frage.

(1'08") Nordkoreas Diktator Kim Jong Un schenkt jedem Kind ein Kilo Süssigkeiten. Sein Geburtstag soll ein Feiertag für alle Staatsbürger sein, deshalb hat der nordkoreanische Machthaber an jedes Kind im Land ein Kilo Süssigkeiten schicken lassen. Für diese Aktion seien unter anderem Flugzeuge und Helikopter mobilisiert worden.

(5'04") Meterhoch schiessen die Flammen in den dunklen Abendhimmel. Vermutlich war ein defekter Fernsehapparat der Grund für einen Chaletbrand in Wengen. Die fünf Bewohner konnten sich selber in Sicherheit bringen. Doch der Schaden ist gross.

(6'28") Sitzgruppe mit 43 cm hohen Rückenkissen, 15 cm breiten Armteilen mit verchromten Metallfüssen und Comfort-Soft-Polsterung. Bezug: hochwertiges Feel-Leder. Aufpreis für Dekokissen.

(6'34") Ein kleiner Bub in Australien hat grosses Glück gehabt. Er hatte Eier einer hochgiftigen Schlange eingesammelt und in den Kleiderschrank gelegt. Als die Schlangen schlüpfen, rief die Mutter Fachleute um Hilfe. Die Östliche Braunschlange ist die zweitgiftigste Schlange der Welt. Schon die Babys dieser Schlange haben ausreichend Gift, um einen Menschen zu töten.

(6'46") Wenn eine Frau in der EU eine Autoversicherung abschliesst, bezahlt sie die gleiche Prämie wie ein Mann, obwohl die Frau, statistisch betrachtet, sicherer Auto fährt. Die EU beendet damit eine Praxis, die der Europäische Gerichtshof als diskriminierend verurteilt. Für die Schweiz ist die Verordnung nicht bindend.

(9'30" hoch geschrien; 10'07" tief geflüstert) Die National Rifle Association, die grösste Lobbyorganisation der USA für das Recht auf Waffenbesitz, hat als Reaktion auf das Massaker von Newton bewaffnete Wachen an allen Schulen gefordert. Das einzige wirksame Mittel gegen eine Waffe in der Hand eines bad guy sei eine Waffe in der Hand eines good guy.

Keller erinnert sich darin an eine Improvisation vor fast fünfzig Jahren bzw. an deren auskomponierten Startpunkt. Und dieser Gegensatz von Improvisation und Komposition, zwischen offener und streng determinierter Struktur bestimmt auch das Stück. Die drei Grundelemente des Stücks stammen aus jener Improvisation: zwei chromatische Linien in Gegenbewegung, endend auf einer Sekunde, woraus sich in Parallelbewegung ein zweites Motiv bildet. Hinzu kommt eine chromatisch begleitete Melodie. 2014 setzte Keller ein viertes, kontrastierendes Element hinzu, eine Sequenz von vier viertönigen Akkorden, die zu den ursprünglichen, gleitenden Elementen ein hartes, klemmendes Gegenstück bildet. Da ist er wieder, der musikalisch immanente Widerspruch, den Kellers Stücke so oft in sich tragen und aus denen sie ihre Energie heraus schlagen, wie Funken manchmal. Und mit all dem arbeitet nun das Stück, von da aus bricht es auf – kehrt aber dazwischen mehrmals zum Anfang zurück, um neue Wege zu suchen.

Explizit wird der Widerspruch gegen jeglichen schönen, allzu schönen Schein in den vier Vokalstücken, so zuerst in **«Mutter Natur»** für Sopran und Ensemble von 2011. Wie schön wäre es auch, sich den Gefühlen zu überlassen, den Naturgefühlen, so wie es Klopstock tat, als er am 30. Juli 1750 bei einer Schifffahrt den «Zürchersee» erlebte, die Natur genoss und wohl auch die Gegenwart der Mademoiselle Schinz: «Schön ist Mutter Natur, schön ist deiner Erfindung Pracht / auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht / Das den großen Gedanken / deiner Schöpfung noch einmal denkt.» Und in «Die Frühlingsfeier» schreibt er: «Nicht in den Ozean der Welten alle / will ich mich stürzen (..) / nur um den Tropfen am Eimer, / um die Erde nur will ich schweben (..) / Der Tropfen am Eimer / rann aus der Hand des Allmächtigen auch!» Freilich bleibt solche «Mutter Natur», wie sie der Titel, aber auch die ersten gesungenen Worte des Soprans emphatisch beschwören, nicht unwidersprochen. Nüchtern, ernüchternd meldet die Stimme: «Fünf Kilometer Stau auf der A1 bei Baden Richtung Zürich». Aus der Lustfahrt auf dem See ist ein Wochenende im Auto geworden. Der Kontrast vollzieht sich freilich nicht nur im Text. Die Stammelungen spiegeln sich musikalisch in einer geräuschhaften, stauenden Klangfläche, die hart den sich zart entfaltenden Klangtexturen zu Klopstockscher Poesie entgegenstehen. Der «große Gedanke der Schöpfung» wird heftig attackiert. Der Gegenschnitt ist herb. Und wie immer: «Eine Überwindung oder Auflösung der Gegensätze geschieht allerdings

nicht, denn dies wäre eine lediglich ästhetische Versöhnung dessen, was in der Realität gegensätzlich bleibt.»

Das bleibt auch im **5. Streichquartett** von 2013 gewahrt: Es reflektiert «eine Welt von unvereinbaren Kontrasten, von unüberwindbaren Gegensätzen bezüglich Wohlstand, Ideologie, Gesellschaft, Wirtschaft». Die Kontraste von Fortissimo- und Pianissimo-Passagen, die einander meist ohne Übergang folgen; von klar bewegten und scheinbar regungslosen Passagen, von motivisch gebundenen und geräuschhaften Momenten, erscheinen zunächst wieder nebeneinander. Wie häufig bei Keller vermischen sich diese Passagen, trüben sich gegenseitig ein, entkräften einander zuweilen, laufen parallel zueinander fort, in unterschiedlichen Spielarten. «Aber es ergibt sich keine Synthese, keine Konvergenz von Fortissimo und Pianissimo.»

Das ist beim Hören klar erkennbar – eine zentrale Qualität seines Komponierens. Häufig beruhen Kellers Stücke, wie er selber sagt, «auf einem einfachen, leicht nachvollziehbaren Modell, das reich variiert wird». So auch «**Ruh'**» für Tenor/Countertenor und Bassblockflöte (2011/12). Stimme und Flöte finden immer wieder zusammen, «auf einem leisen Unisono, einer Oktave oder einer Doppel-Oktave, klanglich, rhythmisch oder farblich umspielt», auf fast archetypisch beruhigte Weise, aber von da aus bricht die Musik mehrmals aus, wird unruhig, reibt sich, versucht zum Ruheton zurückzukehren – «fast wie im richtigen Leben», kommentiert Keller. Gelingt es? Den Text dazu hat Keller selber verfasst:

«Ruh'. Die Blätter fallen weit vor der Zeit.

Wo sind die Blumen? Ruh'.

Dunkle Lieder.

Bange gehn wir schwierige Wege, die keiner kennt.

Calmo, zu spät, zu spät, calmo, Ruhe.

Schwarze Wolken über dem Nachbarhaus. Ruhe.

Nasser Schnee liegt auf mir. Ruhe.

Wein gieße ich am Abend in mein Glas, leicht zittert die Hand.»

Sieben Arten der Bewegung bilden die Basis für die «**Sette forme di muoversi**» von 2014.

Geradezu exemplarisch verdeutlicht auch dieses Duo, wie Wider-Wege verlaufen können. Die sieben Bewegungsmuster («strukturelle, symbolische, konkrete, graphische, verbale Umschreibungen statischer oder dynamischer Natur: ein langes, leises Tenuto – Donnerkrachen mit Nachhall – ‘es dreht sich’ – Tropfen usw.») werden von beiden Instrumenten je sechs Mal durchlaufen, hinzu kommt in beiden ein längerer, frei gehaltener Abschnitt. Dadurch aber, dass der Violinpart auf einer Zwölftonreihe, jener der Bassklarinette aber auf einer Achtton-Skala beruht, bleiben die Stimmen unabhängig voneinander; «zwei selbständige Soli, die aus gleichen Grundmustern abgeleitet sind und so in einen interessanten Dialog treten, zumal die Ausgestaltung der Muster alle Freiheiten gibt und damit viele Interaktionen ermöglicht. Dass der Dialog aus einer eigenständigen, klar gefestigten Position heraus geschieht, dass im Dialog die Selbständigkeit nicht aufgegeben wird, sondern dass man zu einem Miteinander von gefestigten Individualitäten kommt, hat durchaus auch einen außermusikalischen Sinn.»

Der Gegensatz von Natur und Unruhe zum dritten, diesmal anhand eines Gedicht des Expressionisten Alfred Lichtenstein, der kurz nach Beginn des 1. Weltkriegs an der Westfront fiel. Der **«Nebel»**, den die Romantik so gerne heraufbeschwor, ist im Titel zitiert, vielerlei Romantisches taucht in dem Gedicht auf, aber es verkehrt sich ins Grotleske: «Schatten schweben, wo man Schreie hört», «gefangne Fliegen sind die Gaslaternen», «der giftge Mond, die fette Nebelspinne».

Lichtenstein demontiert die Welt in der Wahrnehmung. Und Kellers Musik tut – ein Jahrhundert danach – das ihre dazu. Schuberts G-dur-Klaviersonate klingt an, wird zum Grundmuster der Musik, aber immer wieder verzerrt, gestört. Das Spiel im Klavierinnern drinnen kontrastiert dazu: gefangene Fliegen im Kasten des Flügels, sie bilden den Mittelteil, die zweite Strophe. Die dritte führt uns hinaus mit einem straffen Marsch, mit dem die Soldaten in den Krieg ziehen, Stechschritt, Spießrutenlaufen.

«Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört.  
Blutlose Bäume lösen sich in Rauch.  
Und Schatten schweben, wo man Schreie hört.  
Brennende Biester schwinden hin wie Hauch.

Gefangne Fliegen sind die Gaslaternen.  
Und jede flackert, dass sie noch entrinne.  
Doch seitlich lauert glimmend hoch in Fernen  
Der giftge Mond, die fette Nebelspinne.

Wir aber, die, verrucht, zum Tode taugen,  
Zerschreiten knirschend diese wüste Pracht.  
Und stechen stumm die weißen Elendsaugen  
Wie Spieße in die aufgeschwollne Nacht.»

«**Fern(seh) – Mitleid**» schließt an die anderen drei Vokalstücke dieser CD an, reflektiert auf die Bürgerruh und die unruhige Welt da draußen, auf die unversöhnlichen Gegensätze. «Der Text ist leider immer noch aktuell», notiert Keller dazu. 2001 wurde die Originalversion für Sopran und Violine in Berlin uraufgeführt, 2010 die Soloverision für den vokalisierenden Violinisten Egidius Streiff. «Die Musik bewegt sich in analogen Extremen wie die geschilderten Realitäten.» Der Text Kellers:

«Erschreckt vom kranken Strassenkind  
am Fernsehen  
wechseln wir den Sender.  
Bestürzt über die Hungernden vor ihren Hütten  
gezeigt in den Nachrichten  
schlucken wir leer.  
Gerührt vom todmüden Mädchen  
in der Reportage über Plantagen  
spenden wir fünfzig Mark  
per Handy.  
Ermattet von derlei Strapazen  
schlürfen wir einen köstlichen Kaffee  
aus Brasilien.»

Immer noch aktuell ist auch das neben dem «Dreiklang» älteste Stück dieser Doppel-CD: «**Grundgesetze I**» heißt der erste Teil einer 1976 auf sechs Teile konzipierten Werkreihe, die allerdings unvollendet blieb. Auch dieses Werk beruht auf Konfrontation: die Ideologie der Gesellschaft, repräsentiert durch Art. 1 des deutschen Grundgesetzes über den Schutz der Menschenwürde, wird mit der Realität konfrontiert. Die Texte sind unmittelbar verständlich, sie sprechen für sich, gesungen wird hier nicht mehr. «Verspricht die soziale Marktwirtschaft den Menschen das Paradies auf Erden, so knüpft die Vertonung an die triste Realität an: das bunte Leben ist gewichen und hat einem mechanischen, absolut regelmäßigen Schlägen Platz gemacht», notierte Keller zu «Grundgesetze III» für vier Sprechstimmen und Tonband. Das gilt auch für «Grundgesetze I»: «die Individualität der Stimmen ist ausgelöscht», synchronisiert in einem Hämmern, das durchaus auch als bewusstloser Protest gegen die Vermarktung verstanden werden könne, wie er die Popmusik charakterisiert. Aber dieses reflektionslose, gleichmäßige Schlägen wird auch gestört, es «tritt nackt und ohne Draperie auf, nicht mehr narkotisierend, sondern irritierend». Zweimal schließlich bleibt diese Maschinerie sogar stehen, «am Ende zerfällt die homogene Rhythmik» – was zeigt, dass sie nicht unverwundbar ist.

*Thomas Meyer*

## Danksagung

---

"Vielen herzlichen Dank an Irene, Egidius und alle mitwirkenden Musikerinnen und Musiker sowie an Tonmeister und Rundfunkstationen, aber auch an all die vielen Menschen, welche meine Schaffen im Verlauf der Jahre begleitet und inspiriert haben."

*Max E. Keller*

## Infos zu den Aufnahmen CD1

---

RAI, Triest 2013 (1),  
Radio Bremen 1978 (2),  
SRF 2, Bern 2011 (3),  
tonus arcus Berlin 2014 (4),  
Basel 2016 (5),  
Tonhalle Zürich 1990 (6)

## Infos zu den Aufnahmen CD2

---

OAG Hall, Tokyo 2014 (1),  
Deutschlandfunk, Christianskirche Hamburg 2011 (2),  
Hanyang Festival Seoul 2013 (3),  
Basel 2013 (4),  
tonus arcus Berlin 2014 (5),  
Hannes Kumke, Basel 2015 (6),  
Hardstudios Winterthur 2010 (7),  
Radio VARA, Hilversum, Gaudeamus Musikwochen 1978 (8)

---

*Mastering:* Dietrich Petzold, tonus arcus Berlin  
*Fotos:* Stefan Kubli, Irene Keller, Günter Heinz  
*Text:* Thomas Meyer  
*Max E. Keller:* [www.max-e-keller.ch](http://www.max-e-keller.ch)

*INFOLink:*

[www.streifzug.com/de/keller](http://www.streifzug.com/de/keller)



## wider - wege: contradictory paths

---

### «... no such thing as a whole life»

The dream of a complete Œuvre, whereby each part reflects the whole and the whole represents each part, cannot be fulfilled. One can only take in a series of pieces – piece-work; put together bit by bit, side by side - linked up to form a bigger picture, an accumulation doing them justice despite their differences. This is characteristic of every unique artist. Queries due each section of piece-work may be postponed until this collection, occasioned by a round birthday, offers a broader perspective. The display is revealed in every single piece, each one an individuum linked by some means to a partner and thereby resonating as a whole. Can an entire life, a complete work, thus be taken in?

M.E. Keller considers this perspective repeatedly, even addressing it directly in a central piece of this double-album, his piano concerto in eight parts (1989/90), entitled, appropriately, *Das ganze Leben* (Life, complete). His «utopian aim» here, he writes, is to «plumb the entire breadth and depth of what is given» – only to retract: »however, the whole can only appear in parts, and not all dimensions can fully expand at the same time. The dialectic of whole and parts, the ultimate exploitation of one dimension whilst another remains static: this is the essence of composition.» Thus we acknowledge that there is «no such thing as a whole life.» It is perhaps just as well that we can only ever experience one moment at a time and never everything at once. Every piece is added to our own personal experience, absorbed into our life but not absorbing it. It is piece-work, or, alternatively, a step on the path, a path of steps leading towards another path. Keller's compositional paths are inherently dialectic. If one way implies inclusion, the next will lead to dispersion – or, should the music tend to relax into normality he will incite it to revolt. Indeed, it has become the very nature of his music to revolt, to question everything anew. Even the triadic synthesis is to be reconsidered, as demonstrated by every piece on this CD.

This basic principle can be recognised in the opening piece in an illuminating, listener-friendly way. The 2013 sextet **«Keim – con sorpresa»** («germ, surprised») evolves from a

simple seed of an idea, which is ambushed by various surprises. The «germ» is instantly recognisable: a large, rising interval followed by a quick, indistinct descent. The idea is imitated, varied, «breaks out in all manner of unpredictable directions» but it is already clear that this is not enough for the music. «Notes surprise us – like mistakes – they are sustained and form a layer of contradiction. A grace note becomes an overture, an afterthought a coda.» Abandoning its original clarity, the seed fragments, dissolving into a raucous layer, its integrity corrupted. The four intervening structures have nothing in common with the seed. Their surprising heterogeneity disrupt the ongoing germination, hindering or energising so that the contrary paths clash again and again. This antagonism is sustained till the layer and the impulses reach the final section. Keller's simultaneous handling of the homogeneous and heterogeneous is exemplary, whilst his formal structures, influenced by serialism and dodecaphony, are both sustained and subverted.

This was taken to the limit (one of many limits!) in an early piano piece, «**Dreiklang**» (Triad, 1976). At the time, the title must have been intended as a sly provocation for the avant-garde and its denial of anything resembling a major chord. The piece is based on all manner of threesomes: listener, performer, composer; event, expectation, emptiness; note, interval, cluster; plastic, wood, felt; pluck strings, strike strings, scratch strings; without pedal, with pedal, release pedal; pause, one element, two elements; and even «thesis, antithesis, no synthesis» and «art, capital, work». The latter refers to the piece's polarity, which is «outwardly separate, inwardly connected; fake consonance, actual dissonance; forced harmony, real polarisation». In the middle of the piece the pianist recites: «art for art's sake / capital for capitalists / work for workers.» During the production by Radio Beromünster, the appalled musical director insisted the piece could only be broadcast without text. In a shaking voice he explained that music had nothing to do with politics, thereby unwittingly confirming that this piece really challenged the principle of art for art's sake. To want music to be more than just music was, in those days, to stir up a hornets' nest. This music, whilst always structured, contains currents and counter-currents which threaten its own structure and hint at something more advanced. A symbolic ten-tone chord, a triple triad with an added note, emerges from time to time to augment the thrice three elements.

What if the music would go on like this, organising and disrupting, statement and contradiction, even when the triad seems to peter out with a scratching unisono only to be succeeded by an ambivalent coda...is this end the end?



Art for art's sake may be a fine principle worthy of reflection. At the heart of political music, though, it is regarded as artifice, thereby falling short. What «Dreiklang» hints at becomes explicit in many of Keller's so-called «Bank» pieces. His «**Sicher sein**» («Safety first», composed in 1976 and broadcast only 25 years later by Swiss radio), is based on a publicity slogan by the Swiss bank which, teetering on the brink later after the takeover, justified its slogan: safety certainly came first for the bank, which could not be allowed to fail. The first performance left Keller stranded between fronts: «The reactions were mostly controversial, but in no way did the Left proffer compliments and the Right criticism. The NZZ praised «a listenable endeavour at composing a music of commitment» whilst a few left-wingers lamented the lack of mass influence. The musical language may well have been too new and unusual for them, but Keller was never intending to «relegate music to be a vehicle for verbal messages. For me, music has its own meaning, reflects the world in its own manner. I wanted to voice society's contradictions, but by means of music.» Something demonstrated by every piece on this double-album. Soon Keller came to be regarded as one of Switzerland's more politically outspoken and uncomfortable young composers, someone, to quote G. Eich, «who strews sand, not oil, in world machinations». Having played jazz and free improvisation, he studied composition with Hans Ulrich Lehmann and electronic music with Thomas Kessler, then studied with overtly political Nicolaus A. Huber in Essen and attended masterclasses of the radical Helmut Lachenmann. This was all to leave a mark. «My intention is not to relieve my soul in music, but rather to raise my weak and powerless voice in protest at the destruction of our world, against repression and abuse». This led to Keller's engagement with political topics – hymns, political songs; the controversial novel «Fontamara» by the Italian author Ignazio Silone; the revolution in Nicaragua – and the more humdrum situation in Zürich or even Winterthur. The banking system was one of his favourite topics. «Sicher sein» aside, his first opera «Egon – aus dem Leben eines Bankbeamten» («Egon – scenes from the life of a bank clerk») only survived in a miniature version with three actors, one cello and tape, for the simple reason that no sponsorship could be forthcoming from the latterly criticised banks. He ignored opinions insisting this was far too indiscreet a way to make political music. How could you know that without ever having tried? Why conceal the words on the tip of your tongue with some over-complex structure? Ever a free-thinker, M.E. Keller proved his independent

spirit over the years, not necessarily choosing the easy path but nonetheless gaining the support of various ensembles and concert organisers and producing an extensive oeuvre.



»Abschied« («Farewell»,2011) for choir poses something of an exception here, as it is inspired by a very personal experience, the death of the composer's mother. «The final hours in the life of a loved one are represented by a sustained note, one that remains at the same pitch but is modulated in many other ways, endeavouring to remain audible and existent. Echoes of a past, in contrast to this note, fade away».

«You – grey brook, dusk  
every wave dissolves in the Sea.  
You – eyes darken.  
And before: brave the new world.  
On, beyond the lives, look ahead, get on. Work, learn, set off.  
Sinking boat, wilting bloom.  
And before: get out, seize the day, ascend the ladder.  
You – already?  
Dark, leaves fallen, sift in undreamt sleep.  
Black rain. Eternal night.  
Rest in Peace.»

A personal note also imbues the trio for winds from 2014 «**wachsen und welken**» (grow and wither). The composer describes the form thus: "a sequence of five structures is repeated 5 times. Every section, defined rather than abstract, lasts between 5 and 55 seconds, the duration also affecting the realisation of each. The first structure moves from minimum to maximum employing repetition, rising pitch and increasing dynamic. It is followed by a static section, then a phase of reduction. In the fourth section an acceleration takes place, inferring growth. The final sequence acquires a spirit more emotional than technical, confronting a light expansion with dark resistance. The order may appear obvious, but in the repeats the distinction between sections become blurred, two lengthier improvisations and four unexpected eruptions disrupting its logical flow. The troubled spirit of a politically conscious composer can be felt here, with a more sinister resonance apparent beside the lighter tone of development. Growth and withering may not always be so harmonious and, according to Keller, »the melancholy undertone of the title is revealed in the music.".

«**Mobile**» (2013), for 1 to 5 instruments ad libitum, concerns not only contradictory paths but contradiction itself. This is a complex composition. The open form of the «mobile» is reminiscent of Keller's earlier search for ways to reconcile composition with improvisation, influenced by the mobile forms of Earle Brown or Roman Haubenstock-Ramati. Each player selects their preferred elements from a list of 25, and orders, repeats or omits as they wish. Certain elements, such as a so-called «fragment field», allow performers extensive freedom. It has to be played at the opening and repeated at least twice by each musician: «brief, fleeting groups of 2 to 6 notes, mostly legato, scattered through the whole range. Each fragment has a single dynamic which may be anywhere between ppp and fff; any tone character is possible but should be restricted to one at a time». Snippets of newspaper text may also be inserted in the same mobile way.

«**Life, complete**» is a natural follow-on to this. This piano concerto was conceived in 1989/90, a significant year for M.E. Keller with his political awareness and his affinity, as a composer, for Berlin. Here evolution and status quo are constantly crossing paths. «In each of the eight parts, two different curves determine the musical development.» See-ingly identical in form, each time a further dimension of sonority is achieved. Curves included, this is a dialectic work, redefining the role of soloist and orchestra and the deployment of a 12-tone row and a nine-note scale.

«The concept of completeness contains nuances of what has been omitted. Other worlds and regions emerge or recede into their shadow realm, hinted at by zones and moments... no such thing as a whole life.»

Omissions, past times –here at the beginning of the second CD, Keller turns to his own instrument, the piano. In «**Mi ricordo**» («I remember», 2014), a solo piece dedicated to the Japanese pianist Satoko Inoue, he revises the composed opening of an improvisation from almost fifty years ago.

The dialogue of composition and improvisation, structured or free, determines its form. Three basic elements are taken from the earlier improvisation: two chromatic lines in contrary motion end on a the interval of a second and spark off another motif in

parallel movement. A melody with a chromatic accompaniment is introduced. A fourth, contrasting element of four multi-tone chords was added in 2014. This hard, resistant, latter element, a recurring feature of Keller's music, again demonstrates contradiction, a contrasting path becoming apparent. As so often, it is a source of energy, setting off sparks, so to speak. New paths, new beginnings – and the re-fashioning of something old.

In **«Mutter Natur»** (mother nature), four vocal pieces for soprano and ensemble from 2011, the rejection of specious harmony becomes explicit. What a luxury it would be to abandon oneself to natural impulses, just as Klopstock did on 30th July 1750, sailing on the lake of Zürich. His lyrics depict the charms of Nature – and Mlle Schinz: «Schön ist Mutter Natur, schön ist deiner Erfindung Pracht / auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht / Das den großen Gedanken / deiner Schöpfung noch einmal denkt.» And in «Die Frühlingsfeier» he writes: «Nicht in den Ozean der Welten alle / will ich mich stürzen (...) / nur um den Tropfen am Eimer, / um die Erde nur will ich schweben (...) / Der Tropfen am Eimer / rann aus der Hand des Allmächtigen auch!» The emphatically evoked Mother Nature of the title is not left unsullied: after the opening stanza, song is interrupted by the sober announcement of a »5 kilometre queue on the A1 between Baden and Zürich.« The boat trip has ended up as a weekend on the motorway. The contrast goes beyond the text, the traffic news portrayed by a noisy, stopping sound texture in contrast to the tender unfolding of Klopstock's lyricism. The «noble ideal of Creation» comes under attack. Yet again «To prevail or dissolve the contradictions is out of the question. That would remain simply an aesthetic solution to problems that cannot, in the real world, be solved.» A statement also valid for the **5th quartet**, 2013, reflecting a «world of contrasts and opposites, which - like affluence, ideology, society, economy - cannot be reconciled. « Here we encounter fortissimi and pianissimi, contrasting and colliding; energetic movement and stagnant calm; noisy moments and consonant motives are played alongside each other. These passages are combined, rub off on each other, defuse one another, find parallel paths in different manners. «But there shall be no synthesis, no convergence of fortissimo and pianissimo.» This is clearly audible to the listener, it being an essential

quality of his composition. In his own words, Keller's works are often based « on a simple, easily recognisable model, which is then varied in many ways». Such a work is «**Ruh**» («Rest»), for tenor/ counter-tenor and bass flute (2011/12). Voice and flute seek each other out »on a quiet unisono, in octaves or double octaves with variations in sonority, rhythm or colour» in an almost archetypal rest, from which the music breaks out, unruly, contrary, searching for the rest-note «quite like real life» comments Keller. Is this achieved? Keller wrote the lyrics himself:

«Rest.

Leaves fall before their time.

Where are the flowers? Rest.

Dark songs

With stumbling steps we follow hard paths unknown to us all.

Calm, too late, too late, calm, rest.

Black clouds over the neighbour's house. Rest.

Wet snow upon me. Rest

My hand trembles to pour the evening wine. »

Seven ways to move are the basis of «**Sette forme di muoversi**» (2014). This duo is a fine example of how to plot contradicting paths. The aforementioned seven ways («structural, symbolic, concrete, graphic, verbal descriptions of static and dynamic structures: long, quiet tenuto – thunderclaps with reverberation – turning on the spot – drops – and so on ») are played six times, with a longer free section added for each instrument. As the violin uses a twelve-tone row and the bass clarinet an eight-note scale, their voices remain independent; «two soloists employ the same theme, engaging in an interesting dialogue because the interpretation is up to the individual and interaction is possible. The principle that dialogue springs from a clear, independent position and does not require an individual to relinquish their opinions is not only a musical one.

A poem by the Expressionist Alfred Lichtenstein, who was killed on the western front shortly after the first world war began, uses the contradiction of nature and unrest.

«**Nebel**» (fog), a common Romantic image, is quoted in the title and many romantic metaphors surface in the poem, only to revert to something grotesque: «shadows hover where shouts rise», «gas lanterns are trapped flies», «the poisoned moon, a fat mist-spinner». Lichtenstein rearranges how we see the world. A century on, and Keller's music does the same, setting out with Schubert's G major piano sonata, which is then distorted and disrupted. Inside the piano, a parallel world of trapped flies illustrates the second verse. In the third we are marched off with strutting, saluting soldiers into the war.

« Fog has softly destroyed the world  
Bloodless trees dissolve in smoke  
Shadows hover where shouts rise  
Burning beasts smoulder.

Gas lanterns are trapped flies.  
Hope flickers that they may escape.  
But far away, oblique, lurks gleaming  
The poisoned moon, the fat mist-spinner.

But we, raw, readied for death  
March on across the splendid desert.  
Wordlessly pierce whites of distraught eyes  
Like spears in the engorged night. »

Following on from the three vocal pieces on this CD, «**Fern(seh) – Mitleid**» (TV pity) reflects on the irreconcilable smug bourgeois and their turbulent outer world. «Unfortunately the text is still up-to-date,» says Keller, although the first version for soprano and violin was premiered in Berlin in 2001 and a solo version for the voice and violin of Egidius Streiff in 2010. «Reality and its musical portrayal use similar extremes».

« When the sick street kid upsets us, we change channel.  
When the newsreel shows us starving people in front of their huts, we gulp.  
Moved by the report on an exhausted girl on the plantation we donate fifty marks over the phone.  
Worn out by such troubles, we sip a good cup of Brazilian coffee. »

«**Grundgesetze I**», the oldest work on this CD, has also forfeited none of its relevance. In 1976 (the same year as «Dreiklang») this was conceived as the first in a series of six compositions, as yet incomplete. The subject matter of «Grundgesetze I» («constitution I») is confrontation; human dignity - the ideology of society, represented by article 1 of the German constitution - is brought face to face with reality. The spoken texts are easily comprehensible and render song redundant here, as they speak for themselves. Keller comments on «Grundgesetze III»: « Just as social economy tempts people with paradise on earth, a more mundane reality is what we hear. As if a multifarious life surrenders to the tyranny of totally regular beats.» The same can be said of «Grundgesetze I»: «Individualism of the single parts is lost», synchronised with a hammering which represents a subconscious protest against commercialisation as found in pop music. But the mindless repetition of beats is disrupted, «exposed without drapery, more irritating than intoxicating». The machine even grinds to a halt twice –«the homogeneous rhythm finally disintegrates», to prove it is not unassailable.

*Thomas Meyer, (translation Mariana Doughty)*

