

Walter Feldmann

Vom Grundmaterial zur Dramaturgie: « les géorgiques »

Wenn in der Musik von Komplexität die Rede ist, wird sehr oft an ein spezielles Partiturbild und an komplizierte Notation gedacht. Die Komplexität eines Werks - sei es musikalisch oder theatralisch - oder einer Situation besteht jedoch in allen ernsthaften Fällen in etwas ganz anderem, etwas, das primär noch überhaupt nichts mit Akustischem (Szenischem etc.) zu tun hat. Viel eher haben wir es mit einer Grundhaltung zu tun, geistiger oder menschlicher Art. Einem Bedürfnis, sich tiefgründiger mit einem Problem oder einer Sache auseinanderzusetzen, eine Sache von ihren Ausgangspunkten bis in verzweigte Bereiche zu verfolgen. Diese Grundhaltung könnte am ehesten mit dem Wort „Aufmerksamkeit“ umschrieben werden: gegenüber der Situation, in der ein Werk entsteht, und gegenüber den Situationen, die während des Kompositionsprozesses entstehen. Das Werden des Werks unterliegt wiederum vielfältigen Bedingungen, denen mit kreativen Gesetzen, Mechanismen und Beobachtungen begegnet wird, und die mit oder gegen diese Gesetze umgewandelt werden, um wieder neuen Situationen Raum zu geben.

Es scheint heute immer schwieriger zu werden, diese Grundhaltung weiter für sich zu beanspruchen. So ist es ein verbindliches Gebot des Marktes, sich schnell einprägsam, einfach und möglichst unterhaltend auszudrücken. Eine Art „Schlagwortmusik“, eine Musik des Moments, die in all ihren Bestandteilen und mit ihren Entstehungsbedingungen sofort wahrgenommen wird. Gibt es aber heute, neben der immer massiver auftretenden „Lust“ an der Improvisation, oder neben billigen Multimedialkonzepten, ein ernsthaftes Komponieren, das ohne Anbiederung bei anderen Künsten sein eigenes Entstehen erlebbar machen kann? Ein Komponieren auch, dessen Grundbedingungen, dessen Aufmerksamkeit musikalisch spürbar werden, ohne dass es in seinem eigenen Idiom ertrinkt? Um darauf eine Antwort geben zu können, ist es mir ein Anliegen, eine möglichst klare, durchstrukturierte Sprache zu finden, die sowohl den ersten Schritten eines Werks, das heißt seinen einfachen Grundelementen, als auch deren späteren Entwicklungen gerecht wird und vor allem: sie hörbar macht.

Es wird viel zu wenig betont, dass auch hinter den komplexen Strukturen eines umfassenden Werks immer Einfachstes steckt. Und es scheint paradox zu sein, wenn ein Komponist, der das Etikett „komplex“ nicht wenig zu hören bekommt, behauptet, dass gerade dieses Einfache eines seiner Hauptinteressen ist, mehr noch, dass darauf und auf einfachen Prozessen seine Musik beruht. So möchte ich die Schritte, die vom Ausgangsmaterial bis zum polyphonen Werk geschehen können, am Beispiel meines Zyklus « *les géorgiques* » näher beleuchten.

« *les géorgiques* » besteht aus drei Werken:

« *tellement froid que* » (*géorgiques I*) für Bassflöte, Elektronik und Szene (abgekürzt: g1)

« *comme si le froid* » (*géorgiques II*) für Baritonsaxophon, Pauke und Klavier (g2)

« *n'était le froid* » (*géorgiques III*), Flächen/Räume für tiefes Orchester in vier Gruppen (g3)

1. Material

- Das „Einfache“ zu Beginn meiner Arbeit ist der Roman „*Les Géorgiques*“ von Claude Simon, ein typographisch gesehen linearer Text. Das zweite Kapitel, das allen drei Werken zugrunde liegt, handelt von der auswegslosen Situation der französischen Reiterei, die (bis auf zwei Menschen) im Winter 1940 gegen die deutschen Flugzeuge (!) zugrunde geht. Der Text wird vom Wort „froid“ beherrscht, das auch in allen drei Werktiteln (Zitate aus dem Text) vorkommt.

- Ein zweites einfaches Element ist die Art der Instrumente (bedingt durch drei verschiedene Aufträge) mit ihren Gegebenheiten: ihr Tonumfang, ihre Spielmöglichkeiten. Die Wahl tiefer Instrumente ergibt sich schlicht daraus, dass der tiefe Bereich in meinen früheren Kompositionen noch nicht ausgearbeitet ist.

- Das dritte und wichtige Einfache ist die abstrakte Zahl 3. Sie wird auf allen Ebenen, auch willkürlich, eingreifen. Die drei Werke des Zyklus, die Verdreifachung aller Satzstrukturen, von Tonmaterial und Tondauern sollen hier nur angedeutet werden.

2. Übertragung

Inhaltlich - semantisch - gesehen ist Simons Text alles andere als einfach. Was mich aber besonders am Text interessiert, ist seine Struktur und seine Typographie. Die syntaktische Aufsplitterung in Nebensätze hohen Grades, die Unterteilungen durch Punkt, Komma, Gedankenstrich, Doppelpunkt und Klammern führen zu der Idee, den Text regelrecht zu vermessen (von Punkt zu Punkt, von Komma zu Komma usw.) und so seine syntaktische Struktur in Zahlen und schlussendlich in Sekunden zu übertragen. Diese Übertragung stellt immer noch etwas äusserst Einfaches dar, das mir aber als Grundlage zu vielfältigen Ableitungen dienen kann, weil es sich schon auf einer Ebene befindet, die in der Musik essentiell ist: die Ebene der Zeit.

3. Deduktion

Zur Weiterentwicklung dieser Grundebene sind nun Methoden zu finden, die - manchmal mit etwas Fantasie vielleicht - aus dem Ausgangsmaterial abgeleitet werden können. So soll die Zeitebene in ein Tonsystem überführt und von da auf eine Rhythmus-ebene zurückgeführt werden, was mit Hilfe folgender Mechanismen gelingt:

- Der Tonraum (willkürlich c-d''') der Bassflöte (Grundelement) wird gedrittelt, wobei das unterste Drittel von einem (in g1 und g2 leicht zu tiefen) cis' abgeschlossen wird. Dieser Ton wird Zentral- und Referenzton des ganzen Zyklus und ist praktisch während des ganzen Orchesterwerks (g3) gegenwärtig.

- Aus den sieben Abschnitten jedes Werks, d.h. der Umsetzung von sieben Textabschnitten, wird die durchschnittliche Länge (Dauer) berechnet und als Proportionsgrundlage dem Ton cis (272hz) gleichgesetzt. Durch Einsetzen der effektiven Länge der einzelnen Abschnitte und ihrer Proportion zu diesem Ton erhält jeder Abschnitt seinen eigenen Zentralton. (Dieser Prozess wird später umgekehrt angewandt, um das berechnete Tonmaterial zu Rhythmus umzugestalten, also zurück auf die Zeitachse). Die sieben Zentraltöne ihrerseits werden zum Zentralakkord, der durch einen weiteren Prozess zu sieben, jedem Abschnitt entsprechenden Zentralakkorden entwickelt wird. Und hier ist ein erstes musikalisches Element erreicht worden, das im künftigen Werk auch wirklich erklingen wird: die „kalten“ Bassflötenakkorde im Hintergrund der einzelnen Abschnitte (g1), die durch einen ganzen Teil stumm gedrückten, Resonanz erzeugenden Tasten des Klaviers (g2) oder die gleichbleibenden Grundakkorde des Orchesters (g3). Dies stellt aber innerhalb des Klingenden die einfachste Ebene dar und wird auch als solche wahrgenommen.

- Die Extremtöne des aktiven Zentralakkords bilden den Rahmen, den möglichen Tonumfang des jeweiligen Abschnitts. Diese Rahmen sind für mich das bedeutendste Kontrollorgan, das Material in Grenzen zu halten und gleichzeitig die einzelnen Teile hörbar zu unterscheiden.

- Die Abschnitte, Sätze oder Satzglieder (zwischen Kommata) werden in sich gespiegelt (wie ein Triptychon aufgefaltet), so dass sich die Dichte der Einschnitte (und später der Instrumentaleinsätze) verdreifacht. Für jeden erhaltenen Kleinabschnitt wird ein Zentralton berechnet, der für die Generierung des Tonmaterials verantwortlich sein wird.

- Die Spielarten (ab g2) werden aus den Anfangsbuchstaben der Wörter im Text hergeleitet, auf die ein Einsatz fällt. Die Zuteilung einer Spielart (wie z.B. Mehrklang, kurze Note, Triller, Slap u.a.) ist willkürlich, entspricht aber häufig dem Lautcharakter des entsprechenden Phonems.

- Die Hauptdynamik eines Abschnitts wird von seiner Länge, die Nebendynamik von der Abstufung des Textes in Nebensätze hergeleitet. Je kürzer der Abschnitt, desto stärker die Dynamik, die sich innerhalb eines Abschnitts mit der Höhe des Grades eines Nebensatzes im Text jeweils vermindert.

Soweit eine Übersicht über die wichtigsten deduktiven Methoden in « *les géorgiques* ». Jeder Kleinabschnitt wird, basierend auf seinen Zentralton und Resonanzen seines Vorgängers, sein

eigenes Material kreieren, das wiederum für den folgenden Abschnitt Material liefert. Ein sich selbst fortpflanzender Organismus, der nur dann ins Stocken gerät, wenn ein Material nicht bis zum nächsten Einsatz reicht, um dort Neues zu generieren. Da entstehen die Pausen, die Brüche, von denen ausgegangen wird, um das eigene, vielleicht zu gut funktionierende System subversiv zu unterwandern. Lücken werden ausgenützt, absichtliche und unabsichtliche „Irrtümer“ fruchtbar gemacht, sodass jedes Stück zu einer Art Paradigma der Dialektik zwischen Automatismus (Ausgeliefertsein bei Simon) und Freiheit wird.

4. Polyphonie

Diese Methoden führen zu einem Resultat, das nun sicher nicht mehr als einfach bezeichnet werden kann. Die Bassflötenstimme (g1) und die einzelnen, selbständigen Stimmen im Trio (g2) sind durch die Überlagerung von Einsätzen und nachklingendem Material in sich selbst polyphon, die Stimmen (g2 und g3) überlagern sich und bilden eine Vielschichtigkeit, die nur an einzelnen Stellen aufgehoben wird: wo der Text in Klammern steht, ist der Rhythmus im senkrechten Zusammenspiel koordiniert, die Mikrotonalität aufgehoben und die Dynamik auf ein pianissimo reduziert. Im Orchesterwerk (g3) potenzieren sich die Schichtungen, wo einer Solistengruppe (Horn, Tuba, Viola, 2 Violoncelli) drei Orchestergruppen (Blech und tiefe Streicher) gegenüberstehen. Das Soloquintett ist in sich polyphon, die einzelnen Hauptstimmen werden in der zugehörigen, hinter dem Quintett positionierten Orchestergruppe verstärkt und harmonisch verdreifacht. Die auf beiden Bühnenseiten positionierten zwei Orchestergruppen teilen sich eine Textstruktur, die im Gegensatz zu den Solisten nicht aus polyphonen Linien, sondern aus Schichtungen von Flächen besteht. Bei bestimmten Einsätzen übernehmen jedoch auch sie die Stimmen (Punkte und Linien) der Solisten, was zu deren Potenzierung und, als zentrales Moment, zu deren Verräumlichung führt. So stellt « n'était le froid » (g3) den logischen Fluchtpunkt der zwei anderen Werke des Zyklus dar, die Summe der allmählich entwickelten Techniken, Beobachtungen und kompositorischen Strategien: vom Punkt zur Linie und zur Polyphonie von Linien, von der Linie zur Fläche und zu Schichtungen (Polyphonien) von Flächen, von Flächen zu Räumen bis zu einer eigentlichen Raumpolyphonie. Doch nie wird dabei der Ausgangspunkt der Arbeit aus dem Blickfeld entlassen: die Allgegenwärtigkeit des Zentraltons cis oder der immer wiederkehrende, im Schlussteil obsessiv präsente Zentralakkord seien nur ein Beispiel davon, beide im Rhythmus des zugrunde liegenden literarischen Textes und den von ihm abgeleiteten elementaren Zeitstrukturen der Komposition.

Eine weitere Form von „Polyphonie“ sehe ich in der Gegenüberstellung von verschiedenen Spielanweisungen. Neben den üblichen Dynamik- und Tempoangaben gibt es in g1 und g2 zwei weitere Ebenen: praktische und literarische Spielanweisungen. Die ersten sind verantwortlich für szenische und aufführungspraktische Details, die zweiten aber bringen einen Aspekt ins Werk zurück, der neben allen Prozessen nicht vergessen geht: die semantische Ebene des literarischen Textes. Sämtliche Adjektive des Textes werden an der entsprechenden Stelle der Partitur eingesetzt und dienen als Spielanweisung für den Interpreten. Was diesen oft in eine unkomfortable Lage bringt: wie ist eine Musik mit der Bezeichnung „anachronistisch“, „respektvoll“, „durchnässt“, oder wie ist eine bewegte Stelle mit der Bezeichnung „starr“ auszuführen?

Und dennoch: Neben all diesen Schichtungen musikalischer oder textlicher Art besteht das Einfache weiter. Es tritt da zum Vorschein, wo der Mensch im Mittelpunkt steht: auf der Bühne. Ab etwa der Mitte des Solostücks (g1) schleicht sich eine Ebene von Körperbewegungen ein, die die Musik immer mehr ins Stocken bringt, bis im letzten Teil die Töne ganz verschwinden (mit Ausnahme des verhallten Zentraltons cis). Was bleibt ist die nackte Struktur des Textes und die alleinige physische Präsenz des Interpreten. Elementares wie das An- und Absetzen der Flöte, Schritte und Fussbewegungen auf der mit weißem Sand oder Salz (Simons Schnee?) bedeckten Bühne, die Fussgeräusche, die in einem Hall von sechs Sekunden nachklingen. Sowohl die spezielle Beleuchtung als auch die Kleidung des Interpreten dienen dazu, der „kalten“, unnachgiebigen Atmosphäre des Textes zu entsprechen.

5. Dramaturgie

Es ist selbstverständlich, dass ein Interpret mit der Übernahme eines ähnlichen Werks eine Entscheidung trifft. Seine Arbeit wird derjenigen des Komponisten entsprechen und nicht oberflächlicher Natur sein. Sie wird komplex sein, wie jede Arbeit, die eine Idee bis in ihre äussersten Äste weiterverfolgt. Die genauen Angaben und Details, die der Interpret zu meistern hat, sollen ihn zu einer gesamtheitlichen Konzeption nicht nur des Werks, sondern seiner Aufführung und Dramaturgie führen. Einer Dramaturgie, die auf den vorhandenen gedanklichen, textlichen und musikalischen Strukturen beruht. Auf deren Wahrnehmung und genauen Umsetzung. So wird die Aufführung im besten Fall zum stimmigen künstlerischen Ereignis, wo Begriffe wie Material, Übertragung, Deduktion, Polyphonie und Dramaturgie schlussendlich keine Rolle mehr spielen und der Musik, dem Raum und der Wahrnehmung ihren Platz überlassen.

23. Oktober 1999 / 12. März 2001

Partituren im Carus Verlag:

« tellement froid que » (géorgiques I) CV 16.310, « comme si le froid » (géorgiques II) CV 16.307, « n'était le froid » (géorgiques III) CV 16.323