

Werkinterpretationen

Hermann Keller

Quartett für 1 Klarinetten, 1 Saxophonisten, 1 Pianisten und 1 Schlagzeuger

von Gisela Nauck

Sätze: Thema und
Variationen,
Kontinuum,
Diskontinuum,
Passacaglia

Dauer: ca. 60'

Uraufführung:
10.10.1987 Dresden,
Jazzklub ((Tonne)),
Jürgen Kupke,
Klarinette; Manfred
Hering, Saxophone;
Hermann Keller,
Klaviers; Gottfried
Rößler, Schlagzeug

Musizieren als Rollenspiel

Schon der Titel von Hermann Kellers Quartett mit der Personifizierung der Instrumente verweist auf Besonderheiten: Eine wichtige Dimension kompositorischen Denkens ist der Interpret, der zum gleichberechtigten schöpferischen Mitgestalter wird, den kompositorischen Entwurf letztlich vollendet. Gefordert ist kreative Improvisation, wie sie dem Free-Jazz eigen ist, was bei Keller die Beherrschung avancierter Spieltechniken, wie sie in der artifiziellen Musik des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden, einschließt. Die Synthese solch individueller musikalischer Erfindung und zeitgenössischer Kompositionsverfahren zeichnet eine ganze Reihe seiner Arbeiten aus, die damit einzigartig in der DDR-Musik sind. Entfesselte Improvisationslust bricht kompositorische Konstruktion immer wieder auf und erfüllt sie mit neuem Leben. Doch reichen in dem Quartett die inhaltlichen Konsequenzen weiter, verbirgt sich hinter der besonderen Position des Interpreten mehr als nur seine musikalische ((Beförderung)). Er wird vielmehr Teil eines kommunikativen Rollenspiels zwischen vier sich flexibel verhaltenden Individuen. Die Musiker agieren auf der Bühne als Multiinstrumentalisten, verwenden verschiedene Instrumente (einer Gruppe), bedienen sich gelegentlich der ihrer Mitspieler und singen im letzten Satz sogar. Die partielle musizierende und komponierende Arbeitsteilung ermöglicht jedem, das Spiel (die Arbeit) des anderen besser zu verstehen, nachempfinden und sich darauf einstellen zu können. Dabei gehen die vier Musiker verschiedene Beziehungen zueinander ein, durchspielen Gemeinsamkeit und Konfrontation, selbstbewußte Individualität eines jeden vorausgesetzt.

Alte Formen neue Inhalte: 1. Thema und Variationen, 4. Passacaglia

Keller nutzt für sein Quartett die klassische viersätzliche Form. Er übernimmt jedoch weder deren Satzstruktur und zyklische Anlage noch Gestaltungsprinzipien der

traditionellen Satztypen. Seine Musik folgt eigenen Gesetzmäßigkeiten, die jenen Rahmen aufbrechen und seine äußere wie innere Form neu bestimmen. Ausgehend von einer Kompositionsästhetik, die das Gegensätzliche, auch Widersprüchliche als produktiven Impuls anerkennt, entwickelt er einen neuen zyklischen Formtyp. Das Einzelne, ob als Satz, Stimme, Thema, Motiv, Klangfarbe, Rhythmus oder Lautstärke fügt sich auf Grund seines jeweiligen Andersseins zu einem kontrast- und konfliktreichen Ganzen. Dementsprechend bilden der 2. und 3. Satz, Kontinuum und Diskontinuum als sich ergänzender Gegensatz ein Paar, analog dazu der 1. und 4. Satz, Thema und Variationen sowie Passacaglia. Äußerlich gehören sie durch die Verwendung traditioneller Formen zusammen, in ihrer inneren Entwicklung sind sie durch den Widerspruch von Variation und Ostinato aufeinander bezogen. Über diese Bogenform hinaus gibt es auch zwischen den aufeinanderfolgenden Sätzen Verbindungen, wiederum im Kontrastprinzip. Damit wird der klassische Dualismus als Form- und Gestaltungsprinzip durch ein Widerspruchskonzept in philosophischem Sinne aufgehoben, das die Einheit, Wechselwirkung und den Kampf von Gegensätzen zum musikalischen Entwicklungsprinzip erhebt.

Für den 1. Satz hat das entscheidende Konsequenzen für die Variationstechnik. Nicht das von allen Instrumenten zusammengetragene Thema als musikalisches Subjekt unterliegt in Struktur oder Charakter Veränderungen, sondern die Variationen tragen das in ihm konzentrierte Konfliktpotential aus. Das sind gegensätzliche Haltungen, Zustände oder Gesten im strukturellen und klanglichen Bereich, die auf ihre konstruktive wie auch improvisatorische Belastbarkeit und Potenz geprüft werden. Auch die Passacaglia erhält durch eine solcherart konfliktbetonte Konzeption gegenüber ihrem ursprünglichen einen neuen Sinn. Im Zentrum steht nicht das Beharrungs- (und Anpassungs)vermögen des ostinaten Themas, sondern dessen Auflösung. Dieser Prozeß ist in dem achttaktigen, symmetrischen Thema, das den Satz eröffnet (Saxophon), selbst schon angelegt. Der Nachsatz ist bereits eine melodische und rhythmische Variation in Form synkopischer Störungen des in großer Ruhe exponierten Vordersatzes. Bei der sechsten Wiederholung beugt sich der Saxophonist den riffartigen (Klarinette) oder repetitiven (Klavier) Alternativen und geht selbst zu improvisierendem Spiel über. Versuche, das Thema aus der Konfrontation von Notwendigkeit und freier Entscheidung (Improvisation) nun mit Hilfe neuer Ausdrucksformen wie Tenorblockflöte (Pianist) oder Singen zu retten, scheitern. Auch erneut erprobte Gemeinsamkeit durch simultanes Spielen des Themas führt zu Reibungen und wird durch einen fff-Schlag des Schlagzeugers beendet. Der Rest ist friedliche Einigung im individuellen Spiel, ohne Gegensätze als Basis für neue Entwicklung zu verschleiern.

Dialektik der Gegensätze: 2. Kontinuum, 3. Diskontinuum

Durch seine Konfliktstruktur und sein widerborstiges Klanggefüge scheint Kellers Quartett unmittelbar im Problemdenken unserer Zeit verwurzelt. Romantisierende Verklärung hat darin ebensowenig Platz wie Konformismus und unbedenkliches Apologetentum, ebensowenig verleugnet er aber die vitale und stimulierende Kraft des selbstvergessenen, ernsthaften Spielens, wie sie Improvisation eigen ist. Dieses wird auch für die Mittelsätze wesentlich. Der erste Teil des insgesamt achteiligen 2. Satzes ist das eigentliche ((thematische)) Kontinuum: eine dichte, repetitive Struktur,

ausgeführt vom Klarinettenisten, Pianisten und Schlagzeuger. Doch dieses Kontinuum ist bereits in sich diskontinuierlich mit unregelmäßigen p-f-Kontrasten, sich ständig verschiebenden Rhythmen... Zweimal wird solcherart Kontinuität durch ausgedehnte (notierte) Soli von Saxophon und Klarinette durchbrochen, ohne jenen trostlosen, Stagnation ausstellenden Zustand ernstlich zu gefährden. Ert Individualismus gepaart mit nachdrücklicher Vehemenz (Klaviersolo) kann ihn beenden. Die im 2. Satz bereits angelegte Diskontinuität beherrscht den zweiteiligen 3. Satz, vor allem dessen ersten Teil. Hier ist alles erlaubt, selbst formale Verbindlichkeiten entfallen. Geräuschhafte Töne und Geräusche dominieren, Pianoklänge fügen sich zu einer zarten Melodie, das Klangbild bestimmen ebenso Glissandotriller der Bläser, Vierteltonseufzer, geblasene Mehrtonklänge, Clustertrauben, Zupfen und Schlagen der Flügelsaiten ... Aktionen werden von abrupten Generalpausen abgebrochen, Klangflächen aufgebaut und wieder zerbrochen, Ruhe mit exzessiver Bewegung gekontert... Diesen diskontinuierlichen Prozeß baut der zweite Teil allmählich ab. Die zersetzenden Pausen entfallen und es wird die durchgestaltende Absicht deutlich, ein verbindliches Thema, zumindest in seinen Keimzellen, zu entwickeln: das Passacgliathema. Viermal setzen die Instrumentalisten dazu an, viermal scheitert der Versuch an Diskontinuitäten: der Themenansatz zerstäubt in minimal-Strukturen, wird von sanften Klängen aufgesogen oder zwischen Aktionen aus dem ersten Teil zerrieben. Den dialektischen Prozeß von Bewahrung und Zerfall beenden auch im 3. Satz, wie in allen anderen Sätzen, freie Improvisationen, hier nach vorgegebenen Ton- und Rhythmusmodellen Triumph der individuellen, regelhaften Entfaltung gegenüber Anarchie? Die Passacaglia gibt eine Antwort darauf.

Partitur und Aufführungsmaterial: Edition Peters, Leipzig (leihweise)