

Andreas Dohmen

Die Farben der Zeiten

Andreas Gürsching,
geb. 1963 in
Stuttgart, studierte
an der Folkwang-
Schule Essen von
1984-1990
Komposition
(Nicolaus A. Huber),
elektronische
Komposition (Dirk
Reith) und Violine
(Adolphe Mandeau),
DAAD-Stipendium
1992-93 für ein
Kompositionsstudium
bei Alvin Lucier an
der Wesleyan
University
(Connecticut, USA),
seit 1993
freiberuflich in
Essen tätig

Andreas Gürsching komponierte 1991 für das Londoner Ensemble *Capricorn* sein Ensemblestück *Plus ça change, plus c'est la même chose* für Violine, Violoncello, Horn, Klarinette und Klavier. Deutlich weist der Komponist bereits im Untertitel der Ensemble-Komposition auf eine zentrale Idee hin: *Die Zeiten der Klänge*; – auf den Versuch einer Musik also, in der das Phänomen »Zeit/Dauer« als ein individualisierter Parameter sinnlich in den Vordergrund treten kann. Die Idee einer Musik über die »Zeiten der Klänge«, die tönende Problematisierung der »Invariante Zeit« ist so alt wie die Musik selber – was mich heute, an Andreas Gürsching (es scheint mir in den meisten seiner Stücke ein hervortretend thematisiertes Problem) und eben an diesem Stück interessiert, ist seine konsequente Denkweise, mit deren Hilfe er diesem Parameter eine immer neue »Leuchtkraft« zu geben weiß. Theodor W. Adorno schreibt in seiner *Ästhetischen Theorie*: »Wohl galt lange, daß Musik die innerzeitliche Folge ihrer Ereignisse sinnvoll organisieren müsse: ein Ereignis aus dem anderen folgen lasse, in einer Weise, die so wenig Umkehrung erlaubt wie die Zeit selber (...) Heute rebelliert Musik gegen die konventionelle Zeitordnung; jedenfalls läßt die Behandlung der musikalischen Zeit weit divergierenden Lösungen Raum. So fragwürdig bleibt, ob Musik der Invariante Zeit sich zu entwinden vermag, so gewiß wird diese, einmal reflektiert, zum Moment anstelle eines Apriori.«

Eine immer neue Beleuchtung der Zeitwahrnehmung, in der die Zeit in diesem Sinne auch immer wieder als »Moment« hervortreten vermag, erreicht Andreas Gürsching in *Plus ça change...* vor allem durch eine enge Anbindung an den Parameter der Dynamik; Dynamik als eine die Zeit selber bestimmende Kraft zu denken. Die Skala der relativen Dynamikstufen wird hierzu von Gürsching durch »bezügliche«, in diesem Sinn also objektivierte Dynamikvorschriften erweitert. Er schreibt in den Anmerkungen zur Komposition unter dem Stichwort Dynamik:

- »– Dynamik in Anführungszeichen: Intensitätsdynamik; d.h. trotz Widerstände so... wie möglich; reale Dynamik muß also nicht mit vorgeschriebener Intensitätsdynamik identisch sein
- »*ffff*« so laut wie möglich
- »*pppp*« so leise wie möglich
- *h* an der Hörschwelle: gerade eben hörbar
- *v* Verdecken: die anderen Instrumente dynamisch verdecken
- kleingedruckte Dynamik: von verschiedenen Bezugslautstärken (in Klammern angegeben) abhängige Dynamik«

Durch eine enge Verknüpfung (als ein ständiges »Sich-bedingen«) der Zeitgestaltung mit einer solcherart vielschichtig gedachten und strukturierten Dynamik erreicht Gürsching für mich so mehr als ein Stück über die Zeiten der Klänge. Indem hier die Zeit, der Moment eines Klangereignisses immer unmittelbar mit einer als »Auslöser« komponierten Dynamik (und diese ja als eine der grundlegenden, die Farbe bestimmenden Kraft) korrespondiert, erklingt eine Musik in der jede Zeit ihre eigene Farbe erhalten kann. Dabei wird die Arbeit mit Nachklängen, Ein- und Ausschwingvorgängen und Klangerzeugungs-Charakteristika mehr als bloßer Zusatz oder Kennzeichnung; sie sind Erscheinungsformen, Resultate eben jenes Wechselspiels von Dauer und Dynamik, ermöglichen dem Hörer den »Blick« auf ein Spiel von Ursache und Wirkung.

* * *

Annäherung durch Beschreibung: *Plus ça change, plus c'est la même chose* (Takte 1-19)

Die Komposition beginnt dreischichtig: Das Klavier spielt (bei immer gehaltenem Pedal) so stark wie möglich einen 10tönigen chromatischen Akkord. Die Streicher spielen (mit einem crescendo dal niente) einen daraus gefilterten diatonischen Vierklang. Im Klavier-Innenraum schlägt der Klarinetist »gerade eben hörbar« mit einem Filzschlägel den Klavierakkord chromatisch ergänzend, doch in der Kontra-Oktave, ein *b* an. Der Hornist, ebenfalls am Klavier-Innenraum, zupft mit einem Plektron, im höchsten Register beginnend, eine abwärtssteigende chromatische Linie in geraden Viertel-Werten. Im ersten Formteil von *Plus ça change*, ... geschieht eine Veränderung des Zustandes, der Erscheinung dieses Materials (ohne eigentlich »gesetzte« Eingriffe) als eine Dauer:Dynamik-Komposition, deren 9

Stadien (in 36, 33, 27, 16.5, 10.5, 6, 16.5, 19.5 und 12 Sekunden) in ihren Dauern bereits die dem ganzen Stück zugrundeliegende Proportionsreihe (11:10:8:5:3:2:5:6:4) nachzeichnet.

Die Streicher spielen den diatonischen Klang in diesen Stadien als eine klar konturierte, sich hochtransponierende Crescendo-Struktur:

pppp - pp - mpf - sfz
pppp - p - mf - f - ff
pp - ffff

Dieses Crescendo erweist sich vom ersten Moment an als ein Crescendo in einem mehr als bloß emphatischen Sinne, vielmehr lenkt es im Zusammenhang mit den anderen Schichten in schöner Klarheit den Blick auf das »Thema« der Ver- und Aufdeckung der Dauern.

Plus ça change, plus c'est la même chose
 - Die Zeiten der Klänge -
 Andreas Gürsching (1991)

VL 36" V 33" V

VCL

Cor. (F) am Pno. (Inanimum) *pppp sempre* *Glas: Fingerlage sempre*

KL (B) *h sempre* *(Streicherdynamik) sempre*

Pno. *pppp* *pp*

P sempre

VL 27" V 16,5" V 10,5" V

VCL

Cor.

KL

Pno. *mp* *f* *sfz* *pppp* *p*

VL 6" V 16,5" V 19,5" V 12" V

2

3

Als »Gegenüber«, die Möglichkeit des »In-Relation-Setzens« ermöglichend, spielt das Klavier den chromatischen Akkord (in 6 Modellen) als einen vierfach auskomponierten Ausschwingvorgang. So wird dem »natürlichen« Ausschwingvorgang des (bei gehaltenem Pedal immer angeschlagenen) Akkordes ein »komponierter« Ausschwingvorgang aufmoduliert, indem einzelne Töne des Akkordes in einer Diminuendo-Linie neu angeschlagen werden. Auch diese Dynamik-Linie verändert ihre Steilheit, zunächst skaliert, dann sprunghaft sich kontrastierend konturierend:

- (ffff) – ff – mf – mp – pp – ppp
- (ffff) – fff – ff – f – mf – ppp
- (ffff) – ff – mf – mp – pp
- (ffff) – ff – ppp
- (ffff) – fff – pppp
- (ffff) – fff – ppp

Der Akkord selbst wandelt seine, zunächst unbewegt statische Erscheinungsform zu einem (nicht zuletzt auch seine Farbe verändernden) Arpeggio und zu Vorschlagsfiguren und löst sich zudem noch aus der Einbindung in die festen Dauern der 9 Stadien. Zentrale Bedeutung kommt im Sinne einer »Vernetzungstechnik« Gürschings einer vierten Ebene im Klavierpart zu: in jedem Modell repetiert der Pianist einen oder mehrere Töne aus dem Akkord, wobei er sich bei seiner Anschlagsdynamik an der (Crescendo!-)Dynamik der Streicher orientieren muß. So bekommt durch die Anbindung an die Matrix der Streicher jeder repetierte Klavierton eine sowohl »bedingte« als auch individualisierte Dauer und Dynamik.

Analog dazu erweist sich auch die sich so einfach gebende Schicht im Innenraum des Flügels als mehrdeutig. Die chromatische Linie, zunehmend durch Fingerkuppen-Glissandi unterbrochen und dann »sich erinnernd« fortsetzend, funktioniert in seinen Viertel-Werten als »Zeitmesser«, verräumt chromatisch absteigend den gesamten Tonraum. Doch auch hier ist die Dynamikangabe entscheidend: *h, sempre (Streicherdynamik)*. Die beiden Spieler am Innenraum des Flügels sollen also während des ganzen Formteils »gerade eben hörbar« spielen, wobei sie sich – wie der Pianist – an der Streicherdynamik orientieren müssen; also erklingt auch hier »real« ein Crescendo. Jeder einzelne solcherart gespielte Ton gewinnt durch diese Vernetzung seine eigene Dynamik, durch seine Dynamik seine Dauer, durch seine Dauer seine (Ausschwing-)Farbe.

Den Spielern wird so »echte« Musikalität abverlangt oder besser wird diese ihnen zugestanden: ein Höchstmaß an aufmerksamem Miteinander und klanglicher Sensibilität. (Wann befinde ich mich an der Hörschwelle eines bestimmten Instrumentes?, verdecke?, reagiere?) Kleinste, fein differenzierte Dynamik und Dauernabstufungen sind realisierbar, weil – in einem schlüssigen Gesamtkontext gedacht – konsequent notiert. Erreicht wird eine »wache« Intensität der Ausführung, die sich als Gestus von Gürschings Musik nicht zuletzt auch auf den Hörer überträgt. »Exakt formulieren das Ungewisse«, so beginnt ein Gedicht von Christoph Derschau, ich glaube, daß es dies ist, was Gürsching einlöst, was mich an dieser Musik fasziniert. Jeder Moment, jede Zeit erhält so seine, nur ihm, nur ihr mögliche Farbe.

Was ich versucht habe zu beschreiben als »dem Moment seine Farbe gebend« steht in einem engen Zusammenhang, wie Gürsching Prozesse »denkt«, welche Funktion er diesen zuschreibt: diese sind nicht fortschreitend zielgerichtet,

sondern »legen Situationen frei«, ermöglichen ein Eintauchen in den Moment; erweisen sich, wie er selbst schreibt, als »selbstbezügliche Prozesse die zu Qualitätssprüngen führen«. In diesen Prozessen wird Zeit in Intervallen zwischen Veränderungen erlebbar, bei diesen Qualitätssprüngen erscheint Gleiches nur annähernd gleich, Entsprechendes nur annähernd entsprechend, doch auch »Ähnliches an Unähnlichem wahrnehmbar«. *Plus ça change, plus c'est la même chose*. Solcherart komponierte »Jetztpunkte«, Momente im Prozeß sind in dieser Musik also als ein stetiges »Umschlagen« gedacht; der Prozeß erscheint hier eher als ein »Wandel« denn als Entwicklung. »Prozeß und Formwahrnehmung sind zwei Seiten der selben Sache« (C.Dahlhaus).

So scheint es mir in der Formgestaltung von *Plus ça change*, ... nur folgerichtig, daß auch die Formteile selber als »Qualitätssprünge« komponiert sind. Jeder der klar gegliederten Abschnitte der Komposition wandelt seinen Beleuchtungsmechanismus auf die zentrale Idee Zeit, indem von Formteil zu Formteil seine Anbindung an die Vorherrschaft eines Parameters, in die an einen anderen umschlägt. So vernetzend wandelt sich die Umgebung, die »Codes« ändern sich – jedes Formfeld legt seine Bedingungen offen. In diesem Sinne also auch Form konstituierend, erobert sich Gürsching gleichsam, von einem Phänomen ausgehend, den Zugriff auf alle anderen Parameter. Hier seien nur einige wenige Situationen aus *Plus ça change* ... angedeutet, die durch diesen Dualismus, dieses »In-Bezug-Setzen-zu« ihre Farbe erhalten:

- Dauer: Intervall (z.B. Abmessen von Zeit- und Tonhöhenintervallen durch Glissandi)
- Geschwindigkeitsfarben: Klangfarbenlagen
- Dauernskalierungen: Tonhöhenskalierungen
- (oder auch durch)
- Überblendungen zweier gegensätzlicher Dauernkonzeptionen (»relatives« tremolo-rallentando auf skalierte Dauern-Struktur aufmoduliert)
- (oder eine)
- Definition von Dauernwerten durch die Bogenlängen der Streichinstrumente.

Zwei weitere Aspekte möchte ich noch ansprechen die in *Plus ça change*... von Bedeutung sind und die darüber hinaus, wie ich meine, auch insgesamt Wichtiges über Andreas Gürschings Denken in Musik aussagen können: die Idee der Wiederholung und der Umgang mit Deutlichkeiten; – hier, in diesem Stück vor allem über die Funktion eines zum Ensemble tretenden, vom Pianisten gespieltes kleines Becken. Dieses Becken erklingt, so auch die Formteile der Komposition übergreifend verbindend, in den Abschnitten II bis VI der Komposition. Als ein »von außen«, als »Fremdkörper« ermöglicht es unmittelbar, zentrale Ideen schlaglichtartig zu beleuchten: Ein schlichter Beckenschlag veranschaulicht in seiner Klangeigenschaft die Idee von Dynamik und Dauer in dieser Komposition in einer »schönen« Einfachheit - einer Einfachheit die ihre Schönheit eben nur durch das Gegenüber eines komplexen Gesamtkontextes wiedererlangen konnte! Im Verlauf der Komposition geschehen – im stetigen Wechselspiel von Ein- und Mehrdeutigkeiten – zahlreiche Versuche, das Becken in das Ensemble zu integrieren (z.B. mit Beckenrand zart auf höchste Klaviersaiten schlagen und eine Skala abwärts markieren - dann Becken weghängen und ausklingen lassen). Es bleiben Versuche der Einbindung des Fremden, sie »mißlingen«, – mißlingen in einem positiven, weil konstruktiven Sinn: Nur als ein Fremdes hat das von außen Hinzutretende die Kraft, (unvermittelt deutlich) komplexe Sachverhalte zu veranschaulichen, zu verdeutlichen, zu konkretisieren und zu kommentieren. Mehr noch: Gerade diese Integrationsansätze verweisen als klingende Gestalten selbst auf die Ideen, auf die kompositorischen Denkansätze des Komponisten zurück.

Wie in vielen seiner Kompositionen erhält auch in *Plus ça change*... die Idee der (der Umgang mit) Wiederholung eine wichtige Bedeutung. Die Wiederholungen erscheinen hier sowohl als »Modelle« (Strukturen, die teils mit, teils ohne Binnenveränderungen unmittelbar wiederholt werden) oder als »Reprise«-Wiederholungen. In Gürschings Musik funktionieren beide Typen von Wiederholung mehr denn nur als eine (in einem alten Sinne) formal-architektonisch gestaltende Kraft. Entscheidend ist das Umfeld (und dies, wie beschrieben, als Prozeßresultat) – ja, die wiederholte Gestalt weist eben selbst auf dieses sich wandelnde Umfeld hin. Wiederholung wird in diesem Kontext zu einem Reflexionsmoment, einem unterstreichenden Kommentar; »färbt« die Idee der Zeitlichkeit selbst. »Die Wiederholung gestattet nämlich den Zugang zu einer anderen Zeitlichkeit (...), schafft in sich das Pathos der Zeit ab, ist doch dieses Pathos immer mit dem Gefühl verknüpft, daß etwas aufgetaucht ist, sterben wird und man gegen diesen Tod nur ankämpfen kann, indem man es in ein zweites Etwas verwandelt, das dem ersten nicht gleicht.« (R. Barthes)

Versucht wurde hier eine Annäherung an *einen* Aspekt, den der musikalischen Zeitgestaltung und der damit verbundenen Denkansätze, in einer Komposition von Andreas Gürsching. So grob verkürzend, reduzierend auf einen Sachverhalt ein solcher Ansatz bleiben muß, so scheint mir dieser Aspekt doch »ein roter Faden« zu sein, der sich durch die meisten seiner Kompositionen zieht. Und dies in einer, alles anderen als manieristischen Komponierhaltung, in der eine Idee in verschiedenen Kompositionen bloß perpetuiert würde, wo »Modelle in dem Augenblick, wo sie zu Modellen werden, schon nicht mehr substantiell sind« (H.K. Metzger). Bei einem Komponisten, zu dessen Selbstverständnis es nicht zuletzt gehört, die »historischen Bedingtheiten des musikalischen Materials« ernst zu

nehmen, erscheint dieser Aspekt eben nicht als »Modell«, denn vielmehr als ein seinen eigenen Blick schulendes »Immer-wieder-einlassen-auf«. Nicht Fixpunkt, sondern konstante Problemstellung, die sich, immer neu thematisiert und eingebunden, neue »Aussichten« erobert.

Die kompositorischen Ansätze dazu sind dabei so vielfältig wie deren Ausprägung als klingende Erscheinungen verschieden: sei es ein durch »Zeitstrecken« bestimmtes »erkundendes Abtasten« der Kontrabaßsaiten in seiner Komposition *Zeitpunkte, Solo-Positionen für Kontrabaß und Tonband* (1988), sei es die Zuordnung von je einer eigenen »Tempofarbe« zu jeder der vier Geigensaiten (sul G:1/4=60, sul D:1/4=45, sul A:1/4=53, sul E:1/4=38) in *Bildgalerie*, einem *rekursiven Labyrinth für Violine Solo* (1988) oder sei es der Versuch, sich mit Hilfe von »Tempo-Wandlungen« einem »vorgefundenen« Material zu nähern wie in *Listesso tempo – con alcune licenze*. Gürsching schreibt selbst zu dieser Komposition für sechs Instrumente aus dem Jahr 1990: »Gegenstand des Stücks sind Tempo und Verlauf der *Arietta* aus der Sonate für Klavier op. III von Beethoven: Wie reagiert das immer gleiche Material auf verschiedenartige Wandlungen des Tempos und was wird aus den aus op. III entnommenen Figuren bei einer solchen Verfahrensweise, die mehreren Instrumenten anvertraut wird.«

Dagegen geht es in *Geäst verflüssigter Namen – ein Mantra für Sopran, Klarinette, Violine, Trompete, 2 Schlagzeuger, 4-Kanal-Tonband und 3 Kassettenrecorder* um (ich mache es mir wieder einfach und zitiere aus dem Programmheft) »assoziative Verknüpfungsmechanismen. Diese manifestieren sich in der Interaktion Tonband – Instrumente, wobei die Wechselwirkung diachroner und synchroner Zeitstrukturen eine besondere Rolle spielt.« In dieser Komposition aus dem Jahre 1990 integriert Gürsching erstmals Kassettenrecorder in sein Instrumentalensemble. In einigen seiner neuen Stücke entdeckt er diese nun als ein für ihn adäquates Instrument bei der Beleuchtung von Zeitgestaltung und Zeitempfindung (im Spiel mit Rekursivität, Deutlichkeiten, Jetztzeiten und Erinnerungen) wieder. So durch »Schlaufenbildungen« der sich wechselseitig aufnehmenden Kassettenrecorder in *nicht mehr ... für Ohren (mit drei klingenden Wegen) für Solo-Performer und 5 Kassettenrecorder*, wo sich drei, bei der Aufführung von einem Performer »live« gespielte und aufgenommene »Klangwege« im Verlauf der Komposition als Klang und Zeitstrecken zunehmend verräumlichen. Im November 1993 wurde Andreas Gürschings neueste Komposition (für Kontrabaß und 4 Kassettenrecorder) uraufgeführt. Sie trägt den Titel: *time to begin again! (with a disturbance of waiting)*.