

Helga de la Motte-Haber

con affetto

Wolfgang Mitterer – Komponist, Improvisator, Organist

In jüngerer Zeit ist Wolfgang Mitterer mit halb improvisierten Performances hervorgetreten, die solistisch (Orgel, Keyboard, und Klavier) oder mit kleineren Ensembles aufgeführt wurden. Bewunderer, fast Fans zu nennen, scharen sich um den 1958 im österreichischen Lienz geborenen Komponisten und Organisten, die nur selten das gesamte Spektrum seines Schaffens kennen. Neben experimenteller Film- und Hörspielmusik betrifft dies zahlreiche notierte, d.h. fixierte Stücke; besonders erwähnenswert ist das halbstündige Orchesterwerk *Fisis* (1995). Mitterer stellt jenen Künstlertypus dar, bei dem Spieler und Komponist in einer Person zusammenfallen. Vergessen sei nicht, daß dies Ideal zu Mozarts und Beethovens Zeit selbstverständlich war und auch durch Komponisten wie Bruckner und Messiaen repräsentiert wird.

Auch gänzlich fixierte Stücke für Tonband machen eine Gattung im Schaffen von Mitterer aus. 1992 wurden die *Reluctant Games* (Intro, Radio und Abgesang) von der Ars elektronica in Linz preisgekrönt. Der Titel Games weist darauf hin, daß diese elektroakustischen Stücke sich nicht absetzen vom übrigen Œuvre. Sie sind aus dem Spiel eines (präparierten) Klaviers und Synthesizers hervorgegangen, in das samples von anderen Klängen (Kinderstimmen, Stahlplatten) einkomponiert wurden.

Improvisation – Komposition

Mitterer hat eine starke musikalische Personalstilistik ausgeprägt. Vordergründig hängt sie damit zusammen, daß der Live-Elektronik auch in den Instrumentalwerken ein starkes Gewicht zukommt. Die samples tauchen die Stücke in das unbegrenzte Material, in die bunte Welt alles Klanglichen. Und wo die Live-Elektronik wie bei einigen Orgelstücken fehlt, geht Mitterer an die spieltechnischen, geräuschproduzierenden Grenzen eines Instruments. *Extro* aus dem Orgelstück *Grand jeu* (1991) für mechanische Orgel ist das Gegenbild zu *Intro* aus den *Reluctant Games*. Das Prinzipal wird mit Registerverschiebungen gespielt.

Manchmal tauchen in den Werken von Mitterer Klänge auf, die durch ihren »elektronischen« Charakter an Underground Rock erinnern. Zuweilen wird es bunt wie im Free Jazz. Hört man genauer hin, so verflüchtigen sich diese Assoziationen sofort. Es bleibt der Eindruck, daß ein unbegrenzbarer Materialfundus Verwendung findet, der durch den Charakter und den formalen Aufbau eines Stückes begrenzt ist, wenngleich die Klangmaterialien auch manchmal diese Grenzen für Momente aufzubrechen scheinen.

Unterschiedliche Freiheitsgrade sind komponiert. Die Anweisung »streng im Takt« oder ein unrhythmischer Spiel stellen den Gegenpol dar zu Passagen, die dem Spieler unvorhergesehene klangliche Möglichkeiten offen lassen. Improvisiertes dringt in die Komposition ein, aber so, daß es zugleich kalkuliert wirkt. Die Techniken sind zahlreich, so kann einer genau notierten chromatischen Tonleiter die Schlüsselvorzeichnung fehlen, oder alle Musiker spielen etwas verschoben dasselbe. Angaben wie »so schnell als möglich«, »so lang als möglich«, ungenaue Pausen, graphische Notationen stehen teilweise im Dienste klangfarblicher Gestaltung und von Geweben, deren Struktur irisierend und nicht exakt zu fixieren sind. Manchmal benutzt Mitterer allerdings hierfür auch exakt notierte Kanons, die zwar an eine polyphone Struktur erinnern, aber doch mehr der netzartigen Auffächerung einer Linie dienen.

Es drängt sich beim Lesen der Partituren der Gedanke auf, daß es nicht nur um die farbige Außenseite der Musik gehe, sondern darum, nutzbar zu machen, was immer notiert, Musik an Freiheiten für die klangliche Realisation beläßt und vielleicht auch diese Freiheiten zu vergrößern. Dem Unvorhergesehenen einen Platz zu gewähren, aber so daß es wie aus einem komponierten Plan gezeugt erscheint. In Mitterers Musik spielen Andeutungen kleiner Melodien eine Rolle. Sie scheinen sich manchmal wie grundtonlos über die brodelnden Klänge zu legen. In der Regel aber sind sie notiert und können sogar wörtlich zweimal auftreten.

Die Übergänge zwischen Improvisation und Komposition sind fließend, weil auch die Improvisationen in einen komponierten Rahmen gespannt sind. Sie können sich zu einem Tonband ausbreiten, das den Musikern als Hörpartitur vorliegt. Graphische Symbole, Angaben zu Geräuschen und Stimmen, Töne, Dynamikabstufungen und Ausdruckswerte sind in diesen Hörpartituren fixiert. Die Titel verweisen auf Formpläne. *Contracis* (1998), mit einer Dauer von dreiundvierzig Minuten, ist ein Stück für Tonband und drei improvisierende Musiker, das über die Tonhöhenlage eines tiefen cis hinausweist auf ein Contrahere, Zusammenziehen. Zerstreut, in langphasigen Wellen sind am Anfang sechs Minuten lang Wasser, Regen und versprenkelte Töne vom Tonband zu hören, diese Eingangssituation kehrt zweimal wieder, der Puls ist schneller, die Zeit kürzer, Flötentöne, Kinderstimmen mischen sich hinein, das Stück verdichtet sich in der Mitte, danach bricht es in einem pianissimo ein, spreizt sich noch zweimal vor dem Ausklingen auf. Zu *Fractals 5* (1986) für Orgel, fünf Blechbläser und Elektronik, einer ausgeschriebenen Partitur, vermerkte Mitterer im Vorwort: »Der meiste in Worten notierte Ausdruck ist wichtiger als exaktes Notenspiel«. Die Fixierung von Noten auf den fünf Linien scheint für ihn weniger wichtig, als deren Freiheitsgrade im Rahmen eines fixierten Ausdruckscharakters auszuloten. Dennoch sind die Improvisationen ihrerseits von Komposition durchdrungen.

Raum und Affekt

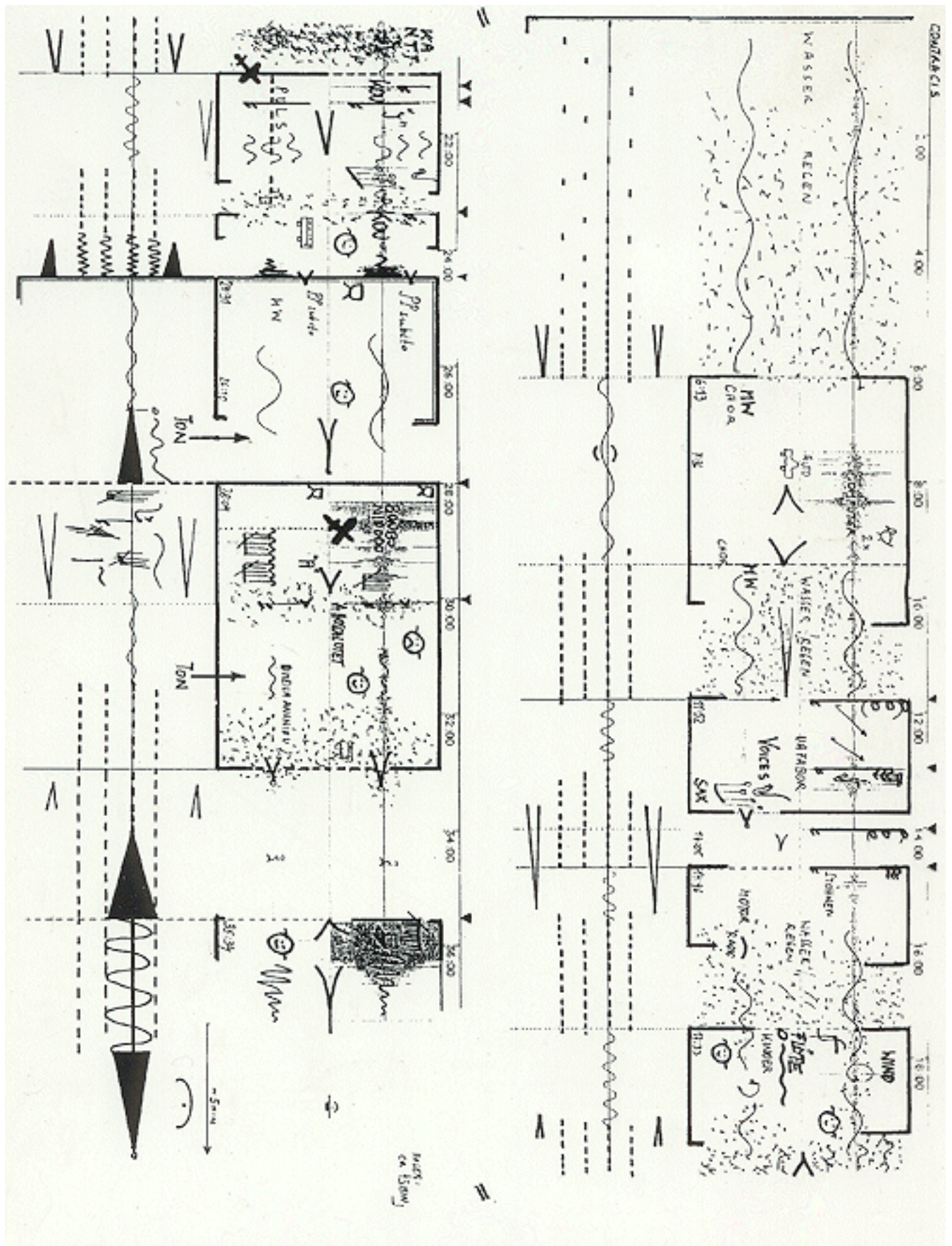
Die Stücke von Wolfgang Mitterer sind Raumstücke. Nicht nur sind zuweilen spezielle Räume vorausgesetzt wie bei *Amusie* (1993) ein nachhallendes Kirchenschiff, sondern die Musiker sind in der Regel an verschiedenen Orten postiert, kommunikative Prozesse werden dadurch herausgefordert. Die spektakuläre *Waldmusik* (1994) implementierte auch die entfernten Geräusche aus dem Wald und den Regen. Drei Holzarbeiter setzten die Säge eines wasserbetriebenen Werks in Gang, ein Sprecher redete zu ihnen, dreizehn Hackbrettspielerinnen und eine Sängerin musizierten. Lautsprecher verteilten die Klänge. Mit Raum ist bei Mitterer zunächst Realraum gemeint, auch wenn dieser durch Stereoeffekte überformt ist. In ihm entwickelt sich ein Ritual, das den Zuhörer einfängt. Die CD der *Waldmusik* ist aus der Perspektive eines umhergehenden Mikrophons aufgenommen. Daß der Komponist dies eigens vorvermerkt, läßt ein Bedauern über die Ablösung von dem realen Ort verspüren .

Raum ist jedoch zugleich innermusikalisch komponiert. Dazu tragen dynamisch gegenläufige Crescendi

und Decrescendi bei, unterschiedliche simultane Temposchichten oder auch die Bewegung des Klangs im Raum, das heißt eine zeitlich präzise kalkulierte, sukzessive Spielweise. Das Orchesterstück *Fisis*, für das die Musiker weitgehend symmetrisch in zwei Gruppen geteilt und in die Tiefe gestaffelt aufgestellt sein müssen, exponiert zu Beginn die Breite und Tiefe des Klangraums, danach findet eine Bewegung des Klangs im Orchester statt, die gleichzeitig von links nach rechts und von vorne nach hinten geht, der erste Einzelauftritt der Solisten folgt. Drei Dirigenten werden benötigt, weil das Stück in Zeitschichten komponiert ist, die die perspektivische Tiefe verdeutlichen. Ein musikalischer Raum ist gestaltet, dessen äußerster Hintergrund »al niente« auch eine Zeitgrenze ist. Die interne Struktur dieses Hörraums ist durch spieltechnische Anweisungen äußerst differenziert.

Zwei Typen solcher Anweisungen lassen sich unterscheiden, solche, die regelrechte Raumzustände anzeigen wie kalt, luftig, trocken, knisternd, gläsern, wellenartig, dunkel, eckig, Echo, seidig, tropfenartig, gestaut. Raum ist kein leeres Gehäuse, sondern ein veränderlicher dynamischer Vorgang, unscharf sind die Übergänge solcher Raumzustände zu Zuständen im Raum. »Con affetto« zu spielen, schrieb Mitterer seinem Stück *uluru* (1998) vor. Die Übersteigerung *Fisis* zeigt sich bei der Vorschrift »Isterico«. Angaben wie »desideroso«, »grave«, »melanconico« finden sich in anderen Partituren. Räumlichen Charakteren korrespondieren affektive Zustände, ein Umstand, über den im übrigen die Alltagserfahrung belehrt. Denn ist nicht ein trockener Raum angenehmer als ein feuchter? Räume werden von Mitterer wie Instrumente bestimmt und damit zu berührend fühlbaren Erlebnissen rund um den Hörer.

Sein *con affetto* unterscheidet sich von der Ausdrucksgeste traditioneller Musik. Dazu trägt wesentlich die Präsentationsform bei. Die Musik erscheint nicht als eine zu dechiffrierende Botschaft. Erkennbare semantische Bezüge (»Kinderstimmen«) dienen dazu, das energetische Potential der Klänge aufzuladen. *Con affetto* meint unmittelbare Wirksamkeit des Klangs, der keine semantische Stellvertreterfunktion besitzt, sondern als sinnliches Ereignis die Wahrnehmungssituation bestimmt. Zur Verdeutlichung sei eine bekannte Formel paraphrasiert, *con affetto* meint weniger Ausdruck denn Eindruck der Empfindung.



Wolfgang Mitterer, *Contracis*, Faksimile