

Lutz Glandien

## ***Weiter so*, für Tonband und Streichquintett**

von Gisela Nauck

Widmung: für Georg  
Katzer

Entstehungszeit: 19/89

Dauer: 14'

Uraufführung:  
3.10.1989 Berlin,  
Ensemble Berlin  
NEUE MUSIK,  
Leitung: Hans J.  
Wenzel, Tonregie:  
Lutz Glandien  
(Realisation des  
Tonbandes: Tonstudio  
für Elektroakustische  
Musik der Akademie  
der Künste der DDR,  
Toningenieur: Georg  
Morawietz)

Dem forschenden Titel von Lutz Glandiens jüngster Komposition sollte man nicht ganz trauen. Wer bereits andere Musik von dem Berliner Komponisten (geb. 1954) hören konnte wird wissen, daß sie nicht selten doppelbödig ist, sei es durch einen mittels klanglicher Modifikationen (Artikulation, elektroakustisch) und/oder Rhythmus erzeugten Humor, sei es durch ein Infragestellen plakativer Haltungen, Slogans usw. mittels einer Art »Negativdramaturgie«. In jedem Falle bezieht er, musikalisch, zu der im Titel thematisierten Problematik Stellung, hat seine Musik – auch ohne Verbalisierung – eine unmißverständliche politische Dimension. Dieser Anspruch, daß zeitgenössische Musik auch sozial konkret zu sein, zu brisanten Problemen des gesellschaftlichen Lebens Stellung zu beziehen habe (ohne deshalb Agitationskunst zu sein), verbindet Glandien mit seinem Lehrer Georg Katzer. Doch nicht nur deshalb ist diese Komposition ihm gewidmet. Ihr Titel erinnert an die Ausbildungszeit (Meisterschülerstudium an der Akademie der Künste der DDR von 1985-87) in zweierlei Weise: Mit einem freundlich-saloppen »weiter so« verabschiedete Katzer seinen Schüler nach jedem Unterricht. Zugleich ist ein Fragezeichen mitzulesen, erweist sich die Redewendung am Schluß des vierzehnminütigen Stückes als Bezugs- und gestalterischer Angelpunkt für kritisches Infragestellen gegenwärtig in der DDR zu beobachtender Entwicklungen politischer Natur mit der (musikalischen) Schlußfolgerung: so weiter zu machen, hat schlimme Konsequenzen. Der unflexible, militante Tonbandpart hat sich behauptet, verlorengegangen bzw. im Keim erstickt wurden individuelle, phantasievolle Stimmentfaltung (Streichquintett). Ja, schlimmer noch, nach vier in sich differenzierten Ansätzen (= 4 Teile), Selbständigkeit zu zeigen und das musikalische Ganze dadurch zu bereichern, haben sich die Streicher den Gestus des Starren, Entwicklungslosen zu eigen gemacht. Dieser Prozeß ist in der einsätzigen Komposition konsequent, ohne ablenkende und verunklarende musikalische Verzweigungen gleichsam linear herausgearbeitet. Es gibt Sieger und Besiegte; stur ihre Macht Behauptende und zum Scheitern verurteilte Initiative, Widerstand und existentielle Zusammenbrüche ... Rhythmus, Dynamik, Klangfarbe, Klangdramaturgie, Stimmführung und motivische Arbeit dienen ganz zielgerichtet dem einen Zweck: den angestrebten Gestus des Untergangs unmißverständlich herauszumeißeln.

Wichtigste kompositorische Ausgangsmaterialien sind zum einen eine Zwölftonreihe als Tonmaterialfonds (e-fisc-f-cis-g-d-gis-es-a-e-b), ohne daß dodekaphone Techniken angewandt werden. In annähernd reiner Gestalt erscheint sie lediglich einmal im Zentrum des Werkes (gegen Ende des zweiten Teils), dabei äußerst leise

(ppp), zart, in sehr hoher Lage, in den jeweils zwei bzw. drei ersten Tönen der kanonisch einsetzenden Streicher (Ziffer 34). Daraus abstrahierte, das harmonische Klima des Stückes mitbestimmende Intervalle sind kleine und große Sept, kleine und große Sekunde sowie Tritonus. Wesentlich für die formale Gliederung sowohl der Makro- wie auch Mikrostruktur ist ein mathematischer Logik folgendes Organisationsprinzip, durch das charakteristische Zeitdauerproportionen ausgebildet werden. »Komponiert ist ein Prozeß, in dem durch permanente rhythmische Verkürzungen und metrische Umbrüche im Zahlenverhältnis 50 : 30 : 20 : 12 usw. eine zunehmende Verdichtung und Steigerung vollzogen wird ...« (Glandien). Alle Impulse für Veränderungen oder Beibehaltung eines musikalischen Prozesses gehen vom Tonband aus, dessen Part aus elektroakustisch bearbeiteten Geigentönen komponiert wurde, aufgefächert zum Orchesterklang und verdichtet zu Geräuschklingen oder –schlägen. Die inhaltliche Dramaturgie wird deshalb wesentlich bestimmt von den unterschiedlichen Reaktionen der Streicher auf den Tonbandpart und die Entwicklung dieses Verhältnisses. Beide Seiten verhalten sich wie Orchester und Solist zueinander bzw. haben deren Rolle auszufüllen.

Den Charakter des 1. Teils in mäßigem Schrittempo (Viertel = 100) bestimmen gleichmäßige, militante und sehr laute Klanggeräusch-Schläge, mehrmals intensiviert durch rhythmische Verdichtungen, die metrische Beschleunigung (bis zu Viertel = 160) und tonliche Verdichtung zu Clustern. Erzeugt werden Zustände von starrer Gewalt und niederwalzender Kraft, die auf Grund des von Takt zu Takt wechselnden Metrums immer wieder neue Impulse erhalten und um so bedrohlicher wirken, weil damit keine Hoffnung auf endgültige Erstarrung besteht. Tonlich dichte Akkorde in verschiedenen Lagen und mit wechselndem Tonmaterial verlieren zunehmend an tonlicher Konkretheit, gehen ins unbestimmt Geräuschhafte über. Dieser Zunahme des Geräuschanteils, auch an geräuschhaften Aktionen, korrespondiert eine Abnahme an charakteristischer Rhythmik. Gewalt wird unbestimmbar, namenlos. Dieser Prozeß vollzieht sich in sechs Stufen, an deren Ende jeweils solistische Aktionen der fünf Streicher stehen (als letztes eine freie Improvisation unter Verwendung von Pattern von Kontrabaß und Cello). Es sind Ansätze zu musikalischer Individualisierung, auf die der Tonbandpart drei Mal mit denselben stupiden Viertel-Schlägen reagiert, nach beinahe indentischem metrischen Modell und rhythmischem Intensivierungsablauf. Erst nach der dritten solistischen Aktion ändert der Tonbandpart Mittel und Methoden, das Grundmetrum wird über drei Stufen um mehr als die Hälfte beschleunigt (Viertel = 160), Cluster und Sechzehntelrepetitionen bestimmen den Klangcharakter, gesteigert zu wilden, sich in dichten Impulsen überlagernden Strukturen, die sich später in einer soghaften, nach oben driftenden Kraft konzentrieren und in einen machtvollen, beherrschenden Geräuschklang mit Hall münden.

Vor diesem Hintergrund versuchen die Streicher behutsam und von Einsatz zu Einsatz charakteristisch ihr Eigenleben zu entfalten. Ausgehend von liegenden, allerdings dynamisch bewegten Klängen fügen sie baukastenartig verschiedene »Steine« individuellen Musizierens nebeneinander, aus markanten melodisch-rhythmischen Motiven, klanglosen polyrhythmischen Bildungen, repetitiven Figuren, Glissandolinien, ziellosen Intervallsprüngen, ornamentalen Wendungen ohne tonlichen Halt – im Ansatz schon zum Scheitern verurteilt, von vornherein nur Ersatz für lebendiges Zusammenspiel angesichts des absolut dominierenden Tonbandparts. Die fünf Instrumentalsoli (ohne Tonband) markieren darin lediglich

verschiedene Stufen dieser vergeblichen Individualisierungsbestrebungen. Bogenförmig endet dieser Teil: Überdeckt von dem sich immer wieder erneuernden, beherrschenden Geräuschklang nehmen die Streicher, rhythmisch homophon, den gleichmäßigen Viertelrhythmus des Tonbandparts vom Beginn auf, allerdings leise, beipflichtend und im halben Tempo.

Dieses Tempo bestimmt den ruhigen 2. Teil (Ziffer 28), in dem auch die metrischen Wechsel weniger schroff sind und sich zunehmend auf Vierteltakte einpegeln. Lange, hallige Klänge vom Tonband bilden einen scheinbar ruhigen, allerdings zumeist lauten, lückenlosen Hintergrund, befestigt durch unregelmäßige Akzente. Siebenmal versuchen die Streicher mit immer wieder anderem Klangmaterial, Rhythmen, Intervallen und Ensemblegruppierungen diesen dichten Vorhang zu durchdringen und können dabei im Verlauf des Stückes hier am deutlichsten ihre Individualität entfalten. Ausgangspunkt ist das große Gis in Kontrabaß und Cello, klanglose, stumpfe Töne, die sich zunächst in vierteltönigen Abweichungen um Gis vortasten. Am Ende dieses Abschnitts (= 4 Takte) setzt die aufsteigende Sekunde Gis-Ais ein erstes winziges Signal zum Aufbruch. Ihm folgen weitere Vierteltonraum-Erkundungen eine Quarte höher, um C, und mit Sept und Oktave zuletzt mit markant nach oben strebenden Intervallen (2. Abschnitt, 3 Takte). Danach setzt ein scharf angerissener Fünfklang mit charakteristischem Intervallgefüge im Forte ein Zeichen gemeinsamer Stärke, die – überdeckt von einem Forte-Klang des Tonbands – in floskelhafte Ornamentik ohne Zielton sofort wieder zerfällt (3. Abschnitt, 3 Takte). Abschnitt für Abschnitt werden immer neue Formen individuellen Zusammenspiels vorgeführt, polyphone Stimmführung und Hoketus ebenso nutzend wie Polyrhythmik, Klangdifferenzierungen und dynamische Steigerungen oder Kontraste. Sie führen zu einem kräftigen Fünftonakkord aus großer Terz, zwei kleinen Sexten und Tritonus, in dem das Streichquintett kurzzeitig (für die Dauer eines Viertels) Halt findet und der den 7. Abschnitt wie auch den zweiten Teil überhaupt beschließt.

Dieser Akkord ist zugleich der Beginn des 3. Teils (Ziffer 36), der kaum noch Raum für individuelle Stimmen und differenziertes Zusammenspiel läßt. Schon die Kraft jenes instrumentalen Fünftonakkords wird von einem lauten, dunklen Tonbandton (großes Cis) relativiert, der gleichzeitig mit achtunggebietendem Akzent versehen erklingt und zur Befestigung gleich darauf eine Oktave tiefer wiederholt wird. Die »Machtfrage« scheint damit schon hier geklärt, die tiefen Streicher reagieren denn auch mit geräuschhaften, meist leisen Repetitionen, zusammengedrängt auf dem Ton cis. Der Tonbandpart verstärkt nun nach und nach Massivität, an- und wieder ab-schwellende Klänge nehmen an Lautstärke, Dichte und Intensität zu und steuern auf den Höhepunkt zu, Kulmination an Brutalität: drei schnelle, repetitive Geräuschklang-Eskalationen lassen jegliches Klingen und Musizieren ersterben. Dem ersten »Schlag« setzen die Streicher noch, unisono, klanglich kraftvolle Repetitionen (portato) auf einem markanten Achtelrhythmus entgegen. Nach dem zweiten verstärkt sich sogar noch ihre Widerstandskraft, jedoch hat Vierteltönigkeit die Stabilität des Zusammenklangs aufgelöst, an Stelle eines charakteristischen Rhythmus gibt es nur noch stupide Repetitionen, das Ausharrungsvermögen ist von drei Takten auf einen Takt zusammengeschmolzen. Auf den dritten und ausgedehntesten »Schlag« folgt nur noch Stille, ein Takt Pause.

Im 4. Teil nimmt der Tonbandpart die in gleichmäßigen Vierteln niederfallenden

Schläge aus dem 1. Teil wieder auf, lediglich von Pausen unterbrochen, was die Monotonie noch verstärkt. Tonlich sind sie nun völlig indifferent, das Tempo steigert sich auf Viertel = 126. Die 1. Violine setzt dem, über liegenden, changierenden Akkorden in den anderen Streichern, gleichsam als letzten Aufbruchversuch, ein kadenzartiges Solo in unabhängiger Rhythmik (Achteltriolen) und Metrik (Viertel = 190) entgegen. Ähnlich wie in den Quintettpassagen der vorausgegangenen Teile erfolgt dessen Entwicklung stufenförmig. Unregelmäßig akzentuierte Achteltriolen-Repetitionen werden zu rhythmisch abwechslungsreicher, noch kleinräumiger Melodik erweitert. Über immer größere Intervalle bis zur kleinen Sept gewinnt das Solo an Höhe und Eigenständigkeit. Allerdings weisen ihm die immer wieder dazwischenfahrenden und Einhalt gebietenden Tonbandschläge von vornherein den Charakter des Bruchstückhaften zu. Damit treiben sie den Solisten nach und nach in die Rolle des Ausweglosen, dessen Kraft schließlich in großer Höhe in Repetitionen erlahmt. Selbst nach Verstummen des Tonbandparts zerfällt auch das Solo immer weiter, zerbrechen Repetitionen trotz dreifachen Fortes in immer kürzere Motive, brechen ab. Das Ende ist Schweigen, acht Sekunden Pause. Ein unflexibles »immer so weiter« hat Verlust von Individualität und Phantasie zur Folge, schließlich Resignation.

(Die Analyse entstand im Auftrag des Dresdener Zentrums für zeitgenössische Musik.)