

Frank Schneider

Zum Realismusgehalt neuer Musik

Analytische Assoziationen zu Georg Katzers Konzert für Oboe und Orchester

Es gehört zu den Realitäten unseres Musiklebens, daß Musikwissenschaftler gelegentlich aufgefordert werden, sich analytisch über neue Kompositionen zu äußern. Auch im Falle des neuen Oboenkonzerts von Georg Katzer kam der Auftrag von außen, von den Herausgebern dieses Heftes. Er war mit der Bitte verbunden, die Suche nach Erkenntnis in eine bestimmte Richtung zu lenken: Die Analyse sollte zeigen, »inwiefern sich Realitätserfahrungen in kompositorischen Strukturen, in der Dramaturgie, als Gattungsbewältigung, im Klangbild usw. spiegeln«. Das ist natürlich, zunächst ganz unabhängig vom konkreten künstlerischen Objekt denkbarer Untersuchung, eine der Gretchenfragen musikalischer Analytik überhaupt. An ihr laboriert namentlich die marxistisch orientierte Musikwissenschaft, die die Frage nicht für sinnlos hält – bis heute ohne methodisch stichhaltige Ansätze zu überzeugenden Lösungen. Das Problem besteht weniger darin, die materielle Einheit der Welt und die Gebundenheit von Musik aller Art an die geschichtliche, gesellschaftliche Realität zu denken. Es ergibt sich vor allem aus der Einsicht, daß diese Beziehungen in grenzenloser Vielfalt bestehen und dialektischer Natur sind. Jeder beliebige Klang, im Kopf eines Komponisten, auf dem Notenpapier, von einem Musiker gespielt, von uns wahrgenommen und erlebt, ist zugleich ein elementares Moment von Realität sui generis, das keiner externen Begründung bedarf und ein komplexes Zeichen, das auf die unterschiedlichsten Schichten und Aspekte von Realität außerhalb seiner Gestalt verweist. Dieser Verweischarakter besteht wohl objektiv, da er aber weder »endlich« noch »eindeutig« ist, bedarf er der auswählenden, wertenden und interpretierenden Erkenntnis des Subjekts. Auch wenn sich dieses Subjekt Wissenschaftler nennt und auf spezifische Erfahrungen im Umgang mit »seiner« Kunst beruft, spottet der Spielraum von transzendierenden Entscheidungsmöglichkeiten jeglichem Versuch einer übergreifend verbindlichen Systematik. Über sedimentierte Realitätserfahrungen in Musik muß man ehrgeizig etwas wissen wollen, sonst gibt sie da in der Regel gar nichts preis; man muß den klingenden Sachen angemessene Fragen stellen, damit sie beredt werden; und man muß Phantasie mobilisieren, um mögliche Intentionen oder wahrscheinlichen Gehalt jenseits klanglicher Mitteilung zur Sprache zu bringen. All das aber geht über den Charakter eines hypothetischen Vorschlags, eines Gedanken-Experiments, einer assoziativen Metaphysik oder eines poetisierenden Essays kaum hinaus und verbleibt bestenfalls im Vorhof von Wissenschaft.

II

Was vermag einem nun allein die Partitur von Katzers Oboen-Konzert zu erzählen? »Allein« meint hier: ohne das Werk gehört und in seinem primären Wirkungs-Kontext

erlebt zu haben (es wurde am 21. September 1989 in Leipzig von Burkhard Glaetzner und dem Gewandhausorchester unter Kurt Masur uraufgeführt) und ohne die Gelegenheit zu einem Gespräch mit dem Komponisten zu nutzen (um die Gefahr »positiver« Vor-Urteile zu vermindern). Zunächst stellt man fest, daß die verbalen Fixierungen zum Notentext kaum bestimmte inhaltliche Spuren legen. Wenn Katzer konkrete programmatische Absichten hegt; dann scheut er sich auch nicht, sie durch entsprechende Titel anzuzeigen. Er gehört durchaus zu jener Spezies von Komponisten, die sich von »anstößigen« Phänomenen der Außenwelt inspirieren lassen und dies benennen. Ebenso erwachsen ihm aber schöpferische Impulse aus ihrer intern vermittelten, intellektuellen und emotionalen Reflexion, die sich gleichsam bilderlos in Klang äußert und zu scheinbar autonomen musikalischen Gebilden ausformt. Man darf also das schlicht mit *Konzert für Oboe und Orchester* betitelte Werk – alle Konzerte Katzers folgen im übrigen diesem Modus! – zum Typus von Psychogrammen rechnen, bei denen insbesondere der expressive Duktus der Klangsprache »enthüllt«, was als möglicherweise »private« Intention verborgen und für den Hörer unwesentlich bleiben soll. Auch die Anweisungen im Notentext verweigern affektive Anhaltspunkte und beschränken sich auf Tempoangaben oder Spielvorschriften für die ausübenden Musiker. Doch ebenso der häufige Wechsel der Tempi (damit der klanglichen Gesten und Charaktere) wie die subtile Sorge des Komponisten für Dynamik, Agogik und Timbre des musikalischen Geschehens in einer einsätzigen, kontrastvoll gegliederten, diskursiv entwickelten Bogenform verraten deutlich genug, daß hier ein imaginäres Drama beabsichtigt ist und mit fiktiven Protagonisten, in bestimmten szenischen Konstellationen, im Sinne einer kohärenten Abhandlung durchgespielt wird. Schon dem flüchtigen Blick in die Partitur eröffnet sich die sinfonische Anlage des Ganzen, sein überaus ernster, gedankenvoller Ton, sein dicht verknüpfter innerer Zusammenhang und passionierter Berichts-Charakter von Erlebnissen oder Erfahrungen, die sich natürlich keinesfalls auf die Zeit der Komposition – Katzer gibt den 10. Oktober 1987 als Abschlußdatum an – beziehen oder gar auf die Person des Autors beschränken müssen. Wichtig dagegen wird als unausgesprochen rahmender Realitätsbezug die Bestimmung des Werkes für die Auftraggeber. Mit Burkhard Glaetzner stand ein Solist zur Verfügung, der dem Komponisten nicht nur keine Einschränkung bei der Gestaltung des Soloparts gebot, sondern im Gegenteil zu dessen äußerst virtuoser und expressiver Ausreizung herausforderte. Das Gewandhausorchester diente mit seinem geschulten Apparat in klassischer Besetzung, die Katzer wohl respektierte, obwohl er den Musikern im Hinblick auf die ihm eigenen, diffizilen, sonoristischen Interessen ein hohes Maß an klangtechnischer Verfeinerung abverlangt. Schließlich respektierte der Komponist mit der ihm eigenen »unaufdringlichen« Haltung die gegebenen Aufführungsbedingungen – vor allem im Hinblick auf den Umfang des Werkes, der eine Einstudierung unter üblichen Probenbedingungen und eine Plazierung neben anderen Programm-Stücken im Kontext eines stilistisch gemischten Konzertabends möglich macht.

III

Der Beginn des Werks entrückt uns aus der gewöhnlichen Welt, und alles, was wir hören werden, hat keine direkte Entsprechung zu ihr. Aus der vorbereiteten Stille tritt zarter, zunächst kaum wahrnehmbarer Streicherklang hervor. Der statische Akkord, ein Cluster aus Terzen im Ambitus von über vier Oktaven, das chromatische Total nach einem symmetrisch gegliederten Skalen-Modus auffächernd, wirkt sphinxhaft in

seiner Entrücktheit und Erstarrung, erinnert an den »Vorhang« aus Mahlers I. Sinfonie oder an Ives' *Unanswered question*. Doch das Gebilde regt sich, schwillt und wird füllig, zerplatzt sogleich unter scharf und rasch eingeworfenen Akzenten der Bläser und des Schlagzeugs. Aus großer Ruhe ist binnen kurzem ein Zustand höchster Spannung erreicht, in den nun der Solist eingreift: Mit weit ausholenden Gesten reizt er das Orchester zu mehr oder weniger kompakten Repliken – durchaus im Sinne eines heftigen rezitativen Dialogs, bei dem beide Parts ihre Argumente tauschen und, sei es zustimmend oder widerstreitend, aufeinander hören. Gesten anfeuernden Aufsprungs, der Bedenklichkeit und des trotzigen Absturzes wechseln auf engstem Raum, in ständig variierten Klangfiguren, die zwar nicht nach thematischer Prägnanz im herkömmlichen Sinne streben, aber gleichwohl auf fixierten motivischen Kernen beruhen. So besteht etwa die Identität der aufbrechenden, vorandrängenden Impulse trotz immer anderer intervallischer Distanzen und figurativer Gestalten in der auf jeweils vier Töne bezogenen Sprungrichtung von der tieferen zur höheren Lage. Obwohl in diesem ganzen Expositionsteil die Oboe als der aktive, lenkende Part erscheint, der vorwiegend mit Teilen, Gruppen oder gar einzelnen Instrumenten des Orchesters die Verständigung probiert und das Zusammenspiel organisiert, wäre es falsch, die Funktion des Orchesters nur in Re-Aktionen zu beschreiben, als passiven Resonanz-Raum oder gar nur als kolorierenden Begleit-Corpus zu begreifen. Durchaus teilen sich beide Parts in die Erkundung sinnvoller Interaktion, haben gleichen Anteil an der »durchbrochenen« Arbeit und – anstatt darüber in Konflikt zu geraten – an der sozusagen gleichen Überzeugung, daß sie das anfänglich etablierte Tempo und die Hitze des Diskurses nicht auf Dauer werden durchhalten können. So retardiert denn auch das Tempo in drei Phasen, lockern sich die Strukturen auf und entspannt sich das Klima, bis im achten Takt der ruhige Zustand des Anfangs wieder erreicht ist. Daß dieses präludierende Klangspiel einen musikalischen Sinn ergibt, steht außer Zweifel; ob es aber als gleichnishafter, verweisender Vorgang zu verstehen ist, muß das weitere klangliche Geschehen erweisen. Der Akzent der Beschreibung legt gleichwohl eine »gerichtete« Interpretation nahe, nämlich das im Falle von Konzerten geradezu augen- wie ohrenfällige Verhältnis von Solist und Tutti, das besondere Aufmerksamkeit erzwingt, weil es in der gestaltbaren Beziehung zwischen Einzelnem und Kollektiv oder »Individuum« und »Gesellschaft« objektive soziologische Strukturen repräsentiert und von vielen, insbesondere zeitgenössischen Komponisten als soziographisches Programm ihren Konzert-Werken zugrunde gelegt wurde.

IV

Die Wiederkehr des zarten Cluster-Klangs der geteilten Streicher zu Beginn des zweiten Teils will offenkundig den Solisten zu einer Wende seiner Aktionen bewegen. Der Akkord gleitet weit auseinander in extreme Baß- und Diskantlagen, zerteilt sich in isolierte Klänge, löst sich in vibrierende Tonpartikel auf und umgibt, zusammen mit lockerer, polyphoner Mikromotivik in Bläsern und Schlaginstrumenten, wie ein leises Geflüster, die kantablen Verlautbarungen der Oboe. Sehr langsam, sehr leise, »mit großer Ruhe« beginnt der Solist eine weit ausschwingende Deklaration, die allmählich intensiver wird, sich mit Fiorituren schmückt und im beflügelten Auf und Ab ihrer Bewegung inmitten des raunenden Ambiente ihrer Begleitung frei dahinzuschweben scheint. Doch untergründig, vom Schlagzeug her, formieren sich aus dessen repetitiven Impulsen, Tremoli und Trillergeräuschen rhythmische Energien, die darauf

drängen, das Klima der meditativen Idyllik zu stören. Neue Unruhe entsteht, Verunsicherung greift um sich, der Klang stockt, verfällt in Lähmung und gerät dann wieder in nervöse Bestürzung. Die auf heftige Aufreizungen reagierenden, zur Tiefe hindrängenden Skalenläufe der Bläser (ab Takt 153) scheinen dies insbesondere anzudeuten. Nach accelerierender Bewegung setzt der dritte Teil des Werkes in federndem, beschwingtem Allegro-Tempo ein, und wenn nicht alles täuscht, dominiert hier der Impetus vorandrängender, wirklich entwickelnder Gestalt-Metamorphose, die das Material der zuvor antagonistisch angelegten Teile neu zusammenfügt und kohärent entfaltet. Neu ist in diesem Teil vor allem, daß Solist und Orchester nun selbst oft gleichzeitig gegensätzliche Strukturen ausprägen, die zu klanglichen Kollisionen und konflikthaften Zuspitzungen führen. Auf starre, rhythmische Rastrierungen, scharfe Signalmotive und pointillistische Akkord-Akzente reagiert der Solist mit allerlei zurückhaltenden Gesten, ehe er den rechten, überzeugenden Ton einer »Antwort« auf solche Herausforderung weiß. Dann bläst er unerschrocken drauflos: eine kräftig ausschreitende, motivisch reich gegliederte Melodie, oder besser, ein Rezitativ in hymnischer Prosa etabliert sich, das im einverständlich akkordischen Blocksatz von einem Holzbläsertrio mitgetragen und von einem Schlagzeugtrio unterstützt wird. Doch indem sich die Zahl der »uniformen« Stimmen vermehrt und der »Gesang« an chorischer Gewalt gewinnt, melden sich auch widerstrebende Kräfte und – im Blech – agitatorische Gegenstimmen, die diese Episode zur Auflösung zwingen. Ein scherzoser Versuch der Oboe, den gebrochenen Drive unter tänzerischem Aspekt wieder aufzunehmen, führt zu einem gleichsam wütenden Einspruch des Orchester-Tutti, das, zum robusten Geschwindmarsch formiert (Takt 233), den Solisten zum Schweigen bringt – und schließlich zur Rückkehr in einen einsamen Monolog zwingt. In der formalen Mitte des Werkes scheint das Eingeständnis der Vergeblichkeit bisheriger kommunikativer Anstrengungen ausgesprochen zu sein.

V

Wieder beschwört der sphinxhafte, statische Cluster-Akkord die enigmatische Situation des Anfangs herauf. Diesmal aber spreizt er sich nicht in extreme Lagen auf, sondern zieht sich in der mittleren Klangregion zusammen. Die Solo-Oboe beginnt die zweite Hälfte des Werkes mit einer Rekapitulation des zweiten, ruhigen, meditativen Teils, freilich als freizügige, bewegtere und im fragilen kontrapunktischen Netzwerk der Orchesterstimmen farbigere Variante. Trotz inehaltender Momente emanzipiert sich der Solist durch einen unangefochtenen Führungsanspruch, denn seine Stimme wird immer beredter, agiler, dekoriert sich mit virtuosem Rankenwerk und geht über in brillante Arpeggien und flüssige Skalen-Läufe, die schließlich vom Orchester en masse übernommen werden. Damit geht der vierte Teil des Werkes in einen fünften über; der nun noch einmal die Momente vorantreibender, rhythmisch akzentuierter Entwicklung in den Vordergrund stellt und dabei im Sinne einer variierten Reprise große Abschnitte aus dem ersten und dritten Teil rekapituliert – in manchen Phasen als strukturell wörtliches Zitat in anderer Instrumentierung (man vergleiche dazu beispielsweise die Takte 340-388 mit den Takten 31-87). In mehreren Episoden, teils marschartig kompakten, teils kammermusikalisch dialogisierenden, treibt das angestrengte Widerspiel einer dramatischen Gespanntheit zu (die Oboe erreicht ihr Maximum im Diskant), auf deren Höhepunkt – brutalen Attacken des Blechs und Schlagwerks (Takt 407 f.) – zum letzten Mal der geheimnisvolle Streicher-Akkord aufscheint. Indem er seine ehemalige entrückte Unversehrtheit eingebüßt hat und hier kurz nacheinander in drei dynamisch verschiedenen Versionen begegnet, greift er direkt in das klangliche

Geschehen mildernd, entflechtend und beruhigend ein. Die Instrumente des Orchesters werden dynamisch aufs leiseste reduziert und auf das Intervall des Tritonus h-f fixiert. Diese Zurückhaltung ermöglicht der Oboe abermals improvisatorisch freies Spiel, das in eine reguläre Kadenz übergeht. Der sechste und letzte Teil des Konzerts, der dieser Kadenz noch folgt, spitzt die nicht erledigten, nur zeitweilig verdrängten Konfliktpunkte wiederum zu: Vor allem aggressive Ausbrüche des Orchesters mit Marschritten von schlagender Gewalt zwingen den Solisten zu letzten Kraftanstrengungen, die er dem massiven Klangdruck oft nur in gleichsam schmerzlich verspannten Gesten und verzerrten Tones entgegenzusetzen vermag. Gegen Ende scheint eine frustrierende Situation erreicht zu sein, in der es beiden Parts, dem Solisten und Gruppen des Orchesters nicht mehr möglich ist, sinnvoll miteinander zu dialogisieren. Die Stimmen driften auseinander, vereinzeln sich, tendieren dazu, sich gegenseitig zu entkräften und zum Schweigen zu bringen. Nach einer letzten brutalen Replik, in die ein Tamtam-Schlag dröhnt, glaubt man, der Solist sei erledigt. Der aber erhebt sein Instrument – als drehe er durch – zu rasenden Skalen-Läufen des Protests, die freilich bald ermatten, aber dennoch ein schattenhaftes Echo im Orchester zurücklassen. Während von dort eine scharf gereckte, sogleich tief abstürzende Schließgeste formuliert wird, hält ihr die Oboe mit verzweifelterm Trotz stand. Auf einem Ton, dem b, verharrt sie, unbegleitet, im energischen Fortissimo, bis ihr der Atem ausgeht.

VI

Diese Lesart des Konzerts hebt vor allem den dramaturgischen Aspekt hervor: den Prozeßcharakter einer binären Konstellation, die das Genre des solistischen Konzerts mit Orchester gleichsam von selbst mit sich bringt. Weder kann eine solche Beschreibungsart den ganzen klanglichen Gehalt eines Werkes zur Sprache bringen, noch darf die Betrachtungsweise glauben machen oder sich legitimiert fühlen, die einerseits dem Komponisten wesentlichen, andererseits die Hörer im Konzertsaal interessierenden Seiten erfaßt zu haben. Die dramaturgische Analyse vermag sich nur am sinnfälligsten der hier gestellten Frage nach den Realitätsbezügen musikalischer Gehalte zu öffnen. Denn wenn man verfolgt, welche Beziehungen ein spielender Solist zu seinem komponierten Kontext eingeht, welche qualitativen Veränderungen sich dabei ergeben und welche Resultate auf beiden Seiten erzielt werden, dann braucht man einen solchen Vorgang nicht als rein musikalisches Phänomen zu betrachten. Im Gegenteil: Jeder Hörer oder zunächst »Leser« dieser Musik ist, sofern sie ihn »betroffen« macht, dazu angehalten, sie auch als künstlerisch geformtes Modell aus dem Leben gegriffener Erfahrung zu interpretieren. Im Fall des Konzerts von Katzer dürfte es nicht schwer sein, diese Erfahrung näher zu charakterisieren: Es handelt sich um einen wechselvollen Prozeß der individuellen Selbstbehauptung im Kontakt mit der sozialen Außenwelt, mit all ihren schmerzlichen und lustvollen, scherzosen und tragischen Momenten, in der Gewißheit aber, daß nicht verordnete Harmonie, sondern subjektive Konfliktbereitschaft die nötigen Spielräume sinnvollen Lebens garantiert. Darüber »sagt« das Konzert in seiner sensiblen Klangsprache nicht wenig, obwohl es einem jeden Hörer natürlich selbst die Entscheidung darüber anheimstellt, auf welcher Ebene des gesellschaftlichen Ganzen – zwischen Privatsphäre und Weltpolitik – er die Problematik ansiedeln will. Den Problemen der Wirklichkeit sich anzunehmen, nicht sie zu lösen, sie bewußter zu machen, indem man ihnen »entsprechenden« klanglichen Ausdruck verleiht, bleibt eine gesellschaftliche Aufgabe von »ernster« Musik, wie sie

auch Katzer komponiert. Einfach gesagt, besteht letztendlich ihr Realismus darin, daß sie die Welt nicht leichter nimmt, als sie heute, besonders hierzulande, ist.

*Partitur und Aufführungsmateria
Edition Peters, Leipzig (leihweise)*

© positionen, 4/1989, S. 6-8