

Struktur als Gefühl

Die Komponisten Johannes Maria Staud und Enno Poppe

Ein Vorwurf, der jungen Komponisten oft gemacht wird, ist die Grundhaltung einer pragmatischen Gelassenheit, ein anderer kritisiert eine unreflektierte Einstellung. Pragmatik mag zum einen als Schutz vor modernistischer Kritik dienen. Andererseits fungiert sie als Zugang zur Geschichte: sie bietet die Möglichkeit, Tradition reinzuwaschen und dann ohne Belastung arbeiten zu können. Genau hier aber verwischt die Grenze zum Unreflektierten, hier wird – wenn man so wollte – die Lust der Unschuld, die Freude der »Jungen« am Komponieren, zur Lust an der Unschuld, zur Befreiung des Materials von seinen, wie Adorno es nannte, »historischen Implikationen«. Der Begriff des musikalischen Materials mit all seinen Implikationen oder vielmehr das, was in Adorno hineingelesen und -interpretiert wurde, macht es mitschuldig an der totalen Rationalisierung des seriellen wie auch an den pluralistischen Konzeptionen postseriellen Komponierens. Die Geschichtslosigkeit des Serialismus und die Wiederbelebung des Alten in der Postmoderne sind beide in ihrer Art Perversionen der Adornoschen Vorstellung von einer »Tendenz des Materials«.

So ist in aller Kürze das Terrain abgesteckt, in dem sich junge Komponisten bewegen. Die Richtungen und Wege, die sie erkunden und beschreiten, sind vielfältig, sie stecken voller Überraschungen und sind manchmal auch Sackgassen. Zwei Komponisten, die sich in den letzten Jahren auf verschiedenen Festivals und in vielen Konzerten der Öffentlichkeit vorgestellt haben, vertreten bemerkenswerte Ansätze und Konzeptionen, die trotz oder gerade wegen individueller Prägung tragfähig sind: Johannes Maria Staud und Enno Poppe. Sie gehören altersmäßig der Generation der um 1970 Geborenen an. Daß ihre recht unterschiedlichen Ansätze in einem Artikel behandelt werden, ist Absicht: zeigt sich doch auf diese Weise einmal mehr die Vielfalt aktueller Musik. Beide Ansätze repräsentieren auf ihre Weise Auseinandersetzungen mit der Gegenwart, beide sind kompositorische Äußerungen, gleichsam Reaktionen auf eigene Erfahrungen und beide vermitteln eigenständige musikalische Vorstellungen.

Emotionalität als Basis

Johannes Maria Stauds Musik spricht eine sehr direkte und emotionale Sprache. Sie versteckt sich nicht hinter komplexen Wirrungen, sie zielt aber auch nicht auf eine simple sensomotorische Wirkung. Ein wesentliches Merkmal ist die strukturelle Klarheit, in der Anlage der Stücke wie auch in der Satz-

technik. Sicheres Gespür für Farben und instrumentenspezifische Spielweisen und Klänge evozieren eine zwingende formale Konsistenz und einen komprimierten Ausdruck. Nichts Überflüssiges steht dem Gang der Musik entgegen, keine Abweichungen behindern die konzentrierte Grundstimmung. Emotionalität ist die Basis der Musik, nicht ihr Ziel.

In diesem Sinn verstehen sich auch die sechs Miniaturen *Vielleicht zunächst wirklich nur* aus dem Jahr 1999.¹ Die Textvorlage lieferten die gleichnamigen Fragmente von Max Bense; sie beruhen auf den traumatischen Erlebnissen eines überlebenden jungen Mädchens, dessen Familie vom Kapitän ihrer Charter-Yacht ermordet wurde. Johannes Maria Staud reagiert auf die »sprachliche Reduktion« der Texte von Bense mit einer Beschränkung der Form und der Instrumentation. So spiegeln die einzelnen Miniaturen das Textverständnis des Komponisten und bedingen einen konzentrierten, stark emotionalisierten Ausdruck.

Oberflächlich gehört erscheint *Vielleicht zunächst wirklich nur* konventionell: Die Stimme rückt in den Mittelpunkt, ihr Gestus wird vom Ensemble unterstützt, verstärkt oder weitergetragen; aber das zentrale Moment ist sie nicht. Vielmehr entsteht aus einer Symbiose der vokalen und instrumentalen Ebene eine Musik, die den Text nicht einfach wiedergibt sondern transzendiert – Staud antwortet mit den Mitteln des Komponisten auf die Äußerungen des Dichters Bense: stark zurückgenommene Dynamik und sparsam gesetzte Farben entwerfen einfühlsam bedrückend-intensive Bilder, kontrastiert von bewegten Klecksen und improvisatorischen Sprengeln. Einige Bilder sind aufeinander bezogen, fügen sich zu größeren Szenarien zusammen und bewahren dabei doch ihre Eigenständigkeit.

Die motivische Arbeit geht direkt aus der Sprachqualität der Texte hervor, Spannung entsteht – je nach Vorlage – aus der Einbindung des Vokalen ins Instrumentale oder gerade aus der Kontrastierung beider. Ihre Unmittelbarkeit aber erreichen die Miniaturen in einer Intimität des Klangs, getragen von einer unverholten individuellen Auslegung eines vieldeutigen Textes.

1 *Vielleicht zunächst wirklich nur*, Sechs Miniaturen nach Texten von Max Bense für Sopran und sechs Instrumente (1999), UA: 13.04.2000 Wien, Christine Whittlesey, Sopran, Ensemble Modern, Leitung: Stefan Asbury.

Die Arbeit mit literarischen Vorlagen stellt eine wichtige Größe in Stauds Komponieren dar. Jedoch soll sie nicht zuvorderst – und hierin zeigt sich die Unzulänglichkeit einer Argumentation, die auf dem Begriff der Fortschrittlichkeit oder steten Materialentwicklung basiert – objektiven Maßstäben genügen, sie ist vielmehr eine subjektive Äußerung. Nicht mehr, aber auch nicht weniger. So beschreibt Staud seine Arbeit im Werkkommentar zum Chorwerk *Der kleinste Abstand zwischen zwei Gegenständen*²: »Der wesentliche Unterschied zur Vertonung eines 'herkömmlichen Textes' war nun vor allem der, daß ich auch persönlich gefordert war, in die Anordnung und Umsetzung der visuellen Texte einzugreifen, sie nach meinen kompositorischen Interessen zu gruppieren und sie mit den Eigenbestrebungen des musikalischen Materials in Einklang zu bringen. Heinz Gappmayr selbst schreibt in seiner theoretischen Schrift *Zur Ästhetik der visuellen Poesie* (1968): »Die visuelle Poesie wird charakterisiert durch ihre Einfachheit und Transparenz bei der zugleich größten Differenziertheit der Beziehungen zwischen Zeichen und Begriff.«³

»Einfachheit« und »Transparenz« als Ideale eines Komponierens, das nach einem Einklang von Material und Idee (als musikbezogene Übersetzung von Gappmayrs Worten) strebt. Daran orientieren sich auch Stauds Instrumentalwerke. *Incipit*⁴ für Solo-Posaune und kleines Ensemble verklänglicht eine, streng genommen unmögliche, Intention: die Vorstellung eines dauerhaften Anfangs. Staud stellt hier die Kontinuität der musikalischen Zeit in Frage und konkretisiert damit ein kompositorisches Grundproblem: wie kann die reine Offenheit des Anfangs im Verlauf der Musik erhalten werden. Wie kann im musikalischen Fortgang eine – im positiven Sinne – ungewisse Entwicklung gewährt werden? Auch diese Idee hat eine literarische Wurzel. Staud bezieht sich hier auf Italo Calvino, der in seinem Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* das Problem einer »gegenstandslosen Erwartung« aufgreift⁵.

Immer wieder werden in *Incipit* neue Charaktere eingeführt, die mit vorherigen oder noch klingenden verschmelzen oder sich reiben. Immer wieder hebt die Posaune an, bestrebt, sich durchzusetzen, einen Weg zu finden, der dann aber konsequent abbricht. Und nie ist gewiß, welcher Weg eingeschlagen wird. Zwar erscheinen manche bekannt, erinnern an zurückliegende Pfade, doch führen sie immer durch eine neue, andere Umgebung. *Incipit* ist eine Gratwanderung zwischen sicherer Gewohnheit und verunsichernder Überforderung.

Stauds Kompositionen gewinnen ihre Form aus den ihnen je eigenen Fragestellungen. Sei es aus der Bezugnahme zu literarischen Vorlagen oder aus der ideellen Übernahme poetischer Probleme. Die emotionale Aufladung der Musik zeigt dabei aber nicht in eine bestimmte, als »richtig« intendierte Richtung: subjektive Ansichten werden zur Diskussion gestellt, nicht verabsolutiert.

»Die gleichnishaft Andeutung der Möglichkeit außermusikalischer Assoziationen, die sich beim Hören meines Stückes beim Zuhörer/ bei der ZuhörerIn einstellen können (aber nicht müssen), soll ebenso die rein metaphysische, die Realität nicht abbildende 'Bedeutung' der Musik unterstreichen. Gleichzeitig wäre es unehrlich, nicht zuzugeben, daß mich natürlich auch selbst außermusikalische Ereignisse und Erlebnisse während dieser neun Monate bewegten und so auch (wahrscheinlich unbewußt) Einfluß auf meine Arbeit nahmen – nicht zuletzt die Wut über das Zustandekommen dieser neuen, völlig untragbaren österreichischen Bundesregierung!«⁶

...gleichsam als ob... verwendet musiktheoretische Begriffe und mathematische Modelle als formale Regulatoren: der erste Satz findet nach und nach zur Sprache, der zweite setzt diese dann einer unablässigen Zersetzung aus; die großformale Anlage wie auch kleine rhythmische Details sind aus der Fibonacci-Reihe abgeleitet. »Außermusikalische Assoziationen« eröffnen sich in dem Durchbrechen von starren Figuren, dem insistierenden Anrennen gegen offenkundig Übermächtiges, wie es deutlich gegen Ende des Stückes hervortritt. Ein gewaltiges, konflikt-rhythmisch repetiertes Tutti baut sich auf, das die Streicher in einen Halteklang führt, über dem die Bläser scharfe Akzente einwerfen. Das Tutti zerfällt, aber nur, um sich nochmals zu formieren. Und ein drittes Mal – aber nun wird es abrupt abgerissen. Nach einem stillen Nachhall von Klavier und Harfe sammeln sich verschiedene Trommeln in Quintolen als Reminiszenz an das Tutti. Bis zum Ende tauchen immer wieder in allen Stimmen die repetierten rhythmischen Muster auf, aber nicht mehr im geballten Tutti-Satz: Haltetönen gegenüber gestellt und in der Dynamik reduziert, verliert sich die Härte in weichen Farben und läßt das Stück ausklingen. Ob nun in versöhnlicher, hoffnungsvoller oder resignativer Stimmung bleibt offen: Die Musik diktiert nicht, sie diskutiert.

Negation und Ambivalenz

Enno Poppes Kompositionen leben von einer drängenden Grundhaltung, einer vorwärts stre-

2 *Der kleinste Abstand zwischen zwei Gegenständen*, für sechzehnstimmigen Chor a capella, nach visuellen Texten von Hans Gappmayr (1999). UA: 04.05.2001 Witten, WDR-Rundfunkchor, Leitung: Roland Peelman. Gappmayrs Texte sind eine Folge von Bögen mit je einem mittig gedruckten Begriff.

6 Werkkommentar zu ...gleichsam als ob... .

3 Werkkommentar zu *Der kleinste Abstand zwischen zwei Gegenständen* im Programmheft der Uraufführung.

4 *Incipit* für Altposaune und 5 Instrumente« (2000). DEA am 19.05.2001 in Frankfurt, Uwe Dierksen, Altposaune, Ensemble Modern, Leitung: Stefan Asbury.

5 Vgl. Programmheft zur Frankfurter Uraufführung von *Incipit* am 19.05.2001 in der Alten Oper Frankfurt.

benden Energie, die aus den Konflikten eines linear entwickelnden und eines horizontal statischen Denkens hervorgeht. Aus der Parallelität eigenständiger melodischer Ereignisse ergibt sich der Eindruck einer energetischen, mit Informationen aufgeladenen Musik, deren Dichte durch komplexe metrisch-rhythmische Verhältnisse noch gesteigert wird. Poppes Stücke zeigen sich als starke, sperrige Charaktere, deren innere Widersprüche das Hören herausfordern. So sind Stücke wie *Knabenträume* aus dem Jahr 1995, *Knochen* aus den Jahren 1999/2000 und *Scherben* von 2000/2001 auch Versuche, Rezeptionsweisen zu hinterfragen.

Poppe sucht und initiiert autogenerative Prozesse, die mit ihrer Inkraftsetzung zum Scheitern verurteilt sind: musikalische Verläufe entfalten sich, stürzen aber in sich zusammen, sobald sie auf sich selbst bezogen werden. Diese Suche beginnt stets von Neuem und materialisiert sich in immer neuen Formen. Interessant ist für Poppe dabei ihre Anfälligkeit für Störungen und die systemimmanenten Fehler. Der Motor von *Knochen*⁷ basiert auf dem »ständige[n] Bilden von Analogien«, ein Prinzip, das der Schönbergschen »entwickelnden Variation« gleicht: aus wenigen Grundgedanken ein komplexes Gebilde zu schaffen. »Es geht um Verknüpfungen, offene und versteckte Bezüge, um für den Verlauf des Stückes Relevantes«, beschreibt Poppe sein assoziatives Verfahren.⁸ Die Freiheit im Kleinen, die variierende Analogie wird zum formalen Prinzip: das Ganze gibt sich wie eine unablässige Ausdehnung, ein beständiges Wachsen: lange Linien entfalten sich, verweben sich zu dichten Netzen, in diese treten zuweilen andere Elemente hinein, versuchen den Verlauf zu beeinflussen. Form entsteht hier nicht nur aus der Multiplikation des Inhalts. Das dreisätzige *Knochen* ist, gemessen am Inhalt, streng genommen vierteilig. So befaßt sich der erste Satz mit der Integration des Destruktiven, der von außen in den Ensembleklang einbrechenden Gewalt eines psycho-akustischen Phänomens: Die Klarinetten provozieren mit hochlagigen Dreiklängen in extremer Lautstärke Differenzöne im Ohr des Hörers. Deren Kraft wird nach und nach vom Ensemble absorbiert, die Gewalt subtiler aber nicht unbedingt gemindert. Der zunächst polyphone Charakter des zweiten Satzes zieht sich zu einer dezenten Homophonie zusammen, der perkussive Anfang wird von der fließenden Wärme zweistimmiger Geigenlinien und solistisch agierender Donnerbleche abgelöst. Das Klangbild ändert sich radikal aber unmerklich, die scheinbaren Gegensätze gehen auseinander hervor. Der dritte Satz ist zweigeteilt: Zunächst speist sich ein evolutionärer Prozeß

aus dem »Bilden von Analogien«, bevor das Material der einzelnen Sätze reflektiert wird; der Fülle neuer Gedanken folgt die Besinnung auf die alten.

Zwischen den einzelnen Sätzen und formalen Abschnitten vermitteln immer wieder Vorwegnahmen und Nachbetrachtungen, was die Informationsdichte von »Knochen« enorm erhöht: je mehr geschieht, desto mehr wird verarbeitet. Der kritische Rückblick am Ende des Stückes ist nur konsequent. Aber hier wird nicht, wie in klassischen Reprisen, eine triumphale Bestätigung vollzogen, hier wird ebenso ungerührt wie beklemmend Stillstand formuliert und das Vorhergehende in Frage gestellt: Nicht die Bewegtheit des Anfangs, die Energie der Differenzöne, die polyphone Dichte und auch nicht die ungehemmte Gewalt der Tutti-Akkorde wird bejaht, sondern in einer unerwarteten Intimität findet alles sein Gegenstück. Hier wird deutlich, daß der langgestreckte Prozeß des Aufbauens, gespickt mit Querverweisen, im Inneren eigentlich hohl ist: Er stürzt in sich zusammen. Die einzelnen Sätze haben in ihren Verläufen den eingestreuten Hindernissen (rhythmisch-melodische Konflikte, resultierend aus parallel laufenden Gedanken) noch ausweichen und die Spur halten können. Im Schluß-Satz aber wird der Prozeß in seinem Vorwärtsdrang in die Knie gezwungen, hier sind die Basismaterialien der einzelnen Sätze extrahiert, in einen völlig andersartigen Kontext gesetzt, hier verlieren sie ihre Autonomie. Sie müssen sich gegeneinander und vor sich selbst behaupten – und das können sie nicht. Die finale Auto-Negation der Materialien ist deren retrospektive Legitimation.

*Scherben*⁹ schlägt einen anderen Weg ein. Enno Poppe nennt es sein »formal [...] bislang rigidestes Stück«. ¹⁰ *Scherben* basiert auf einem »starrten Formplan, der bis zum Schluß streng befolgt wird. Insgesamt 121 Formteile bei einer durchschnittlichen Länge von fünfeinhalb Sekunden folgen ohne Unterbrechung aufeinander...«. ¹¹ Angeordnet sind diese in einer Matrix, die auch Verwandtschaftsgrade zwischen einzelnen Teilen aufzeigt, anhand von Permutationen der Ordnungszahlen (zum Beispiel ist 1.2 verwandt mit 2.1). Die Strenge des formalen Schemas impliziert eine kleinteilige Anlage. Tatsächlich aber bilden sich größere Abschnitte, in sich konsistent durch eigene, jeweils neu eingeführte, untereinander verwandt durch ähnliche Strukturen und Gedanken. Eine breit angelegte Pauken-Stelle setzt ungefähr in der Mitte des Stückes eine markante Zäsur. Die Ähnlichkeitsbeziehungen einzelner kurzer »Formteile« garantieren eine stringente musikalische Entwicklung, die zwar ursprüngliche Ideen aufgreift, diese aber

7 *Knochen* (1999/2000), UA 13.04.2000 im Konzerthaus Wien, Ensemble Modern, Leitung: Stefan Asbury.

8 Programmheft zur Uraufführung von *Knochen* in der Alten Oper Frankfurt.

9 *Scherben* (2000/2001), UA 06.05.2001 in Witten, Ensemble Modern, Leitung: Kasper de Roo.

10 Werkkommentar zu *Scherben* im Programmheft der Uraufführung.

11 Ebd.

unablässig weiterrückt. So endet das Stück nicht dort, wo es begann, sondern anderswo – auf einer anderen Ebene.

Zentrale Ereignisse – oder in Poppes Worten »Formteile« – in *Scherben* sind neben dem ausladenden Pauken-Teil jeweils unterschiedliche Duo-Paarungen, deren Reiz in den Reibungen oder auch Ergänzungen der eigenständigen Stimmen liegt; homophone Tutti-Sätze als Konzentration von Kraft aber auch als flirrende mikrotonale Flächen; die solistische Hervorhebung einzelner Stimmen hierin wie auch in polyphon organisierten Teilen; und generell der Aufbau und die Auflösung von formalen und motivischen Strukturen.

Das Denken in strengen, geordneten Formen verbindet sich in Poppes Komponieren mit einem freieren, entwickelnd melodischen Verständnis: Dem geschlossenen Ganzen steht scheinbar eine Offenheit im Kleinen gegenüber. Scheinbar, denn die Art des Prozesses und die Beschaffenheit des Materials bedingen sich wechselseitig. Poppes Stücke setzen an der ambivalenten Beziehung zwischen Form und Inhalt an. Die hohe Informationsdichte seiner Musik und die stellenweise enorme Komplexität, immer wieder gebrochen durch ruhigere gleichsam konsolidierende Abschnitte, eröff-

nen generell unterschiedliche Interpretationen. Mit Bezug auf *Scherben* schreibt Poppe: »Je nach Blickwinkel zerfällt das Stück, oder hat am Schluß seine höchste Konsistenz erreicht.«¹² Negation und Ambivalenz in seiner Musik ergeben sich aus dem jeweils zugrunde liegenden System, die Dekonstruktion der Gestaltungsmittel (in *Knochen*) und des Prozesses (in *Scherben*) ist dem Prinzip immanent.

Die Musik von Enno Poppe wie auch die von Johannes Maria Staud ist auf das zu beziehen, was vor ihr geschah – sei es in der kompositorischen Einstellung oder im klanglichen Ergebnis: Die Komponisten verstehen sich in der Tradition europäischer Kunstmusik. Rückt bei Enno Poppe eher der rational avantgardistische Gedanke in den Vordergrund, so prägt eine subtile Emotionalität die Musik von Johannes Maria Staud. Die Musik beider zeigt keine pragmatisch geschichtslose oder gar ahistorische Einstellung, vielmehr sucht sie auf unterschiedliche Weise Bezug zur Tradition, die sie in eigenem Verständnis aufnimmt und weiterführt. Ideelle Rückgriffe und der Umgang mit älterem Klangmaterial können im Hören stellenweise durchscheinen, restaurativ sind sie deswegen nicht. Die starken Positionen von Staud und Poppe verweigern sich dem. Die Bildung von Geschichte – die nicht mehr unilinear zu entfalten sein kann – vollzieht sich hier ähnlich dem von Harold Bloom beschriebenen »act of misreading«. Bloom schließt dies an seine Theorie der »Einflußangst« (engl. »theory of influence«) an: »Einfluß, wie ich das Wort verstehe, bedeutet, daß es keine Texte gibt, nur Beziehungen zwischen Texten. Diese Beziehungen hängen von einem Akt der Kritik ab, einem Fehllesen oder Mißverstehen (misprision), vollzogen von einem Dichter an einem anderen [...] Eine Einfluß-Relation leitet somit das Lesen ebenso wie das Schreiben, weshalb jede Lektüre zugleich ein Fehlschreiben ist und alles Schreiben ein Fehllesen. In dem Maße, wie die Schatten der Literaturgeschichte wachsen, wird Dichtung unweigerlich zu Dichtungskritik und alle Kritik zu Prosadichtung.«¹³ Eine Übertragung von Blooms Modell auf den Bereich der Musik stellt sich allerdings komplexer und schwieriger dar, als es hier den Anschein erwecken mag. Sie soll an dieser Stelle lediglich als Gedanke geäußert werden, der einen möglichen Ansatz zur Interpretation und zum Verständnis neuester Musikproduktionen bieten könnte: ein kritisch interpretatives Verfahren, das auf die Bildung von Individualität zielt. ■

12 Ebd.

13 Harold Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997, S. 9-10; engl. Original: Oxford University Press, 1975.

TONOSounds

Hakenberg

Die eindrucksvolle Musik Stefan Hakenbergs wird von einigen der renommiertesten Neuen Musik-Ensembles interpretiert.

TONOSounds hat einige seiner Werke mit zum Teil exotischen Besetzungen veröffentlicht:

- Days – Ten Short Pieces** (Baß-Ob, Baß-Klar)
- Like Juicy Peaches** (4 Vc)
- Fünf Szenen für Vibraphon**
- Strands** (Koto, Pos)
- Zerrende Geister** (Klar, Vc, Klav)
- Sir Donald** (Changgu, Kayagum, Vc)
- Sechs Stücke für Flöte Solo**
- A Hard Day's Night** (Vn, Klav)
- Schafe waschen** (Klav)
- Small Craft** (Fl, Vn, Va, Euphonium)

Fordern Sie kostenloses Informationsmaterial an!

TONOS

TONOS Musikverlags GmbH
Holzhofallee 15 · 64295 Darmstadt
Tel. (0 61 51) 39 04-0 · Fax 39 04-90
eMail: mail@tonos-online.de
www.tonos-online.de