

Eine neue Zeit des Hörens

Über einige Stücke junger Komponisten

Wenn man heute mit einem jungen Komponisten spricht, so stellt man mit Bewunderung sein enzyklopädisches musikalisches und musikgeschichtliches Wissen fest. In die Möglichkeit, sich eintausend Jahre Musikgeschichte zu vergegenwärtigen, ragen Kenntnisse und Aneignungen der außereuropäischen Tonsysteme hinein. Solch umfassende Bezüge regen die Frage an, ob im zeitgenössischen Komponieren Verbindlichkeiten des Stils oder des Tonsatzes existieren können. Es gibt keine Materialvorgaben mehr. Auch die Zeiten, da quasi-axiomatisch der Fortschritt der Neuen Musik geregelt zu sein schien, gehören der Vergangenheit an. Vielleicht ist es möglich, allgemeinere Typisierungen auf der ästhetischen Ebene zu finden. Populistische Gesten, die Komplexität in einem neuen Licht aufleuchten lassen, sind ebenso wie die Auseinandersetzung mit einer religiösen Thematik länderweise unterschiedlich ausgeprägt. Selbstverständlich sind in den Kompositionen junger Komponisten auch Nachwirkungen ihrer Lehrer zu spüren. Die Vielfalt aber dessen, was heute zu hören ist, macht den Konzertbesuch zu einem Abenteuer.

Vier junge Komponisten werden im Folgenden mit je einem Stück vorgestellt. Die Auswahl ist als zufällig zu bezeichnen. Sie genügt nur der Bedingung, daß keinerlei Gruppenähnlichkeit existiert, kein gemeinsamer Stil festzustellen ist. Abhängigkeiten von den jeweiligen Lehrern sind gering. Gibt es Gemeinsamkeiten, obwohl diese Komponisten untereinander nicht einmal persönlich bekannt sind? Gibt es Verpflichtungen auf die Traditionen, in die sie hineingeboren wurden?

Vier Beispiele

Makiko Nishikaze, 1968 in Wakayama geboren, erhielt zunächst die »normale« japanische Ausbildung in traditioneller europäischer Musik. Komposition studierte sie in Berlin bei Walter Zimmermann. Anfang der 1990er Jahre verbrachte sie längere Zeit am Mills College in Kalifornien bei Alvin Curran, hatte Berührungen mit Robert Ashley und Terry Riley. Sie widmete sich fast ausschließlich in dieser Zeit der Aktionskunst, die heute keine unmittelbare Rolle in ihrem überwiegend kammermusikalischen Werk spielt, jedoch Anregungen dafür bot, daß sie die traditionellen Gattungen erweitert.

Das Streichquartett *Lux* von 1999 ist von einer in die Noten eingetragenen Lichtregie begleitet, die sich wie eine fünfte Stimme kontrapunktisch zu den vier Streichern verhält, die ihrerseits als Fluß von sich wandelnden Helligkeitsgraden komponiert sind. Die Dynamik ist

im unteren Bereich angesiedelt. Im vierfachen Piano setzt mit einem engräumigen Cluster (d – dis – e – f) der beiden Violinen dieses Stück ein. Die zwanzig ganztaktigen Fermaten, die in der zweiten Hälfte dichter aufeinanderfolgen, stellen keine Unterbrechung dar, eher wirkt es, als zögen sich die Klänge für einen Moment in den Hintergrund zurück, in den man zum Hineinhorchen veranlaßt wird. Die Pause am Ende wird um eine weitere Fermate verlängert, das Stück verschmilzt regelrecht mit dem Hintergrund. War es ein Aufschimmern von Licht? Das Cello ist überwiegend im Violinschlüssel notiert, dreimal erreicht es ein tiefes des. Es sind dies Stellen, an denen das Stück im Dunklen zu verschwinden scheint. Nach dem ersten Tiefpunkt leuchtet ein zweitaktiges Flautanto auf. Schaffen die beiden Geigen mit dem Cluster des – d – es – e eine Reminiszenz an den Anfang? Nach einem weiteren Drittel könnte man vielleicht deutlicher in einem aufflackernden Pizzikatoimpuls einen Rückbezug zum Anfang verspüren. Mit großer Vorsicht seien solche Gliederungen angesprochen. Denn sie lassen sich nicht als klare Rückbezüge für den Hörer erkennen. Bei genauem Studium der Noten ahnt man einen Formplan, der aber als Konstruktionsidee in dem sich wandelnden Klangfluß eine untergeordnete Rolle spielt.

Einen Formplan besitzt auch *Marraskuu* für Violine, Cello und Klavier (1998) des 1973 in Marburg (Lahn) geborenen Benjamin Schweitzer, der in Dresden und in Helsinki studierte und eine klassisch zu nennende Ausbildung in Dirigieren und Komposition erhielt, letztere umfaßte (bei Jörg Herchert) auch die Musik des 20. Jahrhunderts. Der verrätselnde Titel *Marraskuu* (finnisch: Herbst) wird durch ein Motto von Robert Walser präzisiert, das dem Stück vorangestellt ist.: »Er riß die Blätter von dem Baum und ging, heißt es vom rauhen Herbst«. Auch der Text zu Schweitzers Kammeroper *Jakob von Gunten* stammt von diesem Autor, den der Komponist besonders liebt, weil zwischen Flächen von trivialer Sprache sich Poesie heraushebt. Die Partitur von *Marraskuu* ist in annähernd gleich lange Teile durch zwei Doppelstriche gegliedert, wobei einer durch eine acht Sekunden lange Generalpause besonders hervorgehoben ist. Es sind jedoch eher Markierungspunkte für den Kom-

ponisten gewesen, als daß es Hörpunkte wären. Denn auch die lange Unterbrechung ist nur ein Innehalten, nach welchem dieselben Töne wieder ihr Recht erlangen. Sehr aufmerksames Hören kann in einer Veränderung der Intervallcharakteristik (anfänglich Quinten/Quarten, dann Septimen/Sekunden) sich abschnittsweise orientieren. Könnte man die Eröffnung des Stücks als Reminiszenz auffassen an eine Kadenz, mit der auf die drei Instrumente verteilten Tonfolge fis – g – c – f? Zerrissen wirkt aber dieser Anfang durch seine vereinzelt Töne oder durch eine ständig wechselnde Dynamik, die wie immer eher leise mit einzelnen Sforzati durchsetzt ist. Stimmenverwirrungen (Celloflagelett über der Geige) tilgen zusätzlich linear wirkende Fortschreitungen. Nach einiger Zeit treten länger ausgehaltenen Töne auf, die einen »verwehten Gesang« im Mittelteil vorbereiten, der sich wieder auflöst und nur in Haltetönen und vereinzelt Cantabile spürbar bleibt. Meint die genaue Spielanweisung im Mittelteil: »Die Pausen wie ›Löcher‹ in einem verwehten Gesang« mehr als nur eine besonders durchsichtige Schreibweise?

In einem assoziativen Kontext, der gleichwohl völlig von den Noten aufgesaugt ist, steht auch das Klavierstück (1997) *Nþkodschþyistþn* von Christoph Staude. Der 1965 Geborene erhielt eine pianistische Ausbildung durch Bernhard Kontarsky und absolvierte seine kompositorischen Studien bei Wolfgang Rihm und Witold Szalonek. Werke aller Gattungen sind seitdem entstanden. Den komplizierten Titel des Klavierstücks, der wörtlich übersetzt *Wo ohne-Land* hieß, wird durch einen Untertitel ergänzt: *Areal Excurs*. Das aus drei, manchmal vier Systemen notierte Stück verlangt eine äußerst differenzierte Spielweise im extrem leisen Bereich und berührt nicht selten die Grenze des Verlöschens. Lang auszuhaltende Fermaten (bis zu sechs Sekunden) lassen den Klang in der Ferne verschwinden. Abgetrennt durch einen Doppelstrich ist ein leises, wenig bewegtes, sich in der Höhenlage aufhellendes Anfangsmotto. »Oscuro« ist diesem Anfang vorgeschrieben. Nicht klar identifizierbare Klangvaleurs erscheinen, die jeweils das Total der chromatischen Skala umfassen, jedoch so geschichtet sind (keine kleinen Sekunden), daß eine klanglich je unterschiedliche Verschmelzung eintritt. Fließend sich ausdehnend, meist im extrem langsamen Tempo, gestaucht, wieder fließend und innehaltend gestaltet sich die Sicht über ein »Land«, das zuweilen pedaliert zu verschwimmen erscheint. Stockungen bewirken die Fermaten, aber auch eine akkordische Schreibweise, die den Anfang in Fragmenten von vier Tönen anklingen läßt und

22 gegen Ende das Stück zum Stillstand bringt.

Einen festen Halt gewinnt in dem sanften Gleiten und Schweifen der Hörer jedoch nicht. Am Motto des Anfangs zeigt sich bereits, wie sehr das strukturelle Gerüst der Töne hinter einer Kompositionstechnik verschwindet, die, auf Klanglichkeit konzentriert, den Eindruck einer träumerisch verwobenen, entfernter verfließender und näher konturierter Gestaltung bewirkt.

In die Szenerien des Unwirklichen leuchtet auch das kurze *Nachtstück* (1998) für Klavier, Cello und Klarinette des 1973 geborenen Jörg Widmann hinein, der bei Hans-Werner Henze und Wolfgang Rihm Komposition studierte. Neben seiner solistischen Karriere als Klarinetist hat er bereits ein umfangreiches kompositorisches Oeuvre geschaffen, das zuweilen szenische Momente aufweist. Wie mit einer magischen Formel (aus den Tönen c, as, f, des ... Viertel = 100) setzt permutativ die Klarinette ein, grundiert von Tupfern des Cellos. Eine Pause läßt alles in der Luft hängen, der Hörer wird zum Nachhören angeregt. Danach fallen dunkle Klaviertöne in die Tiefe. Auch in sie hört man eine Weile hinein. Es folgen vereinzelte Pizzikato-Töne des Cellos, deren Struktur ist irisierend unregelmäßig, vor allem die Pausen zwischen den Tönen erlauben nicht, eine Hörerwartung aufzubauen. Was in die irrlichternden Cellotöne dann die Klarinette ab und an hineinwebt, ist kaum als Einzelstimme identifizierbar. Spätestens mit dem Wechsel zu einem sehr langsamen Tempo (Viertel = 50) ist der Vorhang vor dem Raum der Nacht aufgezo-gen. Oft mit unmerklichem Einsatz, durch die Dynamik näher oder ferner wirkend, klingen darin durch die Vielfalt an Spieltechniken ungewöhnliche akustische Ereignisse auf. Ausgehalten hingetupft erfordern sie eine ständige Neuorientierung des Hörers. Eine Stelle wirkt fast glockenähnlich. Ein abstraktes Zentrum bilden die Töne c und des (notiert als cis), die vielleicht bezogen werden könnten auf die Spitzentöne des Anfangs. Komplettiert wird der akustische Raum dadurch, daß diese beiden Töne ihrerseits eine Komplementierung, nach und nach im Tonhöhenraum erfahren. Glissandi, Rauschen, ein irisierendes Tonfeld, nur undeutlich erkennbar als fallende Skalenbewegung im Klavier findet eine Rückentwicklung zum anfänglichen Motto statt. Alles Geheimnis wischt das Klavier mit einer schnellen, auffahrenden Geste, crescendoend zum vierfachen Forte, hinweg. Und doch klingt nach einer Pause von sieben Sekunden »unhörbar« einsetzend ein leiser Nachklang ein, der intervallisch (kleine Sekunde, große, kleine Sekunde) eine Reminiszenz des Anfangs sein könnte.

Hör-Zeiten

Sucht man nun nach einer Verallgemeinerung für diese vier Stücke, so bedeutet dies eine Vergrößerung, erleichtert aber möglicherweise Einordnung und Übersicht. Es zeigt sich, daß für gegenwärtige Musik ein analytisches Vorgehen taugt, das mit den traditionellen Kategorien operiert. Deutlich wird bei allen vier Werken, daß Formpläne existieren. Neuartig ist jedoch, daß diese kaum an der Oberfläche in Erscheinung treten, das heißt, nicht als Orientierung für den Hörer dienen können. Zwar wird mit Tonkonstruktionen gearbeitet, die Tonhöhen im engeren Sinne sind jedoch zu einer Klanglichkeit umgeformt, die den Ton selbst in den Hintergrund treten läßt. Dieser Klanglichkeit dienen subtile und intensiv genutzte spieltechnische Anweisungen, zusätzlich das Ineinanderweben von Instrumentalstimmen oder ungewöhnliche Lagen. Auch wenn Stücke ausgewählt wurden, die ausschließlich das chromatische Total benutzen, so erscheinen die Übergänge zum mikrotonalen Komponieren durch diese neue Klanglichkeit fließend zu sein. Es wäre aber falsch, von Klangfarbenkomponieren zu sprechen. Es wird bewußt mit der Tonhöhe oder auch mit intervallischen und harmonischen Spektren umgegangen. Makiko Nishikaze billigt dem Eintreten des zwölften Tons eine besondere hervorgehobene Position zu. Die variablen Spannungsgrade zwischen Tönen sind bei Staudes Voraussetzung, um Klangmomente zu schaffen. Benjamin Schweitzer, der mit abschnittswisen Intervallkonstellationen arbeitet, legt manchmal seinen Stücken regelrechte Intervallreihen zugrunde. Räumliche Eindrücke von nahen und entfernteren Ereignissen werden bei Widmann durch das Total der Töne aufgefüllt. Durch das Ineinanderfließen von Ton und Klanglichkeit verändert sich das musikalische Material. Eine Distanz zur kompositorischen Praxis einer vorausgehenden Generation ist durch die Verwendung von »Tonigkeit« zu bemerken, weil die geräuschhaften Anteile: Knirschen, Kratzen, etc. aus den Werken eines Teils der jüngeren Komponisten verschwunden sind.

Grundsätzlicher verändert erscheinen die Komponenten des musikalischen Ausdrucks und dies, obwohl die Partituren voller Ausdrucksbezeichnungen zu sein scheinen. Einschließlich der Dynamik sind sie, ohne rhetorische Wirkung, zur Differenzierung klanglicher Momente verwendet. Auffällig ist, daß Crescendi, die in der traditionellen Musik eines der wichtigsten Ausdrucksmittel sind, eine neue Funktion haben. Sie sind meist auf engem Raum zusammengedrängt, dienen weniger ei-

ner Steigerung, als dem Verbinden oder dem ineinander Verschmelzen von Klängen, als wäre Nachfolgendes aus Vorhergehendem regelrecht herausgefiltert. An die Stelle von subjektiven Ausdrucksgebärden sind Assoziationsräume getreten: Sie werden beleuchtet, von einem fernen flatternden Blick gestreift, dem Rütteln von Ästen oder der Nacht abgelauscht. Titel sind wichtige, wenngleich nichtnarrativ zu mißdeutende Hörhilfen für dieses Hineinhorchen in die unbekanntes Räume, die diese Kompositionen eröffnen. Ein Hineinhorchen ist gefordert, das mit einer hohen Konzentration verbunden ist, da die Stücke in der Regel extrem leise zu spielen sind.

Zuhören heißt nicht mehr eine hohe Botschaft zu verstehen oder sich davon überwältigen zu lassen. Es heißt, Momente der eigenen Präsenz durch Klangerfahrung zu erleben. Solche Intention macht verständlich, daß die gegenwärtige Musik oft ohne provokative Geste auskommen kann. Musikalische Traditionen werden nicht verfremdet. Es werden mit dieser Zentrierung auf den Hörer neuartige Aspekte an diesen Traditionen freigelegt.

Die Wahrnehmung ist auch das Anliegen einer älteren Generation von Komponisten, jedoch eher in dem Sinne, daß Wahrnehmungsroutinen aufgebrochen und damit Schwierigkeiten musikalischer Dechiffrierbarkeit erfahrbar gemacht werden. Die »Anstrengungen«, die nun eine jüngere Generation dem Hörer aufbürdet, sind durchaus auch als Intensivierung der Wahrnehmung zu verstehen. Sie versuchen jedoch weniger, vorhandene Wahrnehmungskategorien durch Deformation aufzubrechen, als daß sie sehr bewußt Hörmechanismen in die musikalische Gestaltung hineinziehen, wobei es um eine psychologische Zeitgestaltung zu gehen scheint. Hierzu läßt sich einstweilen nur sehr Vorläufiges sagen.

Am auffälligsten sind die oft verwendeten, extrem langsamen Tempi. Sofern ihnen ab und an ein schnelles Tempo kontrastiert wird, bemerkt man, daß die Langsamkeit notwendig ist, weil die Klangverläufe und ihre »unmerklichen« Änderungen sonst nicht ausgehört werden könnten. Die Klänge selbst scheinen eine Hörzeit zu beanspruchen. Nishikaze hält den Anfangscluster etwa zwölf Sekunden aus, er wird nur etwas ausgedünnt. Die chromatische Schichtung des Anfangs in Staudes Klavierstück dauert etwa fünfzehn Sekunden; der Komponist schreibt stellenweise in diesem Stück Achtel = 42 vor. Widmann benutzt ebenfalls im Mittelteil seines *Nachtstücks* ein sehr langsames Tempo. Die durchlöchernte Schreibweise bei Benjamin Schweitzer bedeutet, daß sich das Hören ohne ausgeprägten Tempoedruck vollzieht.

Besonders auffällig und für die Gestaltung einer neuen Hörzeit besonders wichtig ist der Umstand, daß in allen besprochenen Kompositionen eine völlige Freiheit vom Metrum besteht. Pfeile können bei Widman ein präzises Zusammenspiel der Musiker markieren. Die Preisgabe jeglichen traditionellen Zeitrasters ist aber nicht – was ehemals Komponisten neuer Musik beklagten – mit einem Verlust von Zeitgefühl verbunden. Dieses konstituiert sich anders als durch das Tempo.

Durch die wie irregulär aufzutreten scheinenden und nicht durch ein Voraushören zu erwartenden Ereignisse werden »Orientierungsreaktionen« beim Hören ausgelöst, die einerseits eine Konzentration auf den Moment bewirken, aber andererseits auch mit »Aktivierung« (Arousal, in einem psychologischen Sinne gemeint), das heißt, mit Spannung verbunden sind. Normalerweise geht damit das Erlebnis einer Zeitverdichtung einher, die nicht selten als eine Art von temporalem »suspense« empfunden wird. Es lassen sich damit – ganz unabhängig von Musik – sowohl Eindrücke der Dehnung als auch der Raffung der Zeit bewirken, die einstweilen im Kontext von Musik analytisch schwer darzulegen sind.

In anderer Hinsicht werden ebenfalls latent oder bewußt die psychischen Mechanismen des Hörers in die Kompositionen integriert. Am deutlichsten ist dies bei den beobachteten Pausenlängen und den sehr ausgedehnten Fermaten. Sechs bis acht Sekunden dürften etwa die Länge der Aufmerksamkeitsspanne ausmachen. Nur bei großer Konzentration ist die Aufmerksamkeit, die automatisch dazu tendiert zu fluktuieren, für einen solchen Zeitraum aufrecht zu erhalten. Man ist bei solcher Konzentration aber zugleich ganz an ein Ereignis hingegeben.

Im Wechselspiel von Orientierungsreaktion und angespannter Aufmerksamkeit konstituiert sich ein neuartiges Erlebnis von Hörzeiten, die sich als energetische Zustände auch für jenen Rezipienten, der die Konstruktionen nur ahnen, nicht überschauen kann, zu einem Ganzen formen. Er erlebt im Beteiligtsein die Zeit, die ihrerseits vom Komponisten nur so konstruiert werden kann, daß dieser die Rolle eines impliziten Hörers übernimmt. ■