

Choreographie des musikalischen Raumes

In einigen japanischen Gärten findet sich ein Bambusrohr, an der Mittelachse wie eine Wippe befestigt und an einem Ende mit einer Öffnung versehen, so daß ein Wasserstrahl hineinfließen kann. Diese Seite ist nach oben gerichtet, und das Rohr füllt sich nach und nach, bis das Wasser die Mittelachse übersteigt, ein Gegengewicht erzeugt und der Bambus sich auf den Kopf stellt, so daß das Wasser schließlich aus der Öffnung wieder herausfließt. Entleert schlägt das Rohr zurück in die Ausgangsposition, stößt dabei hörbar auf den Boden und erzeugt einen hölzernen Klang. Der ganze Vorgang ist zu lang, um der Wiederkehr des Klanges eine Taktierung abzugewinnen. Immer wieder vergißt man das Bambusspiel. Vom Hören verfällt man ins Sehen und vom Sehen in irgendwelche Gedankenketten, die ihren eigenen Verlauf nehmen würden, würde nicht ein erneutes »Klack« dem narrativen Gang der Zeit ein Ende setzen und dem Erinnernten zwischen dem verlangsamten Puls des Rohrs eine spezifische Gestalt mit Vorher und Nachher verleihen. Zwei Zeitwahrnehmungen prallen hier aufeinander, eine ungerichtet offene, und eine Gestalt gewinnende, erinnerbar wie ein Gerüst. Ihr Verhältnis ist ein räumliches – sie verhalten sich zueinander wie Landschaft und perspektivischer Blick.

Der Begriff des Raumes beginnt signifikant zu werden, wo die Dinge Relationen entwickeln, Distanzen gemessen und Aspekte wie Innen und Außen, Ferne und Nähe, offen oder geschlossen zu Kategorien von Wahrnehmung und Gestaltung werden, und er erfährt gleichermaßen Phänomene des Raumes wie der Zeit. Es reicht ein lapidares Zeichen, ein Grenzstein, ein Rauschen in der Ferne oder der oben beschriebene Bambus, um Maß zu nehmen, den Dingen einen Ort zu verleihen und Orte in Verhältnisse zu setzen. Insofern ist Raumwahrnehmung immer eine konstitutive Leistung: sie verhält sich zu einem gegebenen Ort und ist gebunden an einen Blickwinkel und einen Moment in seiner besonderen Beschaffenheit, also an die Leiblichkeit dessen, der sich zu einem Raum so oder so verhält. Architektonische Gebilde veranschaulichen die Mehrdimensionalität räumlicher Beziehungen und verweisen generell auf das komplexe Wechselverhältnis von Wahrnehmung und Konstitution von Räumen, mit denen ich es bei innermusikalischen Fragestellungen permanent zu tun habe. Verhält sich ein Gebäude zu seiner Umwelt wie ein Innenraum zu seiner Umgebung, so erzeugt es selber wiederum verschachtelte Unterteilungen bis hin zum einzelnen Raum. Und ein Gebäude erschließt sich prinzipiell zeitlich, wie es auch

selbst ein zeitlich gebundenes Gebilde ist. Durch das Wissen um das Momenthafte eines räumlichen Eindruckes, um die toten Winkel, die ich gerade nicht sehe, und um das Voranschreiten der Zeit, von der ich nicht weiß, was sie im nächsten Augenblick mit mir machen wird, weiß ich auch um die Relativität des Raumes, den ich erzeuge. Aber die Relativität ist keine beliebige. Sie verhält sich zu einem bestimmten Gebäude, einer Landschaft, einem Tag, einer Epoche, wie diese wiederum Einfluß darauf nehmen, was und wie ich im einzelnen wahrnehme. Räume konstituieren sich in ihrer verschachtelten Relation wechselseitig. Sie sind kulturelle Phänomene und erzeugen welche, so, wie Menschen Städte entstehen lassen und Städte Menschen.

Musik ist ein vielfach räumliches Gebilde, und zwar in dem externen Sinne, daß sie sich von anderen akustischen Gegebenheiten und Zeiträumen als klanglich gestaltete Zeit absetzt, sich also wie ein Innen zu einem Außen verhält, als auch im immanenten Sinne vielfach musikalisch konnotierter Räumlichkeiten wie oben und unten, vorne und hinten, dicht und leer, laut und leise usw. Die Grenze zum zeitlichen wie reellen Außenraum ist immer wieder musikalisch thematisiert worden, was sich zum einen an dem generellen Phänomen zeigt, daß wir uns oft schwertun, in ein Stück hinein- und wieder herauszufinden (egal ob als Komponist, Interpret oder Hörer) und diverse Rituale und Topoi zur Gestaltung des Überganges entwickelt haben, als auch daran, daß es Werke gibt, die mit der Grenze arbeiten und diese in Frage stellen. Beispiele wären die bis in die kaum hörbare Ferne verräumlichten Stücke von Benedict Mason, wo man manchmal nicht mehr weiß, ob etwas noch zur Komposition gehört, oder bereits zum Straßenlärm, oder 4'33" von Cage, wo die lediglich festgelegte Dauer des Werkes auf die Frage verweist, ob sich die zufällig entstehenden Publikumsgeräusche zu ihm wie ein Kommentar von außen verhalten, oder ob sie sich als akustische Material eines zeitlich inszenierten Innenraumes gestalten.

So anregend ich die Auseinandersetzung mit Grenzphänomenen der Musik finde – in meiner eigenen kompositorischen Arbeit konzentriere ich mich zumeist darauf, räumlich-

zeitliche Relationen und Fragen des Innen und Außen sowie Phänomene des Übergangs und Verschwindens innerhalb von Kompositionen auszuloten, deren Abgrenzung von nicht-komponierter Umwelt eindeutig ist. (Eine Ausnahme bildet beispielsweise eine jüngst entstandene Installation, in der visuelle Arbeiten des Künstlers Andreas Schmid und von mir komponierte Hörorte ineinandergreifen. Hier ist die Zeit des Sehens und Hörens der Entscheidung des Galeriebesuchers überlassen. Er setzt Anfang und Ende, aber im Detail arbeitet mein akustischer Beitrag mit Zeitabschnitten, die in ihrer Binnendifferenzierung und Formgebung auskomponierter Musik vergleichbar sind, wengleich das klangliche Material zwischen klassischem Instrument und objet trouvé changiert).

Der Schwerpunkt meiner kompositorischen Beschäftigung mit der Räumlichkeit von Klängen hat sich in den vergangenen Jahren, grob skizziert, auf zwei Bereiche konzentriert: zum einen auf Stücke, die den Ort der Klänge und ihrer Bewegung nicht als sekundäres Ergebnis von anderen Inhalten verstehen, sondern räumliche Klangformationen zum kompositorischen Nerv werden lassen (*Linien für Streichquartett, Gesichter* für vier Solisten und elektroakustische Raumverteilung, *Flugsand* und *Ferne Nähe* für raumverteiltes Orchester usw.), zum anderen auf Werke, in denen akustisch-räumliche Erfahrungen zum metaphorischen Gehalt einer musikalischen Idee werden, selbst wenn sich die Klänge im Raum nicht bewegen (*Geträumte Räume* für vier Trompeten, *Traces des Moments* für Klarinette,

Streichtrio und Akkordeon, *Solo auf Schwellen* für Trompete usw.).

Flugsand (1998/2002) ist eine Komposition, in der das Orchester kreisförmig um das Publikum herum positioniert ist. Es kam mir bei der Verteilung der Instrumente darauf an, eine Formation zu erstellen, die nicht in den Kategorien von vier Wänden und dialogisch aufeinander bezogener Gruppen denkt, sondern Vertreter aller Instrumentengattungen (ausgenommen Schlagzeug, das nicht vorkommt) über den ganzen Raum verstreut, so daß überall potenziell Ähnliches und potenziell Verschiedenes möglich ist. Dadurch ist eine Disposition geschaffen, die Klangräume und -orte wenig vordefiniert. Kompositorisch war ich an der zunächst architektonisch-visuellen Beobachtung interessiert, daß sich ein Raum prinzipiell perspektivisch erschließt, durch physische Präsenz und Blick. Der perspektivische Zugriff auf einen Raum erzeugt Ausschnitte (also Teilräume) und schließt andere aus (tote Winkel), obwohl jede Selektion eine Ahnung des Zusammenhangs (Raumgefühl) erzeugt – und diese Beobachtung habe ich auf raumzeitliche Kategorien der Musik übertragen. Das Stück erzeugt klangliche Raumbewegungen, die mit zeitlichen Strukturen untrennbar verbunden sind und die ganze Formteile erzeugen oder auflösen bzw. verschwinden lassen, so wie wir in Räume eintreten, und sie wieder verlassen können. Am Anfang wird zum Beispiel eine sich lawinenartig auffächernde und im Raum (jenseits der Bühne) verbreitende Flageolett-Glissandobewegung der Streicher vollzogen, die durch eine Gegenbewegung der ebenfalls im Raum aufgestellten Bläser kontrapunktiert wird. Auf zeitlich-proportionaler Ebene durchlaufen alle Instrumente während dieses Vorganges einmal die Ziffern eines magischen Quadrates in verschiedener Leserichtung, so daß am Ende der Bewegung die Innenräume des Quadrates und der konkrete Raum der positionierten Instrumente durchschritten sind, obwohl die Wege verschieden waren. Raum-Raum und Zeit-Raum werden durch die polyphonisierte Bewegung nach und nach gefüllt, einhergehend mit dem Absenken der Streicherflageoletts an ihrem tiefstmöglichen Punkt. Auf diese Weise erzeugt die Musik in Verschränkung ihrer Parameter einen Raum, füllt diesen aus und läßt ihn verschwinden, indem sie einen anderen Raum entstehen läßt, diesmal auf der Bühne ...

Sucht *Flugsand* die Metaphorik des Raumes in der konkreten Verräumlichung des Orchesters, so projiziert sie sich in *Solo auf Schwellen* auf das Innere eines einzelnen Instruments. Das Stück verdankt wesentliche Eindrücke

dem Austausch und der Zusammenarbeit mit den Choreographen Reinhild Hoffmann und Dieter Heitkamp und der dabei entfalteten Faszination dafür, daß ein Tänzer auf leerer Bühne Räume entstehen und verschwinden lassen kann bei gleichbleibender Präsenz seines Körpers. Das Stück ist für eine Trompete mit zwei Trichtern geschrieben, zwischen denen man mittels eines Ventils hin- und herschalten kann. Bei dieser Bauart liegt es nahe, die beiden Trichter als gegenüberliegende Räume zu definieren, aber es hat mich zunehmend interessiert, über das Phänomen der Schwelle nachzudenken, das überall dort seinen Ort finden kann, wo ein Raumgefühl sich auflöst – mitten in einer leeren Fläche, bei einem Schritt ins Dunkel, am Ende eines Tons. Auf der Ebene musikalisch-zeitlicher Gestaltung bin ich von der Erzeugung meist zweier Räume und ihrer Schwelle ausgegangen, und von der Vorstellung, daß innerhalb von Räumen weitere Schwellen entstehen, Schwellen räumlich werden, Orte sich verflüchtigen oder verzweigen können. Der zweite Satz des Stückes beginnt mit zwei, durch verschiedene Dämpfer farblich divergierenden Klangräumen (beide auf Ton d2), die durch einen Zwischentakt getrennt sind, der die Crescendobewegung des ersten Taktes auffängt, einen Übergang erzeugt, und somit Eigenschaften der Schwelle enthält (siehe das Notenbeispiel). Vom zweiten Raum (B) springt die Musik ohne Übergang wieder in den ersten (A), der allerdings in Form eines vibrierenden Decrescendos Übergangsphänomene in sich aufnimmt. Im weiteren Verlauf der Musik entfernen sich die Räume A und B zunehmend auf der Ebene von Tonhöhe und Dauer. Während A absinkt, innere Unterteilungen (räumliche Ausdifferenzierung) erzeugt, und bei jeder Wiederholung die Dauer um zwei Quintolensechzehntel verkürzt, steigt B an, bleibt beim Crescendo eines einzelnen Tones und verkürzt sich um eine Triolenachtel. Durch die ansteigende tonräumliche Entfernung von A und B entfalten sich auf der Schwelle mehr und mehr figurale Übergänge, die sich zeitlich ausdehnen und eigene Strukturen und Innenräume entstehen lassen (ab II), die wiederum Schwellen enthalten können.

Viele Bereiche des kompositorischen Denkens sind hier ausgelassen, und ich will die Metapher nicht überspannen. Raum ist ein Begriff, den ich mir von etwas mache, dem ich mich nicht entziehen kann – in der Umwelt und beim Komponieren. Und indem ich versuche, ihn zu verstehen, verstehe ich auch etwas über das Phänomen der Musik. ■