

Gisela Nauck

Steffen Schleiermacher: Musik für Kammerensemble

Besetzung: Fl. Ob.
Kl. Fg. Hrn. – 2 Vl. Va.
Vc. Kb. – Klav. –
Schlagwerk

Dauer: 12'

Uraufführung:
15.12.1990, Berlin,
Ensemble Avantgarde,
Leitung: Steffen
Schleiermacher

Auftragswerk des
Theater im Palast der
Republik (TIP) für die
Paul Dessau Tage
1990

Gehalt

Ein wesentliches Merkmal der Musik von Steffen Schleiermacher ist die Konzentration von Expressivität bei zunehmend struktureller Reduktion, sind ihre gestische Prägnanz und Beredtheit. Unter dem Gesichtspunkt einer kontinuierlichen Schaffensentwicklung ist die *Musik für Kammerensemble* besonders interessant, da sie die ihr eigene Gesetzmäßigkeit erstmals im Material selbst thematisiert. Angeregt durch Wassili Kandinskys epochale Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* entwickelte Schleiermacher analoge elementare Grundstrukturen für seine Musik. Die Art der klanglichen »Definition« von verschiedenen Punktqualitäten durch Töne, deren Lage und Intervallbeziehungen, Instrumentalfarbe, Rhythmus und Artikulation oder der Charakter unterschiedlicher linearer Bildungen durch Metrum, Rhythmus, Tonverlauf, Farbe und Artikulation sind für Gehalt und Dramaturgie des Werkes ebenso bedeutungsvoll wie ihr Zusammenwirken und aufeinander Reagieren oder die Art und Weise von Flächenbildungen. Zugleich sind diese Bausteine, die die Idee zur Fläche, zur Einheit in sich tragen, einer Dramaturgie unterstellt, die der Bildung eines in sich geschlossenen Ganzen im Sinne von Vereinheitlichung entgegenwirkt. Prozesse des Sich-Formens sind ebenso sinnstiftend wie solche der Auflösung und Destruktion. Es gibt keine Entwicklung in Richtung prozessualer Vollendung; nicht Einheitlichkeit will eingelöst werden, sondern das Ganze erfüllt sich in der Wahrung einer offenen Situation, in der das Ungelöste erhalten bleibt. Die Musik kehrt am Schluß zu ihrem Anfang zurück; Weg und Ziel erfüllen sich in der Rückkehr, hier zu einer militanten, punktuellen Struktur in Klavier und Xylophon. Doch Rückkehr ist keine Bestätigung dieser schon zu Beginn in sich brüchigen Struktur, sondern zeigt eher Richtungslosigkeit an. Durch die simultane Konfrontation mit einem harmonisch instabilen, zarten Streicherklang und einer zerfaserten Bläserfläche gerät Wiederholung um so mehr zur Auflösung, besiegelt durch den kurzen, weichen Portato-Unisono-Klang am Schluß mit auseinanderstrebender Intervallstruktur. Die Betroffenheit von gesellschaftlichen Realitäten in der DDR ist unüberhörbar, ähnlich etwa wie in *Kreon* (1987), wo die Auseinandersetzung mit verhärteten Machtstrukturen kompositorisch bedeutsam wurde, oder im Violakonzert (1987) die Annäherung von Individuum und Masse bis zur Verschmelzung und ihre Trennung bis zur Ausschließlichkeit. Die Musik für Kammerensemble wurde im April 1990 beendet.

Gestalt

Schleiermachers namenlose Komposition ist einsätzig, dabei in vier metrisch und rhythmisch deutlich voneinander getrennte Teile gegliedert. Der erste, in sich am differenziertesten strukturierte Teil (Takte I – 86) exponiert nicht nur in knapper, auch rudimentärer Form verschiedene Charaktere der musikalischen Elemente Punkt und Linie, sondern führt zugleich die in ihrem formalen Wesen begründeten Gegensätze, Spannungsverhältnisse und Übergangssituationen von Punkt zu Linie zu Fläche vor. Einer Keimzelle gleicht der dreigeteilte erste Abschnitt dieses Teils (Takt I-45), in welchem sehr knapp und auf engstem Raum wesentliche Entwicklungen und Situationen des ganzen Werkes vorgeformt scheinen: 1. die militante Punktstruktur in Klavier und Xylophon, deren Zerfall durch rhythmische und intervallische Selbstaflösung sowie durch Konfrontation mit einer zweiten, im Charakter gegensätzlichen Punktsituation in den Bläsern: weich, leise, von innerer farblicher Lebendigkeit und mit »klingenden« Intervallen, die rudimentär bereits die formbildende Energie des Punktes zur Klangfarbenlinie, zu kleinen Strichen und Schwüngen ausbilden und sich der Verhärtung, auch Vereinzelung akkordischer Punktualität entgegensetzen. 2. Eine komplexe, flächige Situation mit linearen, polyphonen Schichtungen in den Streichern und melodischer Profilierung der I. Violine, mit abrupten, großräumigen Strichen (Fl, Ob, Klar.) und dazwischen gesetzten Tonpunkten (Fg, Hrn). Diese kontrastreiche Struktur ist allerdings nicht von Bestand und weicht 3. einer tonlichen, rhythmischen, dazu verkürzten Variante der punktuellen Massivität des Beginns, nun allerdings im Kontext eines terzhaltigen Klanges in den Streichern, schnellen, abstürzenden Linien in den hohen und Tonpunkten in den tiefen Holzbläsern – Schichtung extremer Gegensätze. Die in jenen ersten fünfundvierzig Takten vorgeführten Spannungen an Formen, Farben und Befindlichkeiten bilden gleichsam das noch für jede Entwicklungsrichtung offene Thema der Komposition.

Bereits der zweite und dritte Abschnitt des ersten Teils geben Richtungen und Möglichkeiten an, die formbildende Kraft des Elements zu nutzen. Polyrythmische, kleingliedrige Linearität zieht nach und nach alle Instrumente in ihren Sog, bildet eine in sich pulsierende Fläche, die offenbar durch rhythmische und klangliche Individualität jeder Linie nicht von Bestand sein kann. (Daß jene Individualisierung der Stimmen eher einem mechanischen Abspulen gleicht, die lediglich in einer Kontrabaß- und später Oboenmelodie ihre Eigenwilligkeit beweist, ist eine weitere Schicht dieser Musik, die auf mannigfach vorhandene Irregularitäten und Destabilisierungen des Elementaren schon hier deutet.) Und so verbinden sich im dritten Abschnitt Holzbläser unisono zu einer unruhigen, weiträumigen Melodie, die sich im daraus hervorgehenden Oboensolo von terzbestimmter Tonalität entspannt. Die dazu rhythmisch gleichlaufende Clusterlinie mit den Streichern verweist darauf, daß die Musik für Kammerensemble nicht nur von strukturellen Gegenläufigkeiten handelt, sondern das Kontrastpotential die elementare Spannung zwischen Dissonanz und Konsonanz thematisiert, was im weiteren Verlauf zu merkwürdig illusionären Klangbildungen führt. Zwei septhaltige Akkorde von Klavier und Xylophon aus der militanten Punktstruktur des Anfangs beenden den ersten Teil, dem damit ein Charakter von Gewaltbarkeit erhalten bleibt.

Der zweite Teil, metrisch unverändert (Viertel = 60), durch rhythmische Beschleunigung und Vermischung der Klanggruppen vom ersten deutlich abgehoben, entwickelt den linearen Impuls auf mannigfache Art. Immer aber bedeutet Entwicklung letztlich auch Reduktion des melodischen Potentials. Während der erste Abschnitt noch als Zusammensetzen von linearen und punktuellen Elementen in unterschiedlichen instrumentalen Verbindungen beginnt, in sich gefestigt durch rhythmische Synchronität, löst sich dieser Verbund schon bald auf. Auch melodische Individualität von Klarinette und Oboe im zweiten Abschnitt verläuft unschlüssig in repetitiver und minimalistischer Formelhaftigkeit. Der Versuch, Linearität als entwicklungsfähiges Potential auszubauen scheitert – begründet in sich selbst wie auch attackiert von Rudimenten der punktuellen Massivität aus dem ersten Teil. Punkt und Linie sind zum unversöhnlichen Gegensatz geworden, damit Zustände von Beharren und Entwicklung.

Diese Polarität verschärft sich im dritten Teil als struktureller, dynamischer und harmonischer Konflikt. Musikalische Linearität intensiviert sich durch ein wahnwitziges Tempo (Viertel = 160 bei Sechszehntelrhythmik) im zentralen, repetitiven Bongopart zur Unerbittlichkeit eines Sogs, der andere Instrumente mitreißt und selbst beständige Klangpunkte auflöst. Strenge, unlebendige Prozessualität geht einher mit tonlicher Ausdünnung, f-Kontraste tragen zur Destabilisierung jener verhärteten Linie ebenso bei wie vielfältige Klangpunkte, eine naive Flötenmelodie, erhebliche metrische Schwankungen, stehende Klänge von illusionärer Harmonie und massive Tonpunkte vom Klavier. Mit einer chromatisch abstürzenden Linie in hohen Holzbläsern und Streichern sowie deren anschließenden punktualisierten Schattenlinie in tiefen Bläsern und Streichern haben sich Brüchigkeit und Fragmentarisierung durchgesetzt. Melodizität erstarrt trotz nochmaliger Beschleunigung in rhythmischer Uniformität und richtungslosem In-sich-Kreisen, (Bongo/Fagott) variationsunfähig trotz des Klangfarbenwechsels der fortsetzenden Oboe, auch nicht aufhaltbar durch die vom Horn einen Takt lang leise dagegen gesetzten Vergrößerung des in sich kreisenden, repetierten Motivs. Mit unverminderter Wucht scheint sich die massive Punktstruktur des Beginns im vierten Teil zu wiederholen und zu behaupten. Doch Kompaktheit ist nicht nur von Anfang an durch ein reduziertes Tonmaterial und »hohle« Intervallbeziehungen beschädigt, sondern auch durch einen anderen Kontext als zu Beginn in Frage gestellt. Der vierte Teil bestätigt nicht nur die Elementarität des Punktes, sondern zugleich seine Verletzbarkeit und Variabilität zu einer neuen, offenen Qualität.