

Felicitas Nicolai

## **Annette Schlünz: »Wenn schon die Flügel zerbrochen sind«**

Kammermusik für 9 Instrumente

**Besetzung:** Violine solo, Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Horn, Trompete, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß

**Dauer:** ca. 13'

**Uraufführung:**  
3.6.1990, Dresden,  
Ensemble Berlin  
NEUE MUSIK,  
Leitung: Hans Jürgen  
Wenzel

Für Annette Schlünz bedarf es keiner besonderen Anlässe, um eine Komposition entstehen zu lassen und nur selten ist ein »von außen« erteilter Auftrag zum Auslöser für ein Stück geworden. Vielmehr hinterläßt jeder Tag mit seinen Stimmungen, Begegnungen, Anregungen (zum Beispiel durch andere Künste), Landschaften, selbst mit seinem Wetter ein Substrat an Wahrnehmungen und Empfindungen, aus denen heraus sich Assoziationen bilden, an die sich irgendwann Töne »anlagern«. Insofern sind ihre Kompositionen unspektakulär wie ihr Alltag, und doch ist der stetig stattfindende Verarbeitungsprozeß von Wirklichkeit hörbar in dem, was hinter den instrumentalen Aktionen steht, was in den Tönen mitschwingt. Zunehmend wird dabei auch das eigene Schaffen diesem »Recycling« unterworfen. Die kompositorische Entwicklung unterliegt strengster Selbstkontrolle, die zu fortschreitender klanglicher Askese und materialer Enthaltsamkeit führt und ihr Vorbild in Person und Musik Anton Weberns hat. Nur noch das schreiben, was notwendig ist und intensiv genug, um zu klingen: Die 1990 entstandene Kammermusik »*Wenn schon die Flügel zerbrochen sind*« ist ein weiterer konsequenter Schritt in diese Richtung. Dem Stück für Solo-Violine, Bläser- und Streichquartett liegen aphoristisch kurze Lyriktexte von Pierre Garnier zugrunde, die in die Partitur eingeflochten und nur für die Interpreten bestimmt sind. Dem 1967 erschienenen Gedichtband *Sekunden* entnommen verdichten die Miniaturen ein Lebensgefühl. Bereits ein Jahr zuvor entstand das Vokalwerk *Ornithopoesie* für zwölf Gesangssolisten nach Texten dieses französischen Dichters, angeregt durch die in Dresden gastierende Groupe Vocale de France. »*Wenn schon die Flügel zerbrochen sind*« setzt damit nach dem Streichquartett *An eine Vernunft* aus dem Jahr 1982, dem Streichtrio *Il pleut doucement sur la ville* (1989) (beides nach Arthur Rimbaud), der *Abschiedsschaukel* (1985) – szenische Kammermusik (Nelly Sachs), *La vie en rouge* für Klarinette und Klavier (1989) (Boris Vian) und der Kammermusik für 7 Instrumente *Nachtschwarz ist das Blau* (Karel Capek) die Reihe der durch Literatur inspirierten Instrumentalwerke fort. Dabei handelt es sich in keinem Fall um Programmusik, vielmehr gehören dichterische Äußerungen zu jener Form der Anregungen, die starke Assoziationen auslösen und durch eine von ihr bevorzugte, rhythmisierte, phonetisch abwechslungsreiche (musikalisierte) Sprache direkt bestimmte Klangverbindungen

evozieren. Durch die Einarbeitung der Texte in die Stimmen bzw. die Partitur sollen die Interpreten teilhaben an diesem Transformationsprozeß und sich stimuliert fühlen.

Mit seinem Namenszug und den in ihm enthaltenen musikalischen Buchstaben e-g-a gab der 1928 in Amiens geborene und lebende Dichter ein Dreitonmotiv vor, das in enharmonischer Umdeutung, Transposition und Permutation Materialbasis für die Komposition wurde. Aus ihm wurden drei weitere Motivvarianten gewonnen (e-as-g/ g-a-ges/e-a-f), die vertikal übereinandergeschichtet als neuntöniger Akkord gleich zu Beginn des Stückes zwei Mal erscheinen. Die neun, ihr Vielfaches und ihre Faktoren haben für das Stück ordnende Funktion. Aus neun Silben setzt sich der Titel zusammen, neun Instrumente spielen die aus neun Abschnitten bestehende Komposition, die None (als gespreizte Variante der musikalischen Buchstaben des Nachnamens a-g) ist ein immerwiederkehrender Bestandteil melodischer Gebilde. Es gibt achtzehn instrumentale Kombinationen (acht Duos, sechs Trios, vier Quartette). Die neun liegt auch Taktverhältnissen und Tondauern zugrunde, dies allerdings nicht orthodox. Der Umgang mit Zahlen ist eher spielerisch als seriell. So gibt es von jedem Postulat auch immer dessen Abweichung. Die zweihundertdrei Takte der Komposition verteilen sich auf die neun Abschnitte wie folgt:

- I 1-18
- II 19-30
- III 31-41
- IV 42-61 Vln-solo 1 »Ich habe keine Heimat  
nur die Spur des Vogelflugs  
der sich zu Wäldern senkt«  
62-77
- 78-83 Vln-solo 2
- V 83-115
- VI 115-128 »In der Nacht nah meinem Aug'  
fliegt ein Vogel  
wie ein Seidenfaden  
Ist nicht hier Weltanfang?«
- VII 129-160 »Der Tod ist so still  
auf hoher See«
- VII 160-174
- IX 174-203 Vln-solo 3 »Welche Antwort meiner Zukunft  
Knochen Stein Nerv Staub?  
Ich weiß lange noch fliegt es  
wenn schon die Flügel  
zerbrochen sind«

(Nicht immer trennen Zäsuren die einzelnen Abschnitte voneinander. Da diese oft auseinander hervor- oder ineinander übergehen, sind mit geringen Abweichungen

auch andere Einteilungen möglich.)

Die Musik dieses Stücks ist empfindsam, verhalten, manchmal visionär. Sie ist schmerzlich, ohne weinerlich zu sein, aufbegehrend, aber nie aggressiv oder schrill. Die kompositorische Faktur ist von unendlich vielen Pausen aufgebrochen und wirkt dadurch transparent und licht. Drei Fermatenarten im Wert von einer, zwei und drei Sekunden regeln längere »Absenzen« der Instrumente. Fast scheint es, als wäre der Stille ein Netz von Tonpunkten übergeworfen, als wäre sie gerastert durch Klang. Sieben der neun Abschnitte verharren zudem im p bis ppp, aus dem es nur vereinzelte, episodische Aufbrüche ins mf gibt. Dramaturgisch ist die Komposition nicht auf einen Ziel-, Höhe- oder Wendepunkt hin konzipiert. Sie könnte an beinahe jeder Stelle einsetzen oder abbrechen und wirkt wie ein Ausschnitt aus einem immer vorhandenen Klangkontinuum. Zum offenen Verlauf dieser Musik gehört auch das Fehlen von »festen« thematischen Konturen. Die melodischen Gebilde tragen Motivcharakter, die wie Einsprengsel zwischen den Pausen eingelassen sind. Immer wieder gibt es großintervallische »Anläufe«, die verebben und in lange, liegende Noten münden. Immer wieder gibt es ganze Passagen, die wie auskomponierte Einschwingvorgänge wirken. Das diastematische und rhythmische Denken ist dem klangfarblichen nachgeordnet. Einen Ton in allen seinen Dimensionen erfassen, aushören (im Sinne Alban Bergs) und verändern, heißt klangfarbliche Detailarbeit leisten. Durch Vierteltonverschiebungen, Wechselschlagmelodik, Umspielen und Geräuschbildungen wird um liegende Töne herum ein Mikroklima aufgebaut. Selten erscheint der stationäre Klang in natura. Avancierte Spieltechniken wie frullato (bei den Bläsern), Flageolets, flagettierte Glissandi, col legno-, sul tasto-, sul ponticello- oder senza vibrato-Spiel, Bartók-Pizzicati, knirschender Strich etc. verändern die Tonqualität auf kürzestem Raum in kürzester Zeit, wodurch der Eindruck von Dichte und Intensität entsteht und ein- und derselbe Ton unterschiedlich ausgeleuchtet wird, wie sich auch die neun Abschnitte als farblich changierende Varianten des sparsam exponierten Tonmaterials verstehen. Dieses Noch-Nicht- bzw. Nicht-Mehr-Ton-Sein verleiht dem Stück jenen schwebenden visionären Charakter, der durch Musizieranweisungen wie soffocato, gestopft (Blech), decrescendo oder häufig überbundene Rhythmen befördert wird.

Obwohl mit der Solo-Violine ein Solo-Instrument nominiert wird, dessen drei kadenzähnliche »Auftritte« Zäsuren schaffen und meditative Inseln im Stimmengeflecht bilden, ist die Kammermusik nicht als Konzertstück angelegt. Die einzelnen Instrumente gehen vielmehr eine Vielzahl kommunikativer Verbindungen ein, wodurch die 203 Takte der Komposition zu einem Komprimat zeitgenössischer Musiziermuster gerinnen. Jede Stimme ist horizontal gedacht und individuell gearbeitet, so daß sie aus dem Ensemblekontext heraustreten könnte. Doch außer der Solo-Violine machen von dieser Möglichkeit nur die Flöte, Klarinette/ Baßklarinette und Viola Gebrauch. Der melodische Ambitus dieser Solo-Stellen ist weit gespannt, die Instrumente agieren in diversen Lagen und Registern, was optisch seinen Ausdruck in der Notation in zwei und sogar drei Systemen findet (und für die Interpreten natürlich auch eine spieltechnische Erleichterung bedeutet). Das »auf sich selbst zurückgeworfene« Instrument beginnt sich in mehrere Charaktere aufzuspalten, die zueinander konfliktvoll in Dialog treten.

Es ist nicht leicht, dieser verhaltenen und doch so intensiven, aufgeladenen Musik

den richtigen Tonus zu geben. Hörer und Interpreten gleichermaßen müssen zwischen innerer Wirklichkeit und äußerem Klangraum enorme Spannungen aufbauen können.

© positionen, 6-7/1991, S. 46-47