

ferner gesang

Zu einem Streichquartett-Projekt von Willem Schulz

Mauricio Kagel hat 1958 bemerkt, daß die Wirkung und Bedeutung von Musik sich nicht aus einer stummen Partitur, sondern dem Gesamt einer Aufführung ergibt: »Instrumentalisten sind in doppeltem Sinn Spieler – sie spielen Musik und eine Rolle« (Kagel zu *sur scène*, UA Bremen 1962¹) Was als Geburtsstunde des »instrumentalen Theaters« in die akademische Musikgeschichtsschreibung eingegangen ist, war in Wirklichkeit die offizielle Verabschiedung vom Berufsbild des monadischen Komponisten und der Adornoschen Philosophie, derzufolge die Bedeutung und Wirkung von Musik in der Partitur sedimentiert ist. Welcher Komponist aber auch immer über sein Schaffen ins Sinnieren geriet, das in großen Stapeln ur- aber anschließend kein zweites Mal aufgeführt auf Halde lag, mußte sich der bitteren Erkenntnis anschließen, daß die Partitur weit weniger wichtig für Rezeption, Erfolg und Überlebenschancen des Werks ist als die Umstände der Aufführung. Ein Werk, das nur im Auftrag irgendeiner Institution uraufgeführt und anschließend ad acta gelegt wird, ohne auf dem Markt als Ware zu zirkulieren, ist eine (vor-bürgerliche) Dienstleistung und kein Opus, wie es die bürgerliche Gesellschaft im 18. Jahrhundert gewollt hat. Insofern ist ein Teil der heutigen Avantgarde in die Epoche feudaler Musikproduktion regrediert.

Es hat im vergangenen halben Jahrhundert, von Kagels Ansatz abgesehen, zahlreiche Maßnahmen gegen solcherlei historische Re-

gression gegeben: Unter der Bezeichnung »Angewandte Komposition« hielt die Musikpsychologie Einzug ins Denken und Schaffen, beispielsweise bei audiovisueller Musik (Filmmusik, VideoKunst, Programmmusik, Multimedia-Opern). Das Publikum, das bezahlen und konsumieren wollte, wurde zunächst gegen seinen Willen »aktiviert«, beispielsweise bei den vielen Varianten von *Musik für ein Haus*. Alle Arten offener Formen wurden vorgeschlagen und die ausführenden Musiker nicht selten sehr zu deren Schrecken »emanzipiert«. Oder es wurden die technischen Vorrichtungen, die Klänge erzeugen können, als Kunstobjekte geformt, um vom Publikum zeitlich unbegrenzt begangen zu werden.

Der Zyklus *ferner gesang* für Streichquartett von Willem Schulz ist ein weiterer Weg im Rahmen solcher Problemlösungen. Das Werk läßt sich keiner der gängigen Musik-Inszenierungen des Avantgarde-Sektors widerstandslos zuordnen. Willem Schulz (geb. 1950) hat 1987 mit der Stadtmusik *gestrichen* für Osnabrücks Innenstadt und das Erste improvisierende Streichorchester eine Serie von Mehrzweck-Kompositionen gigantischen Ausmaßes eröffnet, die inzwischen dazu geführt hat, daß Baufirmen wie Bürgerinitiativen oder Touristenbüros ihn bitten, beispielsweise eine Sinfonie für eine siebentägige Inselbespielung unter Einbeziehung aller ortsansässigen Musikvereine (so geschehen 1995 mit *ting II* auf Spiekeroog) oder für einen am Baukran aufgehängten Koloratursopran, acht Posaunen und acht Baumaschinen (so geschehen 2005 mit *Bausinfonie II*) zu entwickeln. Was bei Betrachtung der Schulzschen Werkbezeichnungen und Besetzungslisten² eher als futuristisch, bruitistisch oder schlicht post-sowjetisch anmutet, erweist sich allerdings bei Betrachtung der jenen Opera zugrundeliegenden Partituren als sehr penibel ausstrukturierte Klangkunst. Wie in instrumentaler Avantgardemusik üblich, werden die verwendeten Instrumente und Klangerzeuger nach akustischen, agogischen, semantischen und theatralischen Möglichkeiten hin untersucht, das Untersuchungsergebnis als musikalisches Material festgelegt und sodann mit Bezug auf mögliche Aufführungssituationen komponiert bzw. inszeniert. Die Partituren existieren auch unabhängig von der konkreten Realisierung bei der Uraufführung, erfordern aber in jedem Falle eine adäquate Aufführungssituation und eine sorgfältige Inszenierung durch die Ausübenden oder einen »Regisseur«.

1 Auch in: Dieter Schnebel (Hrsg.), *Mauricio Kagel. Musik Theater Film*, Köln: Dumont 1970, S. 55.

2 www.willemschulz.de/werklste.html

Abbildung 1: *holz.metall* aus Willem Schulz' Zyklus *ferner gesang* für Streichquartett, Aufführung am 8.7.2007 im Ausstellungsbereich *Stahl-gießerei* des Museums *Industriekultur* Osnabrück mit dem open string quartet.



Interpretation von Orten

Beim Zyklus *ferner gesang* hat Willem Schulz achtzehn Miniaturen von durchschnittlich

sechs Minuten Dauer komponiert, die, betrachtet man die Partitur, zunächst systematisch alle Dimensionen des klassischen Streichquartetts ausloten. Solche sind neben den allgemein gebräuchlichen Streich- und Zupfaktivitäten beispielsweise das Holzreiben mit der Hand oder das perkussive Bearbeiten des Geigenkastens. Kompositionstechnisch wird eine aus minimalistischen Zeitverschiebungen resultierende Polyphonie bevorzugt, die immer wieder abrupt unterbrochen oder von der »Erinnerung an eine Melodie« kommentiert wird. Die Komposition verlangt aber zusätzlich, daß unter Berücksichtigung des Aufführungsortes eine gezielte Auswahl aus den Stücken des Zyklus' getroffen wird und die ausgewählten Stücke in diesen Ort hineingestellt werden. Dabei spielt eine entscheidende Rolle, daß sich die vier Streicher/innen durch den Raum bewegen können und an akustisch und choreografisch bedeutsamen Punkten positionieren lassen. Die Ausführenden müssen sich somit intensiv mit den Aufführungsorten auseinandersetzen. Es gilt, hierbei unterschiedliche Bedeutsamkeiten von Orten zu erfassen und diese mittels eines der achtzehn Stücke zu interpretieren.

Es versteht sich fast von selbst, daß ein üblicher Konzertsaal den Ausführenden von *ferner gesang* relativ wenige Anregungen für eine Aufführung bietet. Nicht von ungefähr wurden für die seit der Uraufführung am 12. Mai 2007 gewählten Aufführungen Orte wie der Wolfenbütteler Kulturbahnhof, die Disserter Sandsteinvilla, das Schloß Bad Iburg, der Kalvarienberg Bad Laer oder das Museum Industriekultur in Osnabrück gewählt. Im September 2007 folgen Aufführungen in einer Fabrik, einem Kloster und einer Stadthalle.

Zwei Beispiele aus dem Museum Industriekultur können das Kompositions- und Realisationsprinzip von *ferner gesang* verdeutlichen: Im Ausstellungsbereich, der eine Stahlgießerei zeigt, werden die Musikinstrumente wie Werkstücke behandelt. Die zugrunde liegende Komposition heißt *holz.metall* und ist eine Klangstudie zur Tatsache, daß Streichinstrumente »aus Holz und Metall bestehen«. Die Aufführung dieses Stücks in der Stahlgießerei interpretiert diesen Ort als »Ort der Schwerarbeit« und macht deutlich, daß auch Musikmachen Arbeit, wenn nicht sogar Schwerarbeit sein kann (siehe Abbildung 1). – Ein anderes Beispiel ist die Rhythmusstudie *raster*, die in einem Werkraum zu zahlreichen, von einer Dampfmaschine getriebenen Schleif-, Fräß- und Bohrmaschinen ausgeführt wurde und die visuelle Unruhe der den Raum kreuzenden Antriebsriemen als musikalischen Stimulans interpretierte (siehe Abbildung 2). Bei einer



anderen Aufführung wurde dieses Stück in einen Hof verlagert, der an einen Parkplatz grenzte. Die rhythmische Polyphonie erhielt hierbei eher den Charakter der Hektik einer betonierten Fläche, die von Menschen zügig durchquert werden sollte, da sie selbst nichts weiter als sich selbst zu bieten hatte.

Die Aufführungen von *ferner gesang* werden vom Publikum nicht als Happening wahrgenommen. Es wird eigentlich nie gelacht. Die Partitur ist viel zu dicht und die Musik viel zu differenziert, als daß sich ein plakativer Eindruck einstellen könnte. Anstelle einer »offenen Form« wird die offene Interpretation der Aufführung durch die Ausführenden mittels festgelegter Materialien von Webernscher Strenge praktiziert. Die Inszenierung soll Ergebnis einer Interpretation der Bedeutung des Ortes mit Hilfe der Musik sein und kein Versuch, ungewohnte oder abschreckende Klanggestalten einem zahlenden Publikum schmackhaft zu machen. *Ferner gesang* ist auch kein instrumentales Theater im Sinne Mauricio Kagels, denn weder werden Rituale entlarvt oder tiefenpsychologisch ausgeleuchtet, noch wird ein Lacheffekt, eine Schockwirkung oder Provokation intendiert. Das Publikum wird eher liebevoll behandelt, was es den Ausführenden auch durch »folgsames« Verhalten dankt, indem es die realen und imaginären Klang-Räume zusammen mit den Musiker/innen durchschreitet. Da der *ferne gesang* semantisch mit »Erinnerungsfetzen«, zum Beispiel einem kurzen Fugatoeinsatz oder einem Tangorhythmus, eingetaucht in Klangbänder und Geräuschwolken, arbeitet, verlassen die Musiker nie den gleichsam archetypischen Untergrund unseres Kulturraumes. ■

Abbildung 2: *raster* aus *ferner gesang*, Aufführung am 8.7.2007 in einem Werkraum des Hase-schachts – Museum für Industriekultur Osnabrück durch das open string quartet (beide Fotos: Wolfgang Martin Stroh)