

Kleinteiligkeit und Großform

Enno Poppes *Obst* für großes Orchester

Wenn komponierte Musik heute tatsächlich an einer von ihr selbst verschuldeten Redundanz leidet, wie dies gelegentlich behauptet wird¹, so mag dieser Situation damit zu begegnen sein, dass man, wie Enno Poppe dies in der Vergangenheit immer wieder getan hat, gerade dieses Problem zum Ausgangspunkt des Komponierens macht. Mit der grundlegenden Idee, seine Musik auf Systeme aufzubauen, deren Funktionalität Schritt für Schritt hinterfragt wird, bis die damit verschränkten Ordnungen an den systemimmanenten Redundanzen zerbrechen, stellt Poppe die bisweilen fatale Logik konstruktivistischen Komponierens bloß, indem er ihr zugleich Kunstwerkcharakter verleiht und sie damit zu einem ästhetischen Diskurs über den Zusammenbruch formt. Dieser Doppelbödigkeit gehorcht auch das viersätziges Orchesterwerk *Obst* (2006),² dessen Titel – hierin den Titeln zu anderen Schöpfungen Poppes vergleichbar – mit lapidarer Kürze eine materiale Komponente benennt. Während damit aber in Werken wie *Holz* (1999/2000), *Knochen* (1999/2000), *Öl* (2001) oder *Rad* (2003) zugleich auch klangliche Kennzeichen umschrieben oder zumindest angedeutet werden, bleibt die Namensgebung hier eher assoziativ: Denn der Titel *Obst*, so der Komponist in einem Gespräch, habe vor allem »etwas Griffiges« – gehe es doch »um abgeschlossene Dinge, die man zusammen in die Obstschale legt.«³ Dieses Bild, obgleich nichts anderes als eine Hilfskonstruktion, sagt als »Anspielung an das Kleinteilige« des Werkes viel über dessen Struktur aus. *Obst* besteht nämlich aus vier einzelnen, unterschiedlich langen Sätzen von knapp drei bis rund acht Minuten Dauer, die zwar jeweils ein sehr eigenes musikalisches Profil besitzen, aber dennoch erst in ihren wechselseitigen Beziehungen untereinander die Ganzheit der Komposition bestimmen.

In jedem dieser Sätze fokussiert Poppe auf ein anderes musikalisches Phänomen und rückt – den großen, aus dreifachem Holz, drei- bis vierfachem Blech, vielfach aufgefächerten Streichern sowie einem umfangreichen Arsenal von Schlaginstrumenten bestehenden 50 Orchesterapparat befragend – dessen jeweils

charakteristische Begleiterscheinung in den Mittelpunkt. Wie in früheren Werken geht es ihm dabei um die kompositorische Demontage von Systemzwängen, die sich hier jedoch, bedingt durch die kleinteilige Untergliederung der Großform, auf engstem Raum ereignet. Die Vorentscheidung, diesen Prozessen im Falle von *Obst* recht simple Mechanismen zugrunde zu legen, dürfte zugleich Ausschlaggebend für die Wahl einer mehrsätzigen formalen Architektur gewesen sein, die eine Gegenüberstellung verschiedener Abläufe erst ermöglicht. Mit ihr begegnet der Komponist, der bislang vorzugsweise kleiner besetzte Kammer- oder Ensemblemusik vorgelegt hat, den klangfarblichen Möglichkeiten eines groß besetzten Orchesters. Die Einbindung der Inszenierung struktureller Konflikte in eine heterogen angelegte Folge von Einzelsätzen zeugt gleichermaßen von Poppes dramaturgischem Geschick wie von seinem Gespür für die formalen Proportionen.

Gerade das Nacheinander der Sätze führt zu einer Komplexität, die sich innerhalb eines einsätzigen Werkes kaum erzielen ließe, da sich die Einzelteile – vom Komponisten unter vollständigem Verzicht auf Ausdrucksbezeichnungen oder assoziative Spielanweisungen und zur Orientierung für die Interpreten lediglich mit Metronomangaben überschrieben – gegenseitig kommentieren. Die Anordnung jener »abgeschlossenen Dinge« innerhalb des Behältnisses einer »Obstschale« ist daher letzten Endes weit mehr als eine beliebige Abfolge von Einzelsätzen. Denn trotz Poppes Interesse am geschlossenen, in sich logisch erscheinenden Aufbau kleinerer Satzgebilde fehlt es nicht an Querverbindungen, durch welche diese vier Werkteile gedanklich miteinander verknüpft sind.

Am offensichtlichsten ist dies, wenn man den ersten und vierten Satz als verzerrte spiegelbildliche Entsprechung zueinander betrachtet: Wo sich nämlich zu Beginn von *Obst* die einzelne Linie schrittweise in Richtung auf eine komplexe Vielstimmigkeit differenziert und in dieser kulminiert, vervielfältigt sich der darin mitgedachte Prozess des instrumentatorischen Crescendos am Ende zu einer wellenförmigen Reihung von harmonisch unterschiedlich dichten Kulminationspunkten. So geht es im ersten Satz (Viertel = 96) um die verschiedenen Möglichkeiten linearer Entwicklungen, die sich, ausgehend von einer durch Sprünge charakterisierten Melodielinie im Englischhorn unter ständigem Hinzutreten anderer Instrumente vervielfältigen, sich »immer mehr verdichten, in Strudel hineinlaufen und dann wieder neu ansetzen«, bis am Ende im vierfachen Forte des Orchesters ein nicht mehr zu

1 Vgl. etwa Sebastian Kiefer, *Improvisation versus Komposition? Performative Widersprüche in der Neuen Musik*, in: *Dissonanz* 100, Dezember 2007, S. 24-29, hier S. 29.

2 *Obst* entstand 2006 und wurde am 23. Februar 2007 vom Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Martyn Brabbins in München uraufgeführt.

3 Dieses und sämtliche folgenden Zitate stammen aus: *Griffiges in der Klangobstschale. Florian Hauser im Gespräch mit Enno Poppe*, in: Programmheft *Musica Viva*, München, 23. Februar 2007, S. 19-22.

überbietender Höhepunkt erreicht ist, mit dem dieser Werkteil abrupt abreißt. Der vierte Satz (Viertel = 42) beschäftigt sich hingegen mit Ein- und Ausschwingvorgängen, die – das instrumentatorische Crescendo und die Stimmverdichtungen des Kopfsatzes aufgreifend und variierend – in neun großen Wellen verlaufen, dabei aus dem Nichts kommen, allmählich in Lautstärke und klanglicher Komplexität anschwellen und in ihrer Mitte jeweils eine aus rhythmisch nuanciert gestalteten Einzelstimmen entstehende Akkordballung mit unterschiedlich komplexen spektralen Qualitäten – basierend auf Summations- und Differenztonphänomenen – aufweisen.

Eine vergleichbare Entsprechung gibt es auch zwischen den beiden Mittelsätzen der Komposition: Der zweite Satz (Viertel = 72) beschäftigt sich mit dem Pendelmotiv der kleinen Terz, das hier – gleichsam als historisch konnotiertes Klangphänomen: nämlich als Akkordbestandteil, der häufig in Begleitstrukturen tonaler Musik zu finden ist – »durch verschiedene Instrumentationen gefiltert« und schrittweise vierteltönig um eine Oktave nach unten verschoben wird. Diesen Abstieg verschränkt Poppe mit einem allmählichen Verwischen der Konturen, denn die hier stattfindende »Metamorphose einer Begleitfigur« reicht von der anfangs klar gezeichneten Pendelbewegung in der Bassflöte, die im Unisono wechselweise von Flöten, Horn, Fagott, Vibraphon und Celesta eingefärbt wird, bis zu ihrem vollständigen Verschwinden, das sich als allmähliche Diffusion in einen zunehmend akkordisch ausgearbeiteten Satz wie auch als Anwachsen raffinierter klangfarblicher und harmonischer Komplexität ereignet. Der dritte und mit unter drei Minuten Dauer kürzeste Werkteil von *Obst* (Viertel = 100) lebt »vom Wechsel zwischen kurzen, perkussiven und rutschenden, quasi gefierten, kontrolliert losgelassenen Akkorden« und spielt mit solchen gestisch angeordneten Resten von »choralartigen Akkordfolgen« wie der zweite Satz auf tonale Relikte an. Diese verlieren sich jedoch rasch im Geflecht der Stimmen und blitzen nur noch als Schatten auf, so etwa im fast vollständig skelettierten Rest von Tonalität, der sich am Satzende über einer von Streichern, Harfe und Celesta beherrschten Klangfläche in den hohen Glissandi der beiden miteinander verwobenen Klarinettenparts erahnen lässt.

Angeichts derartiger Details erweist sich Poppes Orchesterwerk als beziehungsreiche Studie, hinter der sich weit mehr verbirgt, als die Rede von den vier unterschiedlichen Früchten in einer sie umgebenden Obstschale zunächst vermuten lässt. Was der Komponist

hier inszeniert, könnte mithin gar als persönliche Lesart einer viersätzigen sinfonischen Großform verstanden werden – als Durchdenken eines historischen Prinzips, das Poppe gemäß eigener Kriterien der Formgebung neu gestaltet und sich dadurch sowie unter Rekurs auf bestimmte Relikte tonaler Traditionen aneignet. Unter diesem Blickwinkel betrachtet hat *Obst* in der nahezu gleichzeitig entstandenen, einsätzigen Orchesterkomposition *Keilschrift*⁴ (2005/06) ein Gegenstück, das sich – reduziert auf die permanente Umgestaltung eines fünftönigen Eingangsmotivs bis hin zu dessen vollständigem Kollaps – den Prinzipien thematischer Arbeit und damit einem anderen auffälligen Kennzeichen der sinfonischen Tradition widmet.

4 *Keilschrift* für großes Orchester wurde am 21. Oktober 2007 vom SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter Leitung von Sylvain Cambreling in Donaueschingen uraufgeführt.