

struktur einer kompositorischen utopie

versuch, sich analytisch selbst zu erfassen

Sich dem Komponieren theoretisch zu nähern – vor allem wenn es um das eigene Komponieren geht – ist eine diffizile Angelegenheit: Die Ebenen 1. dessen, was man will, und 2. dessen, was man wirklich tut, bedingen und durchdringen einander. Und oft zieht diese Durchdringung Sachverhalte nach sich, die ursprünglich weder gewollt noch innerhalb einer Realisierungsmöglichkeit lagen. Die theoretische Reflexion ist also immer ein Spiegel der eigenen künstlerischen Utopie und der künstlerischen Realität, beide eingebunden in Tradition und Praxis. Noch komplexer (und rückbezüglicher) wird dieser Versuch dann, wenn ich anerkenne, daß diese „künstlerische Realität“ wiederum durch mich – meine künstlerische Utopie – rezipiert und reflektiert wird.

Genau diesen Zwiespalt möchte ich nun in meiner kompositorischen Arbeit durch seine Thematisierung auflösen bzw. sein Konfliktpotential zur Erarbeitung meiner Kompositionen heranziehen:

Die Identität von Klängen – ihre tatsächlich beobachtbare Morphologie und Physiologie (auch ihren immer vorhandenen Zitatcharakter) – konfrontiere ich mit meiner (strukturellen) Klang-Utopie. Klänge zu einem neuen, d. h. individuell charakteristischen Klang zu fassen und auf diesem Weg eventuell auch neue Klangmöglichkeiten zu finden, ist wesentliches Ziel meines Komponierens. Gleichzeitig der sich erinnernden Wahrnehmung Zusammenhänge zu ermöglichen, die die Reminiszenzen auslöschen und dem Ohr verstellte Realitäten erlebbar machen.

Wie kann ich aus einer von mir gewählten musikalischen Ausgangssituation, aus einem bestehenden (im weitesten Sinn „zitierten“) Klangereignis, seiner beobachtbaren Morphologie und Physiologie und der immer präsenten mitschwingenden Bedeutung (um die Begriffe Ausdruck/Expressivität noch bewußt zu vermeiden) Klang, Struktur und Form eines Werkes entwickeln, das sich aus den Bestimmungen des Grundmaterials individuiert?

Die Idee, die dieser Frage zugrunde liegt, ist die von der angestrebten Kongruenz (Identität) von Klang, Struktur und Form und, über diese größtenteils objektivierbaren Phänomene hinausgehend, auch die Kongruenz dieser mit Phänomenen wie der „mitschwingenden

Bedeutung“, der Gestik, der Expressivität. Durch diese Kongruenz, die auch als „Einheit der Mittel, die einer Komposition ihre Gestalt geben,“ bezeichnet werden kann, werden die Bestimmungen der Klang-Objekte strukturell, funktionell und qualitativ zum Thema meiner Klang-Utopie.

Zuerst ist die Frage nach dem „musikalischen Material“ zu klären. Ich gehe davon aus, daß es „Material“ zuerst noch nicht gibt. Die musikalische Objekt-Welt ist solange leblos und tot, bis sie in ihren Qualitäten vom Komponisten „wahrgenommen“ wird. Material bildet sich aus der Konfrontation der Objekt-Welt mit der spezifischen Klang-Utopie des Komponisten, der den Objekten gegenüber einen jeweils speziellen Standpunkt einnimmt. Erst innerhalb des Prozesses der Thematisierung der Objekte unter diesem ganz bestimmten Gesichtspunkt beginne ich von „musikalischem Material“ zu sprechen. Der „Betrachtungsstandpunkt“ ist dann konsequenterweise ebenfalls nur „Objekt“, das sich durch seine ständige Strapazierung im Horizont der Materialthematisierung ebenfalls von einem solchen zum Material transformieren muß. „Material“ ist für mich also eine dynamische Qualität, die durch Befragung der spezifischen Qualitäten von wie auch immer gearteten Objekten erst entsteht. Noch vor dem eigentlichen Kompositionsprozeß erforsche und analysiere ich meine ausgewählten Objekte unter einer gewissen „Beleuchtung“. Die Beleuchtung wird ebenso erforscht und analysiert.

Am Beginn steht also die Analyse der musikalischen Ereignisse, die ich als Ausgangssituation gewählt habe. Die Gründe für die Auswahl sowohl der Objekte als auch des Analysestandpunktes (der Analysetechnik) sind dabei auch oft für mich nicht leicht einzusehen. Wenn es nicht das (spekulative) Interesse an musikalischen Grundsituationen (sowohl „technischen“ als auch „magischen“) ist, sind diese Gründe zumeist dort zu suchen, wo man sich selbst kaum mehr Rechenschaft über seine Entscheidungen abgeben kann: im subjektiven Erleben, im Biografischen ... Die getroffene Auswahl strukturiert die Objekte durch das Selektionsverfahren: Schon die ersten Entscheidungen zielen auf die oben erwähnte Kongruenz der Mittel.

Aus dem konkreten Blickwinkel der Analyse beobachte

ich die verschiedenen Ebenen, auf denen die Ereignisse sich manifestieren. Die Untersuchungsebenen haben natürlich den Anspruch, so weit wie möglich vollständig zu sein, wobei mir aber klar ist, daß es die „Leerstellen“, eben jene Differenz zwischen meinem Wollen und dem tatsächlichen Ergebnis meines Tuns, immer geben wird. Deren Beobachtung greift auf anderer Ebene in die kompositorischen Entscheidungen ein; Qualitäten des inzwischen Material Gewordenen, die sich der rationalen Handhabe (scheinbar) entziehen, können aufgedeckt und jetzt der kompositorischen Bearbeitung zugeführt werden.

Die Untersuchungsebenen:

1. *Die Wahrnehmungsebene:* Die Untersuchung der Klänge auf ihre akustische Realität hin. Also: Was nehme ich wie wahr?
2. *Die physiologischen Bestimmungen eines Ereignisses:* Instrumentale Bestimmungen (die Bauweise eines Instrumentariums) und körperliche Aktionen/Bewegungsabläufe (die Spielweisen der Instrumente) werden hier untersucht. Was mache ich wie?
3. *Die innere Bauweise eines komplexen Ereignisses:* Die einzelnen Komponenten eines Klangereignisses werden voneinander isoliert und so der kompositorische Zugriff zu ihnen ermöglicht. (Beinahe alle Ereignisse sind „komplex“, da ihr Erscheinen allein schon durch eine Interferenz vieler verschiedener Qualitäten bedingt ist.)
4. *Die sich manifestierende abstrakte Ebene:* Untersuchung der formalisierbaren Größen (Relationen, Proportionen usw.). Zum Thema der kompositorischen Arbeit gemacht, wird diese Ebene der Ereignisse ebenso konkret und erlebbar wie die anderen hier angeführten Manifestationsebenen.
5. *Die Ebene der „Bedeutungen“:* der Konnotation, der historischen Implikationen. Die Ebene also, auf der die Ereignisse ihren Zitatcharakter offenlegen und zeichenhaft sind.
6. *Die Ebene des Ausdrucks, der Expressivität:* Eng zusammenhängend mit der zuletzt erwähnten, da Ausdruck bzw. Expressivität dort nur im Licht der Reminiszenz erscheinen können. Die Erinnerung an einen Ausdruck, der abwesend ist, lebt nur als Relikt in der kulturellen Erinnerung weiter.

An die Untersuchung der beiden letztgenannten Ebenen gehe ich mit allergrößter Vorsicht heran; Die Gefahr, ihrer Suggestionskraft, bei zu wenig reflektiertem Umgang, preisgegeben zu werden, ist evident genug.

Aus der Analyse meiner Ausgangsereignisse unter dem bestimmten Blickwinkel der Analyseverfahren versuche ich, ein Material durch Resynthese zu erarbeiten, das dann werkbestimmend ist. Thematisiert werden die analysierten spezifischen Qualitäten des Ausgangsereignisses. Die Bearbeitung ermöglicht Rückspiegelun-

gen auf diese selbst, auf den Blickwinkel der Bearbeitung und auf das entstandene (und entstehende) musikalische Umfeld. Die Analyse hat das Ziel, Ereignisse von Anfang an in einem spezifischen Raum und nicht in der Allgemeinheit ihres Objektcharakters zu betrachten. Mit der Resynthese soll ein nochmals spezifizierter und in dieser Hinsicht „neuer“ Erlebniszusammenhang geschaffen werden.

Die kompositionstechnischen Konsequenzen dieses Ansatzes:

Der Kompositionsprozeß läßt sich grundsätzlich als fortlaufende Spirale von Analyse und Resynthese von musikalischen Ereignissen, Strukturen und Formen beschreiben, wobei die Spiralförmigkeit ebenso Gegenstand der Analyse wird. Komponieren bezieht sich immer zurück auf die erkannten Qualitäten, tastet diese ab, erobert sich neue Zusammenhänge, die neue Qualitäten hervorbringen usw. Dabei versuche ich die Rückbezüglichkeit des Komponierens nicht auf sich selbst zu beschränken: Der Ausgangspunkt, die Untersuchungsebenen und die Analysetechnik (der Standpunkt) sind von Anfang an nicht im „cleanen“ und gefahrlosen Raum der sich nur auf sich selbst beziehenden Subjektivität angesiedelt, sondern reflektieren, durch ihre bestimmte Auswahl, Erlebnismöglichkeiten und -zusammenhänge der Rezeption von Musik.

Als Beispiel möchte ich einige Stellen aus meiner Komposition *Versprachlichung – Musik für acht Instrumente und Tonband* (1992/94 – zweite Fassung) kurz besprechen.

Der Analysestandpunkt war in diesem Stück der im Titel angesprochene Prozeß von „Versprachlichung“, die Befragung und Strapazierung musikalischer Phänomene in Hinsicht auf ihre mögliche Sprachwerdung auf verschiedenen Ebenen:

1. Sprache als menschliche Mitteilungsform mit ihrer Semantik, Ausdrucks- und Klangqualität, die Sprechstimme usw.

2. Sprache bzw. Sprachen als verschiedene Formen von Kodierung musikalischer Elemente auf den Untersuchungsebenen, die ich zuvor angedeutet habe.

Qualitäten werden isoliert, in ihrer Erscheinungsform und funktional fixiert (kodiert), um von diesem Punkt aus andere Ereigniskategorien zu beleuchten und dann schließlich den übergeordneten Transformationsprozeß auszulösen sowie zu steuern. Dieser verändert die Ausgangssituation in den beiden Sprachformen:

Siehe nebenstehendes Notenbeispiel 1

Die musikalische Ausgangssituation:

Der Anstrich der leeren g-Saite einer Geige wird in transformierenden Abstufungen aus dem Tonband in den Ensemble-Raum projiziert:

The score is divided into several sections:

- Top Section:** A large staff with a wedge-shaped volume indicator that tapers to a point over a duration of 3.75 minutes, labeled "3,75' Stille". Above this staff are two horizontal lines with a dashed line between them, and two black triangles pointing right.
- Pos. (Positivity):** Two empty staves.
- (Kb.) (Klavier):** Two empty staves.
- Dir. (Director):** A staff with a tempo marking of $\text{♩} = 76$ in 4/4 time, a section marked "rit" (ritardando) with a dashed line, and a section marked "(senza tempo)" (ad libitum). It ends with a tempo marking of $\text{♩} = 84$ in 2/4 time.
- Voc. (Vocalist):** A staff with a "Voc." marking and a 2/4 time signature.
- Pf. (Piano):** A grand staff with piano part (treble and bass clefs) and a wavy line representing a string part. Annotations include "fff", "(weich) - mel. weniger Druck", "mf (deutlich) (Saite gedämpft)", and "(non dim)".
- Perc. (Percussion):** A staff with "Bongos" and "Tom-Tom" parts. Annotations include "eff (gewischt)", "of geschert", and "nordk.". A circled "1" is above the bongos.

At the bottom, there is a circled note: "① präzis wischen (mit Druck) über den Trommelrand hinaus" and a page number "1".

1. Die Geige: 198 Hz; sforzato (Anriß) – diminuendo (+ Bogengeräusch) – Nachklang – Stille. Nach im Tonband wird das sforzato des Anreißens transponiert und durch den Krebsgang in crescendo-Formen verwandelt.
2. Das Klavier verwandelt den Anriß in einen Anschlag einer Saite, übernimmt die Frequenz (g) und baut, mit Übernahme auch der beiden anderen im Tonband erscheinenden Frequenzen plus deren Ableitungen, einen harmonischen Raum auf. Die Spielform des angeschlagenen Klavierakkords wird im Laufe des Stückes einige Male der transformierenden Bearbeitung unterzogen. Das g (vgl. Geige) erscheint hier ebenso als diminuierender Nachklang, allerdings in seiner instrumentcharakteristischen Verwandlung. – Das hörbare Streichgeräusch des Geigentons wird überhöht durch eine gescharte Klaviersaite. Dadurch soll der Anteil des Geräuschhaften am Geigenton in der Verstärkung bewußt erlebbar gemacht werden.
3. Der Bongoschlag ist die Reduktion des Klavierakkords auf seine Anschlagsqualität, bringt aber auch die Fellklinger als neues Instrumentarium ins Spiel. Die gewischten Bongoaktionen mit dem abschließenden pizzicato-Effekt, der entsteht, wenn das Wischen über den Rand des Instruments hinausgeht, dieses also „anreißt“, vermittelt einerseits zwischen der gezogenen Klaviersaite und der scharrenden Tom-Tom-Aktion, andererseits verweist sie auf die crescendo-Elemente im Tonband, deren Ende sich als Varianten dieses „Anrißpizzicatos“ darstellt.

Die erst nach und nach auftretenden Instrumente Kontrabässe, Posaunen und Singstimme (instrumental zu Beginn; durch den „Versprachlichungsprozeß“ erobert sie sich erst im Laufe des Stückes das Phonetische, den Gesang und das Wort) sind gedachte Transformationen der Ausgangssituation:

1. Die Kontrabässe als „Riesengeigen“;
2. Die Posaunen – an die Kontrabässe gebunden – bilden das Scharnier zur
3. Singstimme, die im letzten Abschnitt des Stückes zur Sprechstimme mutiert.

Der musikalische Raum, der durch diese Ausgangssituation eröffnet wird, hat nun die speziellen Qualitäten der Gesamtheit und auch die der einzelnen Transformationsstufen als Startpunkte zur Materialbearbeitung zur Verfügung.

Vgl. mit Notenbeispiel 2, S. 26/27:

Die Klangform des Geigentons (sforzato – diminuendo – Nachklang – Stille), der in transponierter Gestalt zitiert wird, in verschiedener Form durch das Ensemble ange deutet, vergrößert und verändert.

Vgl. mit Notenbeispiel 3, S. 28/29:

Das Streichgeräusch hat sich, nach anderen Transformationsschritten, in der Gestalt der tonlos geblasenen Posaunen isoliert (ein- und ausatmen), die Schlagformen sind hier minimiert auf die Tupfergestalt. Die Stimme ist die Verlängerung des Atems der Posaunen in den „Ton“-



Bereich. Die Wörter des Pianisten transformieren das von der Singstimme und den Posaunen bisher erarbeitete phonetische Material in konkrete Wörter, deren Abfolge auch schon mehr als nur die Einzelbedeutungen erahnen läßt.

Vgl. mit Notenbeispiel 4, S. 30/31:

Die Sprache als menschliche Mitteilungs- und Ausdrucksform ist in vier konkreten Situationen vorhanden (Flüstern, einzelne gesprochene Wörter, zusammenhängender Text, gesungenes Wort/stilisierte Schrei). Gleichzeitig ist die Kodierungs-Ebene von Sprache hier in ihrer evidentesten Form hörbar: Die Ensembleklänge werden (quasi 1:1) ins Tonband kopiert. Tonband und Ensemble haben jetzt dasselbe Klangmaterial zur Verfügung, mit dem nun zwei individuelle Wege der Bearbeitung gegangen werden (ein „instrumentaler“ und ein „elektronischer“ Weg).

*

Daß in dieser kurzen Darstellung vieles nicht erwähnt werden konnte, vor allem Verfahrensweisen, die den Umgang mit den konkreten Klängen regeln und gestalten, aber auch die im Stück thematisierten Reflexe auf „Spielsituationen“, zum Beispiel instrumentale und gestische Schemata usw., versteht sich von selbst.

Die zum Teil hier beschriebenen Techniken scheinen mir eine Möglichkeit zu sein, meiner zu Beginn angedeuteten Idee (und Utopie) näher zu kommen: der Idee einer Kongruenz aller werkbestimmenden Faktoren, das heißt von meinen Wahrnehmungsweisen bis zu den kulturellen Bestimmungen, die sich in europäischer Musikpraxis und europäischem Musikdenken manifestieren. (Die fehlende Kenntnis und vor allem die fehlende erlebte Unmittelbarkeit lassen mich, trotz [oder gerade wegen] der Faszination, die diese Kulturen auf mich ausüben, vor der Erweiterung dieser Idee auf außer-europäische Musikkulturen zurückschrecken.)

Zwischen den Bestimmungen eines Phänomens und meinen Wahrnehmungsweisen desselben besteht natürlicherweise Kongruenz. Ich kann meine Gegenwart ebensowenig von meiner Biographie und meinem kulturellen Hintergrund trennen wie einen Klang von seiner Produktionsweise, seinen Parameterbestimmungen, dem Raum, in dem er erklingt, von den historisch-konnotierten Assoziationen und Bedeutungen und der Wahrnehmung durch die menschlichen Sinne.

In meiner Arbeit suche und erforsche ich die Möglichkeit, diese Gegebenheit bewußt zu bearbeiten. Die zuvor besprochenen Begriffe „Analyse“ und „Resynthese“ verschmelzen für mich hier wieder. Es bleibt eine Tätigkeit, die versucht, ihr Potential einzig in einer kritischen Handhabung ihrer Bestimmungen und Mittel zu erlangen.

Daß dieser kompositorische Ansatz – trotz aller Rationalität und versuchter Objektivität – wesentlich subjektiv bestimmt ist, zeigt sich deutlich:

1. Im Standpunkt, von dem aus ich meine kreative Analyse entwickle. Obwohl ich diesen Standpunkt in der Komposition selbst immer als ein Mittel befrage, bleibt er unweigerlich von meiner Sichtweise und meinen Möglichkeiten bestimmt.
2. Durch die Reaktion auf das Ergebnis der Analyse, die von meiner Biographie, von meinem Instinkt, meinen Vorlieben usw. bestimmt bleibt, weil sich alle diese Faktoren immer in meinem Denk- und Handlungsraum abspielen.

Mit dem Arbeitsvorgang (Analyse/Resynthese/Analyse) versuche ich, durch das Vertiefen in die Materie und das Material, kritische Distanz und die Möglichkeit zur Befragung von Voraussetzungen und Ergebnissen zu erlangen. Ich hoffe, nicht nur die rationalisierbaren Entscheidungen kritisch befragen zu können, sondern dadurch auch den vielen instinktiven Entscheidungen und meinem „Geschmack“ nicht unreflektiert preisgegeben zu sein. Ich möchte auch mich selbst analytisch erfassen und im Arbeitsprozeß durch Kritik verändern können.

Meine persönliche Utopie, in der ich mein Komponieren sehe, ist es, mir die Möglichkeit zu einer bewußten Veränderung meiner selbst zu erarbeiten. Ich möchte die Skepsis fördern, Voraussetzung für ein unablässiges Suchen und Forschen, die es mir vielleicht möglich macht, meine und andere Trampelpfade zu verlassen und irgendwo einmal Semantik zu erreichen.

(Dieser Text ist die überarbeitete Fassung des Vortrages, den ich am 28. Juli 1994 bei den „Darmstädter Ferienkursen“ gehalten habe.)

Beispiel 3

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The top system shows woodwind parts with dynamic markings like *pizz*, *f*, *mp*, and *pp*. The middle system shows string parts with *pizz.* and *sul. ped.* markings. A note in the woodwinds is annotated with "Ende des Luftstroms - quasi slap."

168

♩ = 84 rit molto ————— | ♩ = 50

(ganz für sich)
Langsam
etwas öffnen

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The woodwind part includes notes with *pizz. pont.* and "das" annotations. The string part includes notes with "a" and "das" annotations.

[s.p.]

Wörter immer sehr trocken
ausprechen, ca. mf, →
deutlich; jedes Wort für
sich selbst, den semantischen
Zusammenhang mit anderen
vermeidend.

Röhren-
glocken

Handwritten musical score for percussion. It includes parts for *Triangel* and *Tamm-Tam* with dynamic markings like *mf* and *mp*.

Beispiel 4

Handwritten musical score for a percussion ensemble. The score is divided into two systems. The top system includes a vocal line with lyrics: "daß sie den tod vorwissen". Below the vocal line are two staves for "gr.Tr." (gong) and "Tam-Tam". The middle system consists of five staves for various percussion instruments, including "Lw." (low wood) and "s.t." (small tom). The bottom system includes a "gr.Tr." staff and a "Tam-Tam" staff. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fff*, *mf*, and *p*. There are also performance instructions like "acc." and "rel. hort".

233

♩ 60 (233) 4♩
acc.