

Programmeinführung zum aventure-Konzert am 4.März 2007 in der Elisabeth-Schneider-Stiftung

Die Einführung in ein Programm, bestehend aus einer Auswahl aus Schuberts *Deutschen Tänzen* und *Walzern* aus dem frühen 19. Jahrhundert, dem *poème symphonique* von Ligeti aus dem Jahre 1962, der *music for pieces of wood* von 1973 von Steve Reich und den 2005 entstandenen *tre piccole pieghe del tempo* von Andrea Viganis braucht nicht, wie es den Anschein haben könnte "Übungen in der Kunst des Spagates zu ihrer Vorbereitung; auch sind die Schubert Stücke nicht, wie es zunächst vielleicht naheläge anzunehmen, ungebührlich weit weg, wie durch ein Loch von anderthalb Jahrhunderten von den drei Stücken der Neuen Musik getrennt, die sie als Rudel zu ihrem Nachklang hätten. Dem ist nicht so; die objektive Entstehungszeit der Stücke gibt nur wenig Auskunft über deren inhaltliche Nähe zueinander.

Die Schubert-Tänze scheinen mir näher am Ligeti zu sein als dieser am Steve Reich (mechanische Repetition hin oder her) und in den schönen Stücken von Andrea Viganis (Lichtjahre entfernt von Ligetis Stück trotz zweier ab und an tickender Metronome) in Viganis Stücken kommen Dinge noch nicht vor, von denen Schuberts Tänze bereits ausführliche Nachricht haben.

Es ist dies alles äusserst heikel und durchaus verzwickelt, meiner Wahrnehmung nach, und pauschal ist dieser Sache nicht beizukommen. Das gilt im "Übrigen auch für meinen soeben ausgeführten Rundumschlag, der, als eine Introduction, wenig mehr denn ein Auftakt sein kann und will.

Ich möchte mich ein bisschen mit den einzelnen Stücken beschäftigen, in der Hoffnung etwas von dem mitteilen und begreiflich machen zu können, was ich Ihnen etwas grob soeben vor die Füße geworfen habe.

Ich beginne mit dem chronologisch Nächsten.

Andrea Viganis Stück aus dem Jahre 2005 *tre piccole pieghe del tempo* ist, sieht man von Steve Reichs Stück ab, das in eine andere Kategorie gehört, wahrscheinlich das schlichteste Stück des Abends. Schlicht im Sinne von unkompliziert und das meine ich von der Warte des Hörers, nicht des Interpreten aus - einfach zu spielen ist es sicherlich nicht.

Es ist ein Sextett für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Schlagzeug und Klavier, die Klarinette und das Klavier haben jeweils noch ein Nebeninstrument, ein mechanisches Metronom nämlich zu bedienen, das der Klarinette steht auf Tempo 70, das des Klaviers auf 52 und diese Nebeninstrumente kommen je zweimal zum Einsatz und markieren abstrakte Temposchichten entweder synchron oder asynchron zu den gerade agierenden Instrumenten. Mechanische Metronome müssen, oder sollen, es vermutlich deshalb sein, weil diese, im Gegensatz zu ihren digitalen Geschwistern noch letzte Reste von Individualität vorzugackeln im Stande sind (dazu aber später noch etwas mehr).

Das Stück hat eine kurze Einleitung, 3 Hauptteile und ein nicht untergliedertes Schlußstück, *Cauda* bezeichnet, Schwanzstück" uck hätte Jean Paul, eine Zeitgenosse Schuberts wohl übersetzt ins Deutsche. Der Beginn, übertitelt mit *Antefacto, come tre flash-back* präsentiert ein kurzes stark figuratives Flötensolo *ideogramma prima* genannt - im Verlauf des Stückes folgen noch sieben weitere *ideogramme*, dann, im selben Tempo ein liegender innenstrukturierter Akkord, gefolgt von ein paar Takten einer über alle Instrumente verteilten Variante der Flötenfiguration des Anfangs. Alles in Allem also eine traditionelle kleine dreiteilige Form a - b - a', das erschliesst sich auch dem Hören leicht, ist durchsichtig, wie überhaupt *netto*, klar und *deciso*, entschieden zu den am Häufigsten gebrauchten Aufführungshinweisen des Stückes gehören.

Diese zwei Aspekte, die melodische Figuration und der innenstrukturierte Halteklang, montiert auf Tempoproportionen unterschiedlichster Art, der Titel *pieghe del tempo*, Tempofalten etwa, könnte hier seinen Ursprung haben - zu Beginn sind es die einfachsten Verhältnisse (1:2), sie werden im Verlauf zunehmend komplizierter und vereinfachen sich, gegen Ende des Stückes wieder, auch hier also die Bogenform, - diese Aspekte, Satz- und Wahrnehmungsweisen bestimmen den gesamten Verlauf des Stückes. Und so sind die drei *flashbacks* zu Beginn des Stückes rechzeitiglich flashbacks wohl nur für den Komponisten, Vorankündigungen jedoch für die Hörer. Der erste der Hauptteile *tempo statico* kombiniert die ersten beiden *flashbacks* auf dem Hintergrund eines um 46 schwankenden Tempos. Es ist dies zusätzlich ein Solo der Flöte mit Begleitung durch die anderen, vor allem dadurch, dass die figurativen *ideogramme* 2 bis 4, kadenzartige Gebilde, den Hauptteil dieses Abschnitts ausmachen. Den Übergang zum nächsten, dem 2. Teil bildet das Metronom des Klaviers, welches mit seinem Tempo 52 unter dem den ersten Teil abschliessenden Tempo 70 der Flöte und über dem Tempo 46 des Beginns des 2. Teiles liegt, und auf diese Weise sehr konkret eine Klammer bildet.

Dieser 2. Teil erinnert in seiner Anlage an den 3. Abschnitt des Beginns, und so, auf diese Weise, wirken diese beiden Hauptteile wie eine starke Vergrößerung des Einleitungsteiles, andererseits bedient dieser Teil, überschrieben mit *Klar, entschieden die Wechsel der Charaktere* durch seine ausgeprägten Tempowechsel und seinen kontrapunktisch durchbrochenen Satz alles das, was man traditionellerweise von Mittelteilen in Entwicklungsumgebungen erwartet.

Und der 3. Teil führt dann wieder zurück, schliesst den vorgezeichneten Bogen durch Wiederaufnahme der *ideogramme* 5 - 8 (in immer dichter Folge), nun allerdings nicht mehr nur weitgehend der Flöte überlassen, sondern unter zunehmender Beteiligung der anderen Instrumente - kollektive Kadenzen gewissermaßen. Ein durchaus geschicktes Verfahren, bleibt doch so dem Schluß das Privileg des Schließens, ein Privileg das dieser auch nutzt und an die Stelle der Flötenkadenz des Beginns nun eine des Klaviers setzt, grundiert und begleitet vom Vibraphon.

Nun wird meine Einschätzung vom Beginn meiner Ausführungen, dass es sich rechzeitiglich um ein unkompliziertes Stück handelt vielleicht verständlicher. Es erscheint mir als das traditionellste Stück des heutigen Abends, nicht an seiner Oberfläche und auch nicht oberflächlich, sondern in seiner Grundhaltung, die sich unter anderem darin äussert, dass es sich einem überkommenen Formverlauf, hier grob als Bogenform bezeichnet, einfach rückhaltlos "überlässt."

Schubert opponiert mit jeder Faser seiner Musik gegen die Zumutungen des Überkommenen und Ligeti wirft in diesem Zusammenhang ein paar ganz und gar grundsätzliche Fragen auf, für alles das scheint 2005 die Zeit nicht mehr zu sein.

210 Jahre vorher hatte der vorhin schon einmal erwähnte Jean Paul im Billet an seine Freunde, anstatt einer Vorrede, als Eingang in sein Büchlein Quintus Fixlein das Folgende geschrieben:

Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden, auskundschaften. Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit "über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, dass man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. - Der zweite ist: - gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchennest herausieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Ähren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist. - Der dritte endlich - den ich für

den schwersten und klügsten halte - ist der, mit den beiden andern zu wechseln.-

Der Komponist der *tre piccole pieghe del tempo* hat sich für den zweiten Weg entschieden - genießen sie das schöne Stück.

Das Werk des Abends, welches uns chronologisch am zweitnächsten steht ist die *music for pieces of wood* von Steve Reich, eines aus der sogenannten minimal-music, einer Musik bei der bekanntermassen Reduktion, Wiederholung und langsame Veränderung das Zentrum der Ereignisse bilden, das Ornament eindeutig Vorrang vor der musikalischen Gestalt bekommt.

Ich will Ihnen nicht das ganze Stück beschreiben und nur dessen Tendenzen markieren. Fünf Paar Klangstäbe füllen langsam sich verkürzende Takte, 6/4 zu Beginn 4/4 ungefähr ab der Mitte und 3/4 gegen Ende des Stückes. Die Dauernauflösung beschränkt sich auf Achtel, das Tempo ist stabil, jeder der Takte kann und muss unterschiedlich oft wiederholt werden, je kürzer die Takte werden, desto öfter; es verläuft nicht völlig linear, hat minimale Schwankungen, aber tendenziell bewegt sich das vom ersten Takt, der 2-4 mal wiederholt werden soll bis zum letzten, der 24-48 mal repetiert wird.

Die Besetzung schwankt (abgesehen vom ersten Takt, der als Auftakt das Tempo angibt) zwischen 2 und 5, dergestalt, dass in 2er-Besetzung begonnen wird, diese sich schrittweise auf 3, 4 und 5 erhöht und dann, beim Wechsel auf den 4/4 Takt wieder auf 2 zurückgeht. Dasselbe wiederholt sich bis zum Wechsel auf den 3/4 Takt, beginnt ab da nochmals mit 2 Spielern und zum Schluss ist es wieder die volle Besetzung.

Alles das erscheint wie ein Ausschnitt aus einem Kontinuum. Im Stück selbst sind keinerlei Gründe dafür zu finden, wieso es nicht schon mit einem 8/4 Takt begonnen haben soll und nach dem Dreiertakt nicht auch noch ein Durchgang im 2er erfolgen sollte, und dann im 3/8, und so weiter und so fort. Das liegt an dem Verzicht auf die Formulierung musikalisch gestalthafter Elemente, der Reduktion auf die Mechanik, dem Grundprogramm dieser Musik, und der Fokussierung auf einer Veränderung die pendelt zwischen gerichtet und ungerichtet - hier die Balance zu finden ist durchaus nicht leicht und gelingt dem Stück, wie ich finde, sehr gut.

Vielleicht realisiert sich in so einer Musik das, was Eric Satie in seiner *musique d'ameublement* 50 Jahre zuvor vorgeschwebt haben mag; eine Musik wie eine an die Wand gehängte Tapete, da hat der Tapezierer ja auch vornehmlich darauf zu achten, daß an den Kanten die Anschlüsse stimmen, und ob noch eine Bahn danebengeklebt wird, bestimmt nicht die Tapete, sehr unauffällig alles, doch konzentriert man sich darauf, ergeht es einem wie in Christian Morgensterns Gedicht von der *Tapetenblume*:

*Tapetenblume bin ich fein,
kehr' wieder ohne Ende,
doch, statt im Mai'n und Mondenschein,
auf jeder der vier Wände*

*Du siehst mich nimmerdar genug
, so weit du blickst im St"ubchen,
und folgst du mir per Rösselsprung -
wirst du verr"uckt mein Liebchen.*

Vergleicht man dieses Stück mit dem 10 Jahre zuvor entstandenen Stück von Ligeti, so konfrontiert man sich mit zwei sehr verschiedenen Arten des Umgangs mit der mechanischen Wiederholung. Reichs Stück hat die Mechanik zu seiner (unhinterfragten) Voraussetzung, Ligeti hat sie zu seinem Thema, d.h., die Stücke haben nicht nur nichts miteinander zu tun, sie markieren auch diametral unterschiedene Positionen.

Ligeti's *poème symphonique* eine symphonische Dichtung also für 100 Metronome ist ein Werk aus der Hochzeit des Fluxus und Happenings der frühen 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, wobei der Fluxus, als der anständigere und gesittetere Bruder des Happenings, sich von diesem unterscheidet dadurch, dass Akteure und Publikum getrennt sind und eine partiturähnliche Handlungsvorgabe besteht. Die partiturähnliche Handlungsvorgabe in diesem speziellen Fall umfasst 5 maschinengeschriebene Seiten. Der Text changiert zwischen Ironie und Besorgnis um das, bei aller ironischen Distanz letztendlich doch gewünschte Werk. Was allerdings von heute aus (das war damals so nicht abzusehen gewesen), was also von heute aus fast schon groteske Züge annimmt, sind die Bemühungen, die Aufführbarkeit betreffend und darin der Sachverhalt, dass sich der Komponist, leicht nachvollziehbar, 100 mechanische, pyramidenförmige Metronome wünscht.

Und heute, gerade einmal 45 Jahre später, muss man sagen, dass man schon froh sein kann überhaupt 100 mechanische Metronome zusammenzubekommen, gleich welcher Form, und es braucht keinen prophetischen Blick, um vorauszusehen, dass es in Bälde so sein wird, dass man zwar weitgehend problemlos in einer mittelgroßen Stadt eine Monteverdi-Oper mit Originalinstrumenten zur Aufführung bringen können, nicht aber die *poème symphonique* von Ligeti, ganz einfach deswegen, weil die mechanischen Metronome verschwunden sein werden.

An diesem Nebenaspekt liessen sich mannigfaltige Betrachtungen über Kunst- und Kulturentwicklungen und deren verschlungene Pfade knüpfen, das überlasse ich Ihnen, mir soll es im Folgenden noch um etwas anderes gehen.

Es ist noch nicht sehr lange her, vielleicht 8 oder 10 Jahre, dass ich das Stück in einer Aufführung genossen habe. Es war in einem Konzert des Instituts für neue Musik der Musikhochschule und der Abend wird mir, vor allem dieses Stückes wegen eine bleibende Erinnerung sein. Das hat zwei Gründe. Zum einen mag ich das Stück sehr gerne - mir kann es garnicht lange genug dauern. Wenn ich, vorzugsweise abends oder nachts, mit dem Auto, an einer roten Ampel stehe um links abzubiegen und dabei das Glück habe mehrere Fahrzeuge, von vier an aufwärts, vor mir zu haben, dann lehne ich gerne meinen Kopf noch etwas weiter nach links und schau den Blinkern zu - sie verstehen sicher, dass das mit 2 oder 3 Blinkern keinen Spass macht, das ist zu durchsichtig. Bei vier bis fünf Autos beginnt es langsam spannend zu werden und es entstehen aus sich überlagernden regelmäßigen Abfolgen nicht mehr vorhersehbare Konstellationen. Es klumpen plötzlich und unvorhersehbar Strukturen aus und verschwinden wieder, wie aus heiterem Himmel sind in einem Augenblick alle, oder doch fast alle auf einem Schlag zusammen und dann ist die ganze Synchronität mit einem Mal wieder zerstoßen und zur selben Zeit weiss ich, dass ich alle Differenziertheit die ich meine wahrzunehmen, selbst in die Sache hineingetragen habe, daß qualitativ kein Augenblick vom nächsten verschieden ist. -

Soweit komme ich aber im Regelfall nicht mit meinen Betrachtungen, dazu sind die Rotphasen der Ampeln doch zu kurz.

Die Verbindungen zu Ligeti's Stück sind offensichtlich - hier kommt allerdings noch eine Bewegung hinzu. Dadurch nämlich, dass von den 100 Metronomen nach und nach immer mehr ausfallen, verlaufen die Situationen, in denen Sie in der Lage sein werden Strukturen in die Abläufe hineinzuhören wellenförmig, tauchen auf, aus einem undifferenzierbaren Prasseln, verschwinden wieder, tauchen wiederum auf und verlieren sich im nackten Ticken der letzten Metronome. Und all das hat mit Zufall selbstverständlich überhaupt garnichts zu tun; nur weil unsereins nicht dazu in der Lage ist, die jeweils kommende Konstellation vorherzusagen, ist diese gleichwohl exakt durch viele Faktoren determiniert, z.B. auch durch die Spannung der Federn.

Und hier bin ich bei meinem zweiten Grund aus dem heraus ich das Stück so mag,

und den ich hier gerne noch angesprochen hätte.

In der vorhin schon erwähnten Aufführung in der Musikhochschule unterliefen uns nämlich zwei Fehler, Unbedachtheiten eher. Das Stück war das letzte des Programms, wir hatten es vorher aus naheliegenden Gründen nicht für nötig erachtet es auszuprobieren und die Federn der Metronome waren zu sehr gespannt. Und so kam es, wie es kommen musste - bis das letzte der Metronome zum Stillstand gekommen war, waren gute 75 Minuten vergangen und wir hatten die Schließzeiten der Hochschule weit hinter uns gelassen. Nun versuchen Sie sich diese Situation vorzustellen: Im Saal sitzen ein paar Leute, die tickenden Metronomen zuhören und hinten stehen die Hausmeister, die ihren Arbeitstag hinter sich haben und gerne nach Hause wollen, und die das Gebäude deswegen nicht abschließen können, weil eine Handvoll Spezialisten einer mittlerweile geringen Anzahl an Metronomen beim Ticken zuhört. Natürlich hat so ein Hausmeister Recht, wenn er das nicht versteht und natürlich lag der Fehler bei uns, das im Vorfeld nicht getestet und entsprechen programmiert zu haben, und natürlich ist das Stück einer der Glanzpunkte der Neuen Musik, das hat alles nichts miteinander zu tun, doch wenn man es sich verkneift sich rechthaberisch auf eine Seite zu schlagen, kann so eine Situation, eine ganze Menge über unsere gesellschaftlichen Zustände erzählen.

Und wenn nun schon von gesellschaftlichen Zuständen die Rede ist, so ist der Weg zu Schubert nicht mehr weit, denn gerade auf diesem Gebiet haben wir von ihm einiges zu lernen.

Auch wenn es Ihnen absurd erscheinen mag, ich bin überzeugt davon, dass die Schubert-Stücke die Ihnen heute Abend hier in einer instrumentierten Version dargeboten werden, von allen Werken des Abends dem Hören die größten Schwierigkeiten bereiten. Ich kann hier in der knappen Zeit wenig mehr machen, als auf diese Schwierigkeiten hinzuweisen, sie anzudeuten, auflösen kann ich sie nicht. Die Sprache stellt einem ja oft ein merkwürdiges Vokabular zur Verfügung - und gerade im Zusammenhang mit der akustischen Wahrnehmung bietet uns das Deutsche erstaunlich wenig und seltsam undifferenziertes an. Was heisst schon hören?. Der physikalische und physiologische Sachverhalt dürfte, von geringen Schwankungen abgesehen bei uns allen ungefähr gleich ablaufen, nur - was passiert dann? Und da greift der gleichermaßen hilflose wie entschlossene Vortragende dann zu Vokabeln wie angemessene Rezeption und versucht damit in diesem konkreten Fall folgendes zu umschreiben:

Diese Wiener Deutsche und Walzer von Schubert sind in einer Zeit entstanden, in der früh sich bereits beginnt die Trennung zwischen dem abzuzeichnen, was sehr viel später E- und U-Musik heisst. Die U-Musik, vertreten durch Komponisten wie Lanner, Johann Strauss Vater und auch Rossini - sie befand sich auf einem durch aus erstaunlichen Niveau - feierte im Wien der damaligen Zeit die prächtigsten Erfolge; und Schubert hätte gerne Anteil gehabt daran, an diesem Erfolg und die vielen *valse nobles*, *Deutsche Tänze* und *Menuette* die er komponierte sind auch Ausdruck seines Wunsches sich an dem zu beteiligen was damals so richtig populär war. Der Versuch war vergebens und um das Warum zu begreifen, müssen wir uns heute auf den Weg in die Stücke hinein machen. Einem Zeitgenossen war das unmittelbar verständlich. Im Vergleich mit den Konkurrenten waren die Stücke zu kompliziert, zu sperrig, zu elaboriert und boten zu viele Information in zu kurzer Zeit. Wir müssen uns mit den harmonischen und formalen Verläufen die so einer kleinen dreiteiligen Form zugrunde liegen erst einmal wieder vertraut machen, um das überhaupt zu bemerken, vertraut machen also mit dem, was der konkreten Ausformung, dem konkreten Stück als Tradition vorausgeht, mit dem es sich auseinandergesetzt hat, - und diese Auseinandersetzung hat ein Lanner anders geführt als ein Schubert. Letzterer interpretiert mit einem ungeheuren Erfindungsreichtum ständig neu, immer wieder neue Wendun-

gen, harmonische Volten, und das sorgte dafür, daß die feinen Ohren der Zeit genau registrierten, dass da etwas auseinandertritt, daß da irgendetwas nicht stimmt, nicht aufeinanderpasst. Eine Form die beständig auf sich selbst und das ihr Besondere aufmerksam macht, eignet sich nicht besonders für Kaffeehäuser und genau diese Wahrnehmung müssen wir uns heute eben erst wieder erarbeiten, und das erschwert, von heute aus gesehen die angemessene Rezeption nicht unerheblich. Und nun komme ich auf den Anfang zurück, die Behauptung Ligetis Stück habe am Meisten mit den Stücken Schuberts zu tun, gründete ja nicht auf dem Sachverhalt, daß es gleichfalls keine Kaffeehausmusik ist und auch nicht auf der Tatsache, daß die Entstehungszeit der Stücke und die Erfindung des Metronoms in seiner uns heute bekannten Form praktisch zusammenfallen.

Sie können sich das übrigens so vorstellen: Schubert komponierte die Wiener Deutschen Tänze, dann wurde das Metronom erfunden und der Öffentlichkeit präsentiert, und dann komponierte er die Walzer, die sie heute Abend hören werden, jeweils 3 Jahre waren dazwischen, 1812, 1815 und 1818. Schubert wäre natürlich nie auf die Idee gekommen, in einem seiner Stücke ein Metronom mitlaufen zu lassen, das war im Vorstellungshorizont der Zeit nicht vorgesehen und also auch keiner individuellen Entscheidung zugänglich.

Und trotzdem tickt etwas in Schuberts Tänzen - es tickt etwas und das was tickt sträubt sich gegen die eigene Zeit. In den grossen, den langen Werken ist es immer wieder die Überdehnung der zeitlichen Verläufe, das was Schumann himmlische Längen nannte, Längen also nicht von dieser Welt, und in den kurzen knappen Tänzchen ist es die geschickte Überfrachtung der simplen Formen, die dazu führt, dass immer wieder Einspruch erhoben wird gegen die Zeit und wie sie verläuft. Und dieses sich nicht einfach nur Einrichten ist etwas, was diese scheinbar doch so einfache Musik auf beeindruckende Weise kann und was von ihr zu lernen wäre.

Cornelius Schwehr