

Jürg Frey

Raum

Aufführungsort

Es ist eine bekannte Tatsache, dass bei einem Museumsbesuch der Betrachter den Abstand zum Bild variiert: Er geht nahe zum Bild, dann betrachtet er das Bild aus der Distanz, und in einigen Fällen findet er einen optimalen Abstand zum Bild, bei welchem sein Erlebnis am intensivsten ist. Es gab auch Maler, die sich über diesen Abstand äusserten. So wollte zum Beispiel Mark Rothko, dass man seine Bilder aus grosser Nähe betrachtet, denn er war der Ansicht, dass auf diese Weise das Überwältigende seiner Arbeiten am besten zum Tragen kommt. In andern Fällen kann das Variieren des Abstandes zum Bild zu neuen Seherlebnissen führen, wie ich es kürzlich in einer Morandi-Ausstellung erlebte, in welcher die Bilder, aus unkonventionell grosser Distanz betrachtet, eine neue, vorher nicht erkannte Energie und Farbigkeit preisgaben.

In der Musik gibt es eine ähnliche Situation, die die Raumverhältnisse zwischen den Ausführenden und den Zuhörenden thematisiert. Meistens entfällt diese Thematisierung im Konzertleben, da durch die starren Vorgaben der Aufführungsräume nichts zu ändern ist. Im allgemeinen wird diese Frage über die akustische Qualität der einzelnen Plätze und damit über die Finanzstärke der Zuhörenden geregelt. Dass dies nicht immer die einem Stück adäquate Lösung ist, weiss, wer schon einmal einen Liederzyklus von Schubert in einem Saal von 750 Personen in der fünfzehnten Reihe erlebt hat und dies vergleichen kann mit einer Aufführung in einem Raum mit 50 Zuhörern. Es ist offensichtlich, dass Schubert bei der Komposition des Zyklus eine ideale Zuhöreranzahl, eine ideale Raumgrösse und damit einen idealen Abstand zwischen Publikum und Musik mitbedacht hat. Und so kann man sich vorstellen, dass auch ein Klaviertrio von Haydn einen andern idealen Raum hat als das Klaviertrio von Ravel, dass also jedes Stück eine ideale Raumgrösse und eine ideale Anzahl von Zuhörern als Teil der kompositorischen Identität in sich mitträgt. Diese Einsicht wird heute selten berücksichtigt, da bei der

Raumwahl oft nicht künstlerische, sondern praktische und ökonomische Überlegungen bestimmend sind.

Solche Überlegungen fließen, mehr oder weniger bewusst, in den Kompositionsprozess ein. Dies ist mir aufgefallen, weil bei Aufführungen meiner eigenen Musik oder von Musik mit mir befreundeter Komponisten diese Fragestellungen in Bezug auf Raum und Anordnung von Musikern und Publikum oft während der Probenarbeit zu einem Thema geworden sind. Es scheint so, dass die Stücke forderten, während der Probenarbeit über diese Aspekte zu diskutieren und Lösungen zu finden, die ausserhalb der konventionellen Konzertpraxis liegen.

Woran liegt es, wenn man realisiert, dass für ein Duo wie *Lovaty für 2 Sprechstimmen* – hier ist jetzt von eigenen Stücken die Rede – eine gute Aufstellung diejenige ist, bei der die beiden Ausführenden nebeneinander stehen, deutlich voneinander getrennt sind und ins Publikum schauen? Warum ist die Situation plötzlich sinnvoller, wenn das Ensemble in *Hügel, Schatten, Landschaften* nebeneinander in einer Reihe aufgestellt ist? Warum ist es wohltuend, wenn der Solist in *One Instrument, Series* weit entfernt vom Publikum spielt und dieses nicht in Reihen, sondern lose verstreut und vereinzelt im Raum sitzt? Warum trägt es zur Klarheit der Situation bei, wenn das Ensemble bei *Landschaft mit Wörtern* im Kreis sitzt und das Publikum, den Musikern nahe, ihnen über die Schultern guckt?

Ich möchte hier nicht dazu ermuntern, mit der Aufführungssituation zu experimentieren, mal dies, dann jenes auszuprobieren. Vielmehr geht es mir darum, auf einen Zusammenhang zwischen Komposition und Aufführungssituation hinzuweisen. Dieser Zusammenhang wird oft oberflächlich abgehandelt, tatsächlich gibt es aber eine feine Kommunikation zwischen den beiden; sie schlägt sich in der Art und Weise nieder, wie sich das Stück in dem Aufführungsraum ausbreitet und dann beim Publikum ankommt. Man kann beobachten, wie sich im umfassenden Sinn die Identität einer Komposition auf eine dem jeweiligen Stück eingeschriebene Art und Weise im Raum und damit im Publikum fortsetzt. Das Stück trägt einen Raum, in dem es optimal erklingen kann, in sich. Man kann sich auf einen Dialog mit dem Stück einlassen, Raumgrösse, Anordnung des Publikums und räumlicher Abstand zur Musik können Bestandteil des Dialoges sein. Gleichzeitig soll man aber auch

die Identität der Komposition nicht unterschätzen: Sie wird sich immer, unabhängig von den äusseren Bedingungen, ihren eigenen Raum erschaffen, in welchem sie erklingen kann.

Nach meinen Erlebnissen ist oft auch nicht vorher zu planen, welches die adäquate Situation für das Stück ist. Erst ein Probenprozess und die Sensibilität und Zusammenarbeit aller beteiligten Musiker machen Lösungen und das Potenzial für das jeweilige Stück sichtbar. Man könnte in solcher Unsicherheit mangelnde Erfahrung mit Aufführungen sehen. Aber oft entsteht einfach eine unvermeidliche Situation, wenn man Komponieren aus einer Haltung des Forschens heraus betreibt und so Gebiete berührt, in denen es diese Erfahrungen noch nicht gibt.

Kompositionskörper

So wie es einen Aufführungsraum und eine Aufführungssituation gibt, gibt es in meiner Vorstellung auch einen Kompositionsraum, in dem ich mich als Komponist aufhalte, noch lange bevor es überhaupt um Fragen einer Aufführung geht. Es ist eine Art von Kompositionskörper, der während der Arbeit mittels Material, konzeptioneller Strategien und konstruktiver Verfahrensweisen entstehen wird. Zuerst ist ein offener, leerer und unbegrenzter Raum. In diesem Raum wird musikalisches Material erklingen und ihn so zu einem Klangraum machen. Dabei gibt es auch die Arbeit auf den fünf Notenlinien: hier schreibe ich Zeichen in diesen leeren Raum hinein, Zeichen, die diesen Raum begrenzen, ihn an anderen Stellen offen lassen, ihn nur anklingen lassen oder ihn verankern, ihn erweitern, ihn abschliessen oder durchlässig machen. So entsteht ein Kompositionskörper, es sind Volumen, Spuren, es ist Weite, Zeitraum. Es erklingt eine Architektur, die manchmal mehr einem Gebäude, manchmal eher einer Landschaft gleicht. Material kommt darin in einer möglichst elementaren Form vor.

Leerer Raum. Zeitraum

Der leere Zeitraum ist die fundamentale Basis, und Material ist in meiner Musik oft nur ganz rudimentär vorhanden. Manchmal habe ich den Eindruck, dass überhaupt nur die Zeit der Kompositionskörper ist. Aber um eine Art von Zeitraum zu bekommen, braucht es eine minimale Anwesenheit von

Material. So entstehen die Leervolumen, und es sind die oft langen Pausen und die Unveränderlichkeiten im gleichbleibenden Material, die nicht mit neuem Material, mit Hektik, mit Symbolik, mit Gestik verschüttet werden, die mir überhaupt erst ermöglichen, mich in diesem Kompositionskörper aufzuhalten.

Diese großen, weiten und oft auch stillen Räume geben dem Stück eine Monumentalität, gegen die ich mich nicht sträube, die jedoch nach meinem Verständnis von Gelingen nicht eine bestimmende und autoritäre sein kann. Diese Monumentalität trägt sowohl ihre Vergänglichkeit als auch ihre Offenheit jederzeit in sich und macht sich selbst als Situation der Zerbrechlichkeit erfahrbar.

Anwesenheit. Abwesenheit

Die Präsenz der Komposition muss sich nicht immer im Klingenden manifestieren. Die Aspekte des Kompositionskörpers und des Kompositionsraumes sind dann besonders deutlich, wenn dieser Raum offen gelassen wird und nicht durch Klang verstellt wird. Es gibt dann die Erfahrung, dass mit einem Minimum an Klang ein Maximum von Raum zu gewinnen ist. Grosse Volumen, die in diesem Fall eigentliche Leer-Volumen sind, können nur erscheinen, wenn ihnen der Zeitraum zu ihrer Entfaltung gelassen wird. Kein oder nur spärlich hörbares Klangmaterial erlaubt der Zeit maximale Anwesenheit, so dass diese als Weite und Volumen erlebbar wird. Der Abwesenheit von Klangmaterial folgt die Anwesenheit von weitem Raum, der in ruhiger Statik da ist, metaphorisch: Platz, Ort, Mauer, Landschaft, Schatten. Klang kann fast ganz abwesend sein, das heisst noch nicht, dass auch Komposition, die Tätigkeit des Komponierens, fast abwesend ist. Aber auch dies ist mir als Arbeitsweise wichtig: Komposition, als Tätigkeit, kann sich zurückziehen, verweigern, kann verschwinden, sich verflüchtigen, so dass am Ende im Stück nur noch die Zeit vergeht. Auch hier erlebe ich, wie beim Umgang mit Klangmaterial: je weniger Komposition, umso präziser muss sie sein. Auch eine grossenteils abwesende Komposition ist eine Komposition. Es gibt die Anwesenheit und die Abwesenheit der Tätigkeit des Komponierens, und manchmal sind Teile des Kompositionskörpers nur als Hülle da, ohne Material und ohne Kompositionstätigkeit. Die Ruhe, der Zeitraum, die

Zeitvolumen, die von der Abwesenheit des Materials und der Abwesenheit des Komponierens gebildet werden, bringen ja den Kompositionskörper nicht zum Verschwinden, sondern machen ihn in seiner umfassenden Anwesenheit erst recht erfahrbar.

Zusammenhang

Auch wenn in meiner Musik manchmal wenig klingendes Material vorhanden ist und es lange Zeiten von Stille geben kann, bin ich jedoch immer am Zusammenhang interessiert, also am Kompositionskörper als Ganzem und an einem Zusammenhang, der den ganzen Kompositionsraum umfasst.–Dabei mache ich in Bezug auf meine Musik zwei Beobachtungen: einerseits gibt es Stücke, die aus kurzen Einzelklängen bestehen. Diese nehmen die Qualität von Einzelobjekten an, sie sind manchmal wie Gegenstände, manchmal eher wie begrenztes, wenig bearbeitetes Material. Diese Einzelklänge sind zwar voneinander getrennt, sie sind aber nicht nur isoliert, sondern treten in Kommunikation untereinander und sind, auch über lange Pausenabschnitte hinweg, manchmal schweigsam, manchmal prononciert anwesend. Ein weites Feld öffnet sich, in dem die Klänge manchmal bloß eine Zeitmarkierung sind, immer aber wesentlich zur atmosphärischen Qualität und zur Identität der Situation beitragen.

Andererseits beobachte ich, wie die Pausen in meiner Musik formale Träger der Komposition sind und dass dann Pausen, auch lange dauernde von einigen Minuten, formale Entscheidungen sind. Sie sind wesentlicher Bestandteil der Kompositionsarchitektur, ähnlich wie in der gebauten Architektur das Wesentliche gerade dort ist, wo das Material nicht ist: Der leere Raum, der leere Platz. Material dient hier dazu, diesen leeren Raum zu bekommen, es dient dazu, Raum zu erschaffen, zu begrenzen, und inhaltlich zu prägen. Dabei kann man erfahren, dass große Volumen eben dort entstehen, wo Material gerade nicht ist, und dass Volumen auch Leer-Volumen ist. So wie in der Architektur das Bauen dazu führt, Raum zu bekommen, wird in der Musik das Komponieren als Arbeit mit Klang verstanden, um Zeit zu bekommen. In der Architektur dient Material dazu, Raum zu begrenzen. Auf ähnliche Weise benutze ich Klänge zur Begrenzung zeitlicher Leerräume.

Aber das musikalische Material hat auch die Eigenschaft, dass es selber Raum werden kann. Damit diese Eigenschaft hervortreten kann, muss das Material selber leer sein. Hier liegt einer der Gründe für mein ständiges Interesse am musikalischen Material: es ist immer wieder eine Herausforderung, leeres Material zu finden, Material zu entdecken, das die Möglichkeit des Leerseins in sich trägt, oder leeres Material zu erarbeiten. Tatsächlich ist es etwas vom Schwierigsten, dieses leere Material zu bekommen. Manchmal kommt man in die Nähe von leerem Material. Dann können diese Räume und Volumen entstehen aus Klang und Nichtklang, die langsam ihre emotionale Kraft entfalten. Manchmal kann man sich in ihnen aufhalten, manchmal ziehen sie an einem vorbei, man erfährt oder beobachtet die langsame Verschiebung von Volumen – oder die plötzliche leichte Veränderung der musikalischen Räume.