

Jürg Frey

Und weiter ging's

Eine Möglichkeit, Zeit zu erfahren, ist der Weg. Ihn haben wir mit Beginn einer Aufführung vor uns. Das Stück entwickelt sich, nimmt diese und jene Richtung, kehrt vielleicht zurück, hat hier und dort Schwerpunkte, fokussiert bestimmte Klanglichkeiten oder thematische Ebenen. Es geht immer weiter, und je mehr wir gehört haben, umso mehr Vergangenheit gibt es. Diese Vergangenheit ist in unserer Erinnerung eine Spur, ein Weg, wir erinnern ihn als Bruchstücke eines Klanggebäudes, das wir mit den Ohren durchschritten haben, oder als ein eher organisches Wachsen, das seinen Weg durch die Zeit entwickelt hat. Die Fragen lauten: Wie geht es weiter, warum geht es weiter, in welche Richtungen geht es und mit welcher Geschwindigkeit?

Eine andere Möglichkeit, Zeit zu erfahren, ist die Weite. Die Musik besteht aus Klang, unverändert und gleich bleibend dehnt er sich in den Raum aus. Das Interesse wendet sich nicht dem Einzelereignis zu, sondern wandert quasi im Raum, nimmt also den Raum genauso in Anspruch wie der Klang es tut. Komposition und Raum verschmelzen, beide sind Bestandteil einer klanglichen Situation, die zeitlich ungerichtet, vielleicht sogar unbegrenzt ist und die durch ihre Präsenz und Anwesenheit von Klang, Raum und Hörenden bestimmt wird. Die Erinnerung ist weniger geprägt von einzelnen Details als von einer Situation, in der man sich eine gewisse Zeit aufgehalten hat.

Hier lauten die Fragen: Wie entstehen die Grenzen, wo sind sie? Und: Wie entstehen die Besonderheiten, wo ist der Kern der Komposition, der der Situation seine Identität und seine Energie gibt? Was gibt dem Ganzen eine klangliche und kompositorische „Körnigkeit“?

Wir können uns folgende Komposition vorstellen: 672 langsame Achtelnoten, jede Note einzeln aufgeschrieben, über Zeilen und Seiten hinweg, gespielt von vier Ausführenden mit acht Triangeln. Dann 672 langsame Achtelnoten, jede einzeln aufgeschrieben, über Zeilen und Seiten hinweg, gespielt von vier Ausführenden mit acht Fingercymbeln. Später hört man minutenlang leise Beckenklänge, dann Tamtamgeräusche und leise Klänge von gestrichenen Steinen und Metallplatten. Nach einer guten halben Stunde erste Pausen – dazwischen lange Teile mit gleichen Klängen der großen Trommeln im Pianissimo, später Rascheln von Laub, Steine, Summen.

Ich befinde mich auf der Schwelle zwischen diesen beiden Erfahrungswelten: der Erfahrungswelt des Weges und der Erfahrungswelt der Weite. Dabei möchte ich betonen, dass meine Interessen nicht darin bestehen, die ganze Bandbreite zwischen prozesshaftem Komponieren – also einem Aktivismus, der auf ständige Veränderung bedacht ist –, **und** einem Arbeiten mit statischen Klängen oder einem installativen Denken auszuloten. Ich pendle hier nicht möglichst einfallsreich hin und her, um möglichst viele Positionen kompositorisch zu besetzen. Vielmehr befinde ich mich genau auf dieser Schwelle, wo ein statisches Klangdenken fast unmerklich eine Richtung bekommt, wo statische, gänzlich unbewegte Klänge und der Beginn einer Bewegung, einer Gerichtetheit des Klangmaterials sich berühren. Auf dieser Schwelle, die eine sehr luftige und bewegliche Schwelle ist und die als Ort nicht zu fassen ist, **die** ((vorher der?? OK??)) jedoch in der Musik als Ort gelegentlich erfahrbar wird, gibt es immer noch genug Spielraum, Unübersichtlichkeit und Lebendigkeit, die das Komponieren inspirieren und herausfordern. Diese beiden grundsätzlich unterschiedlichen kompositorischen Verhaltensweisen, die sich sowohl im zeitlichen Nacheinander als auch in der Gleichzeitigkeit berühren können und sich oft nur um Nuancen unterscheiden, schaffen einen Raum und eine Perspektive, die es erst ermöglichen, dass die Komposition als Klangraum mit dem Aufführungsort als Aufführungsraum zu einer gemeinsamen Situation werden können.

Während sich die Vorstellung des Weges eher mit einem prinzipiell melodischen Denken verbindet (auch dann, wenn in der Komposition nicht unbedingt wie auch immer gestaltete Melodien zu hören sind), ist das räumliche Denken eher mit Klang oder mit der Vorstellung des Monochromen verbunden. Während die Melodie und der Weg einen Anfang und ein Ende haben, haben Klang und Raum eine zeitlose Anwesenheit.

Dass die beiden hier so sauber getrennten Sphären in einem komplexen Verhältnis zueinander stehen, zeigt die musikalische Erfahrung: wenn etwa ein stehender elektronischer Klang plötzlich als eine sehr hohe Geschwindigkeit wahrgenommen wird, oder wenn eine Schritt für Schritt gleichmäßig vorwärts gehende Bewegung allmählich zu einer monochromen Erfahrung tendiert. So geht der Weg allmählich in Raum über. Andererseits kann ein Klang etwas erzählen oder ein scheinbar statischer monochromer Klang lässt uns dank sehr kleiner – vorerst nicht wahrnehmbarer – Veränderungen erst mit der Zeit erfahren, dass wir plötzlich an einem andern Ort sind. So kann Klang in der Zeit einen Weg bilden. Wir befinden uns also in komplexen Erfahrungswelten: Ein Weg, eine Spur kann, als Folge der langen Dauer in der Zeit, zu einer Fläche, einer Weite oder einem Raum werden – und eine Weite, ein Raum, kann

bei der Hinwendung zum Einzelnen, bei Richtung der Aufmerksamkeit auf kleine Veränderungen als ein Weg, eine Spur erlebt werden. Beide zusammen umkreisen den Kern des Stückes: Monochromie als eine Ahnung des Totalen, Erzählung als ein Weg vom einen zum andern.

Für den Interpreten sind diese „dualen Situationen“ eine ungewohnte Herausforderung. Ist er mit der Monochromie des Daseins des Klanges konfrontiert, bedeutet dies, wirklich hinter dem Klang zu verschwinden und alles Theatralische, das er allein schon durch seine Anwesenheit mitbringt, zum Verschwinden zu bringen. Das heißt zuerst, dass das wenige und spezifische Material, das ein zentrales Charakteristikum dieser monochromen Situationen ist, beim Spielen quasi in Ruhe gelassen wird; dass ihm also nicht durch Interpretation und Besonderheiten in der Spielart zu einem Gewicht und zu einer Interessantheit ((**Status des „Interessanten“** ja)) verholfen werden soll, von denen diese Klänge eben gerade absehen. Die Virtuosität des Interpreten besteht aber – darüber hinausgehend – gerade darin, angesichts seines Könnens und seiner Erfahrung, die er auf seinem Instrument besitzt, Klänge so zu produzieren, dass er selber verschwindet, um klar zu machen, dass es nur um den Klang im Raum geht. Jede Unsicherheit im instrumentalen, emotionalen oder körperlichen Bereich schiebt den Interpreten sogleich in den Vordergrund und beeinträchtigt die monochrome Erfahrung.

Dies ist die Basis, auf der die Anwesenheit beziehungsweise die Abwesenheit von Klang und Spieler zu einem Thema werden kann. Es ist gleichzeitig die Grundlage, von der aus sich die Klänge auf den Weg machen: Die Strategien des Komponisten und sein Verhalten dem Material gegenüber bekommen eine oft nur um Nuancen andere Energie, um den Klängen eine Richtung zu geben, eine Veränderung einzuleiten oder einen Teil zu verlassen und in einem neuen Teil anzukommen. Die kleinste Regung reicht aus, damit der monochrome Raum schlagartig zurückweicht, der Fokus richtet sich dann auf die Komposition und damit auf die Präsenz des Spielers, der diese kompositorische Änderung als Interpret vermittelt. Die Aufmerksamkeit wechselt also von einer ungerichteten Raum- und Zeitsituation zu einer gerichteten Situation, in der die Klänge zu wandern beginnen und subtil eine Richtung ausstrahlen, um damit die Situation in einem etwas andern Licht erscheinen zu lassen. Das kann sein, um sich wirklich auf den Weg zu machen, es kann sein, um rasch und leicht von einer Klangsituation in eine neue hinüberzuwechseln; immer ist der Interpret gefordert, die Klänge nicht halten und gestalten zu wollen, sondern sie während seines Spiels gleichzeitig loszulassen und so die ihnen innewohnenden Qualitäten hörbar und erfahrbar zu machen. Die

Zeit fließt quasi durch den Interpreten hindurch. Er bringt weniger seine eigene Präsenz zur Geltung, als dass er die Präsenz des gesamten Raumes artikuliert. Er reagiert seismographisch fein auf die kleinsten Wechsel, auf das subtile Überschreiten der Schwelle zwischen der monochromen ungerichteten Situationen und einer Zeitgestaltung, die Richtung und Weg erahnen lässt.

Hier entzündet sich für einen Komponisten ein formales Interesse, das sich als ein Atmen der Komposition zwischen diesen beiden Zuständen des Raumes und des Weges beschreiben lässt. Was sich für den Interpreten sagen lässt, gilt in mindestens gleichem Maße für den Komponisten: Er entscheidet über die musikalischen und kompositorischen Parameter, er arbeitet präzise mit musikalischem Material und ist Erfinder dieser Situationen, die jedoch nur entstehen können, wenn er als Komponist zu seinen künstlerischen Absichten in einem Verhältnis steht, bei dem er quasi abwesend ist. Gleichzeitig soll genau das passieren, was er für die jeweilige Komposition als richtig erachtet. Dies ist kein Paradox, sondern die Grundlage, auf der die kompositorische Arbeit baut. Das Resultat unterscheidet sich von einer Musikerfahrung, die das Hören eines Kunstobjektes, das am Aufführungsort dargestellt wird und das ich von außen hörend betrachte, ins Zentrum stellt. Dagegen bilden Raum, Klang und Zuhörer ein Spannungsfeld verschiedener ausbalancierter Anwesenheiten, das zu einer existentiellen Erfahrung des körperlichen und geistigen Daseins für die Zuhörenden werden kann.

Die Fragilität, die diesem Spannungsfeld eigen ist, rührt daher, dass Stillstand und Bewegung, Monochromie und Erzählung, so nahe beieinander sind, dass schnell und leicht vom einen ins andere gewechselt werden kann, so dass jederzeit im einen Zustand die Absenz des andern im Bewusstsein bleibt – dass Monochromie also Absenz von Bewegung und gerichtetes Material die Absenz von Monochromie ist. Nicht zuletzt von dieser Oszillation bezieht dieses Spannungsfeld seine Energie und seine Komplexität. Diese erweitert sich zusätzlich, wenn man noch die Erfahrungen von Zuhörenden mit in die Betrachtung einbezieht. Bekanntlich schwingt eine monochrome Klangwelt nicht unbedingt in einer monochromen Erfahrung des Zuhörers weiter. Es kann also durchaus sein, dass sich der Zuhörer in einer statischen Musik, die sich nicht fortbewegt hat, am Ende der Aufführung innerlich an einem andern Ort befindet; wie es umgekehrt nicht unbedingt so sein muss, dass eine gerichtete, bewegliche und einen Weg in der Zeit bildende Musik auch den Zuhörer auf eine Reise mitnimmt.