Raum nicht weiter den Kopf zerbrechen (auch nicht darüber, dass dieses Trio auf der CD gar nicht vorkommt). Und doch erkennen wir an solchen Sätzen – insofern sie nicht mehr sein wollen als die privaten Mitteilungen einer lebhaften Phantasie – das Dilemma aller Verbalisierung von Nonverbalem und überhaupt der Begrifflichmachung komplexer Sachverhalte.

Nun ist die Musiksprache Oliver Schnellers in sich ja schon so etwas wie eine Metasprache, bei der es die Musik bisweilen selbst ist, die die Musik macht, bei der das Material sich gleichsam selbst zum Akteur aufschwingt, vergleichbar dem Bildhauer, dem der Stein zur Meißel, oder dem Maler, dem die Farbe zum Pinsel wird. Für seine Ensemblekomposition „Aqua Vit" unterzieht Schneller Wassergeräusche einer Spektralanalyse. Durch digitale Analyseverfahren gewinnt er aus dem Geräuschhaften die motivischen und rhythmischen Keimzellen für sein Stück und überträgt sie, vielfältig elaboriert, auf eine herkömmliche Partitur aus drei Holzbläsern, drei Streichern, Klavier und Schlagzeug. Ohne Kenntnis dieser Prozedur müsste uns die Komposition unverständlich bleiben. Dass sie es nicht tut, liegt wohl in der Kunst, das Material in einer Weise zu verstricken, dass es seine Ursprünge zwar nicht preisgibt, diese jedoch auch nicht gänzlich verhüllt und durch die Erscheinung hindurch immer auch ihre Genese, durchs Abbild hindurch immer auch das Bild hindurchschimmert. Wir ‚hören' Wasser, und zwar in etwa so, wie wir es durch ein Elektronenmikroskop ‚sehen'.

Oder: wie wir im Urbild aller Farbenkomposition, dem mit „Farben" überschriebenen dritten der Fünf Orchesterstücke opus 16 von Arnold Schönberg, Wasser ‚sehen'. Einer persönlichen Erinnerung Egon Wellesz' zufolge soll dieser Satz „durch das Flimmern des Lichts auf der Wasserfläche des Traunsees" angeregt worden sein. Schönberg verschwieg den Ursprung („Titel plaudern aus") und überschrieb ihn zunächst mit „Farben". Im Jahr 1950, bei der Erstellung einer reduzierten Orchesterfassung der Stücke, konnte er jedoch der Versuchung nicht widerstehen, sich des ‚Plauderns' schuldig zu machen, und überschrieb den Satz mit den Worten „Sommermorgen am See" – eine assoziative Ergänzung, die er sich erlaubte, weil er, wie er sagte, nun „alt genug" sei, sich „die Anklage, romantisch genannt zu werden", leisten zu können.

Metaphern ‚plaudern aus'. Sie können einen Sachverhalt ebenso erhellen wie verdunkeln, enthüllen wie verbergen, entlarven wie maskieren. Doch wie, so fragen wir, sollte Musik ohne Vorstellungen, bar jeder Imagination entstehen? Wie sollte Welthaltigkeit in ein künstlerisches Gebilde hineinfließen ohne die Möglichkeit und Zugänglichkeit von ‚Welt'? Zu diesem Punkt findet sich in Schönbergs „Harmonielehre" von 1911 übrigens ein sehr aufschlussreicher Satz: „Das Neue zeigt sich gern in Naturbildern." Nicht also in technischen Kategorien, in Zahlen und Zählbarem, Längen und Proportionen, sondern ... Naturbildern.

Der Gedanke der im Geist waltenden Natur bringt uns im Zusammenhang mit der Musik Oliver Schnellers (zumal er an einer Stelle zu „Stratigraphie I" selber von der „Organisation von Erinnerung" spricht) nun freilich sehr nahe an die Ursprünge des Klangs. Er gemahnt uns daran, dass jeder Klang selbst so etwas wie eine Umwandlung darstellt: von Geist in Natur, Aktion in Akustik, Imagination in Konkretion. Wäre aber nicht ebenso denkbar, dass der gehörte Klang erst *über* die Imagination, und noch *vor* aller Physik, in seinem vollen semantischen Umfang wahrgenommen wird? Dass der Klang sich (etwa als ‚freundlich' oder ‚feindlich') zu erkennen gibt und damit sozusagen seine Geschichte erzählt, noch bevor sich seine physikalisch-akustische Realität mitteilt – so wie die Mutter, die mich einst weckte und unversehens noch selber Teil meines Traums wurde, bevor ich erwachte und sozusagen in die physikalische Realität des Lebens eintrat? Wir sind hier an einem Nerv unseres musikalischen Rezeptionsmechanismus angelangt, es handelt sich um die psychologischen Grundlagen unseres Hörens, wenn nicht gar um anthropologische Realitätswahrnehmung schlechthin.

So wären diese wohlproportionierten, wohlklingenden, fließenden, atmenden, ereignisreichen, bisweilen erregend heftig gestikulierenden und streckenweise unfassbar gut gespielten Stücke Oliver Schnellers am Ende also nur eine einzige große, schöne, rätselhafte Ausdrucksmetapher? Dass sie es nicht in vollem Umfang sind, dass die Rücknahme des Subjekts aus den musikalischen Prozessen sie nicht unpersönlich macht, und dass sie folglich nicht willkürlich auslegbar, sich nicht frei und beliebig mit Bildern und Vorstellungen auszustaffieren lassen – diese Differenz auszukundschaften, bildet indes das unerschöpfliche Abenteuer dieser Musik, das zu erforschen und auszuloten diese CD wunderbare Gelegenheit bietet.

Oliver Schneller, „Aqua Vit" (1999) für acht Instrumente, Ensemble Court-Circuit; Trio (1998) für Akkordeon, Violoncello und Klavier, ensemble mosaik; „Five Imaginary Spaces" (2001) für Klavier und Live-Elektronik, Heather O'Donnell, Klavier, „Stratigraphie I" (2006) für sechs Instrumente und Live-Elektronik, ensemble unitedberlin, Leitung: Titus Engel; „Resonant Space" (2005) für zwei Klaviere, zwei Schlagzeuger und Live-Elektronik, ensemble mosaik; „Stratigraphie II" (2010) für sechs Instrumente und Live-Elektronik, Ensemble Cairn, Leitung: Guillaume Bourgogne, Mainz: Wergo, 2010.

Spiel mit den Komplexitäten des Lebens

Zu den CD-Veröffentlichungen des belgischen Cellisten Arne Deforce

von Bastian Zimmermann

Arne Deforce gehört zu den herausragenden Interpreten der „New Complexity", also einer Avantgarde-Musik, die sich stetig um die Weiterentwicklung kompositorischer Parameter sorgt. Als Interpret solcher Werke von Richard Barrett oder Brian Ferneyhough bewegen ihn aber ganz andere Problemstellungen.

Wenn Arne Deforce die Bühne betritt, dann geht er aufs Äußerste; ein Risiko, das für das Publikum intensiv spürbar ist. Bei den Ostrava Days 2011, einem tschechischen Festival für neue und experimentelle Musik, führte er das Solostück „Kottos" von Iannis Xenakis mit einer solchen Energie, Leidenschaft und Risikofreude auf, dass das Publikum aufs Äußerste gebannt war. Deforces eigenständige Beschäftigung mit Stücken wie „Kottos" oder „Nomos Alpha" von Xenakis kulminierte dieses Jahr in seiner vierten eigenständigen Veröffentlichung, dem Gesamtwerk des Komponisten für Violoncello. Herausgegeben wurde die CD von dem Pariser Label Æon, dass ihm schon länger freie Hand lässt, aufzunehmen, was er will.

Deforces erste Veröffentlichung war 2004 noch bei dem belgischen Label Megadisc erschienen und vereinte zwei Kompositionen für Violoncello und Keyboard von Jonathan Harvey sowie zwei „komponierte Improvisationen" von Deforce mit dessen Obertongesang. 2007 nahm er dann erstmals für Æon Giacinto Scelsis „Trilogia – tre stadi dell'uomo" auf, einem selten gespielten Klassiker des eigenwilligen Komponisten. Ein Jahr später veröffentlichte Deforce zusammen mit dem Pianisten Yutaka Oya die „Patterns

in a Chromatic Field" nebst kleineren Stücken von Morton Feldman. Seine Absicht ist, nach und nach alle bedeutenden Solostücke der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bei Æon herausbringen.

Eine CD aufzunehmen bedeutet für Deforce, ein eigenes Kunstwerk zu schaffen. Insbesondere die Solostücke für Violoncello wurden mit Nah-Mikrophonierungen am Korpus und Griffbrett aufgenommen und hinterher digital bearbeitet, so dass der Hörer zuhause Klangeindrücke erhält, die im Konzert nie möglich gewesen wären.

In Scelsis „Thriphon" wird das Violoncello beispielweise an der G- und C-Saite mit Metalldämpfern versehen, die beim Hören über Monitorboxen so nackt schnarren, kratzen und zurren, dass man vor dieser, um es mit den Worten Deforces zu sagen, „ero-taktilen" Intimität zurückschrecken kann. Eine solch ausgeleuchtete Bloßlegung des Klangs kann, wenn man sie nicht konsequent durchhält – Scelsis „Trilogia ..." dauert fast eine Stunde –, auch scheitern. Die Lust an der Übersteigerung der Lebenswirklichkeit durch digitale Technik ist offensichtlich; es bleibt jedem selbst überlassen, ob er sich dem hingeben will oder nicht.

Deforce nimmt sich gerne der Extreme an. Als eng Verbündeter von Richard Barrett, einem Vorreiter der „New Complexity", tritt er immer wieder mit Stücken in Erscheinung, die sich an der Grenze des Spielbaren bewegen. Scelsi, Xenakis und – bisher nur auf der Bühne interpretiert – Ferneyhough gehören auch dazu. Dabei tritt Deforce nicht unbedingt als Virtuose in Erscheinung, indem er dem Publikum vorführt, wie er die Partitur bezwingt. Vielmehr sieht er Partituren wie zum Beispiel „Time and Motion Study II" von Ferneyhough als eine Möglichkeit an, im Hochschaukeln der spielerischen Extreme wieder eine eigene künstlerische Freiheit im Umgang mit der Partitur, den Klängen und dem eigenen Spiel zu erlangen. Nach seinen Worten sind dies Momente von Improvisation in der Komposition, die ein höchstes Maß an Verantwortlichkeit gegenüber sich selbst, dem Instrument und dem Geschriebenen hervorrufen. Komplexität sei nicht da, um das Unmögliche zu realisieren, aber um das Mögliche auf die Spitze zu treiben; die Grenzen des Möglichen zu erschöpfen. In diesem gegenseitigen Befruchten von Partitur und Spieler wird schließlich das interpretatorische Risiko möglich, das Deforce nicht einfach besänftigt und gesichert sehen will; der „riskante" Dialog soll möglichst intensiv vom Publikum nachvollzogen werden. Komplexität existiere nicht in einem abgeriegelten technischen Territorium der Partitur, sondern sei immer eine Komplexität des modernen Lebens, der heutigen Psychologie des Menschseins, mit der der Spieler auf die Partitur trifft.

Eine andere Form von Komplexität findet Deforce im Spielen von Stücken aus dem Bereich des Minimalismus, allem voran von Phill Niblock, für den er schon die zwei Stücke „Harm" und „Poure" für die Alben „Touch Three" und „Touch Strings" eingespielt hatte. Ein weiteres Stück mit dem Titel „Feedcorn Ear", einem Anagramm seines Namens, soll unter der Klangregie von Niblock noch dieses Jahr bei dem Londoner Label „Touch" veröffentlicht werden. Alle drei Stücke haben gemeinsam, dass nur eine Tonhöhe (inklusive oktavierender Transpositionen) gespielt wird und Niblock diese auf bis zu vierundzwanzig unterschiedliche Mastering-Spuren verteilt. Die Stücke sollen so laut wie möglich gehört werden, um die minimalsten Interferenzen erfahrbar werden zu lassen. Der statische Klang allein gibt nicht viel her. Der Instrumentalist tritt bei solchen Stücken zurück, die Lautsprecher nehmen seinen Platz ein und versetzen den Raum in Schwingungen. Währenddessen arbeitet Deforce durch sein Spiel, das den statischen Klang weiter ausdifferenziert, dieser „Klang-Installation" zu. Die Erfahrung von Komplexität ereignet sich hier also allein im Klang(-raum). Ein ähnliches Beispiel findet sich bei einem Stück des belgischen Komponisten Luc Brewaeys. Deforce ist Mitglied in dem offenen Improvisationskollektiv „Champ d'Action", das 2009 einen Konzertmitschnitt mit Werken von Brewaeys veröffentlicht hat. Deforce spielt dort das äußerst virtuose Stück „Black Rock Unfolding" für Violoncello und Elektronik, bei dem der Interpret trotz der hohen Anforderungen durch die unglaubliche Vereinnahmung und Ergänzung der Celloklänge über die Lautsprecher von seiner üblichen zentralen Position zurücktritt.

Einen Ton zu spielen, sei eine ganz komplexe Sache, hat Deforce in einem persönlichen Skype-Interview geäußert. Wie unendlich weit muss also der Weg sein, mit dieser Einstellung schlussendlich Werke von Scelsi, Xenakis oder Ferneyhough zu spielen? Der Fokus auf die spielerische Komplexität ist dabei nur ein, vielleicht sogar nebensächliches Moment. Deforce spricht in Bezug auf Xenakis lieber vom Athletischen im altgriechischen Sinn eines Wettkampfes, bei dem die Schönheit und Grazie des Kämpfers gewahrt bleiben soll. Kein Doping, kein falscher Egoismus. Dennoch hat Deforce den Anspruch, immer wieder neue Risiken einzugehen und sich dadurch weiterzuentwickeln. Realität wird es in seinen Konzerten, Hyperrealität – im Sinne einer Übersteigerung des Wirklichen – wird es auf seinen CDs.

Complete Cello Works of Iannis Xenakis, Paris: Æon, 2011.

Touch Strings – Phill Niblock, London: Touch Label, 2009.

Patterns in a Chromatic Field – Morton Feldman, Æon, 2008.

Trilogia – tre stadi dell'uomo – Giacinto Scelsi, Æon, 2007.

Touch Three – Phill Niblock, Touch Label, 2006.

Advaya – Works of Jonathan Harvey and Arne Deforce, Molenbeek, Belgien: Megadisc, 2004.

Painted Pyramids and other pieces of Luc Brewaeys, Amsterdam, Holland: Etcetera, 2004.

Kindheitstraum

Zum Abschied konzentriert sich [Kent] Nagano ... auf Uraufführungen ... Nach neuen Stücken von Wolfgang Rihm, Unsuk Chin und Peter Eötvös gibt es jetzt gleich zwei neue Kompositionen von Jörg Widmann und Georg Benjamin. Der vielbeschäftigte, immer begeisterte und stets charismatische Widmann hat Peter Sloterdijk als Librettisten gewonnen, um sich einen Kindheitstraum zu erfüllen: „Babylon". Metapher für unsere Zeit nennt das Widmann, redet vom Aufeinandertreffen der Kulturen, vom Heterogenen, Stilmix, von der mythischen Zahl Sieben und dem Problem, dass Babylon durch die Bibel negativ besetzt sei. Solch trockene Vokabeln geben auch Dramaturgen von sich, bei Widmann lodert dabei allerdings ein Feuer in der Rede, das neugierig macht. Zumal er eine halbstündige Flutepisode in Aussicht stellt.

Nagano dagegen staunt über Widmanns Partitur. Er kennt zwar erst fünfzig Prozent davon, mehr ist noch nicht fertig – Widmann lacht an dieser Stelle leicht beschämt ...

Widmanns „Babylon" ... wird 2012/2013 ... sechs Mal zu erleben sein. Widmann-Stücke, sagt Nagano, seien immer Überraschungen. Doch dieses Mal sei die Überraschung noch größer als sonst. Der Komponist habe einen ganz großen Schritt nach vorn getan, was Kontrapunkt, die Farben und die Verbindung von Lyrizismen und Theater anginge. Regie führe der in poetische Bühnenmaschinerien verliebte Carlus Padrissa von La Fura dels Baus.

Aus: Reinhard Brembeck, Das unvermeidliche Ende einer kühlen Beziehung. Münchens Operchef Nikolaus Bachler präsentiert die letzte Spielzeit seines Generalmusikdirektors Kent Nagano, in: Süddeutsche Zeitung, München 15. März 2012, 11.