

Ein Gegenstand versinkt im Meer – vielleicht ein Schiff. In der Dunkelheit des Ozeans macht sich die Meereswelt das Objekt zu eigen, lässt es oxidieren und bedeckt es mit Algen. Seine Oberfläche verändert sich, und dies bewirkt zweierlei: Es versteckt das Ursprüngliche und es unterstreicht zugleich seine Umrisse. Das Schiff bleibt als Eindringling erkennbar und wird doch in die Wasserumgebung integriert.

Der französische Komponist Gérard Pesson versucht mit diesem seefahrerromantischen Blick auf ein gesunkenes Schiff zu erklären, was mit einer Ballade von Johannes Brahms geschehen ist, nachdem sie ihm über Jahre nicht aus dem Kopf gehen wollte. Er hat diese Musik, Takt für Takt, mit Algen überzogen, mit seinen Klangvorstellungen. »Indem ich diese Musik entfernt habe, habe ich sie auf meine Art und Weise hervorgehoben«, erklärt Pesson. So wurde aus der *Ballade* op.10, Nr. 4 das erste *Nebenstück* für Klarinette und Streichquartett, komponiert 1998.

Seine Methode nennt Pesson »Ausradierung«, »effacement« oder »désécriture«, ein von ihm neu erfundenes Wort, das begreifbar machen soll, dass er das Geschriebene zurücknimmt, Pesson »ent-schreibt«. Von der ursprünglichen Klavierballade ist nur noch ein Skelett geblieben: Die Streicher deuten am Anfang die sacht schaukelnde Achtelbewegung als Schatten an, indem ihre Bögen im Achtelrhythmus über die Holzkörper fahren; nach und nach kommen Töne hinzu, aber sie klingen zerbrechlich, weil *col legno*, *sul ponticello* oder *ricochet* gespielt. Dank der Klarinette schwingt die Seele von Johannes Brahms in dieser Musik noch hörbar mit. Und wer die *Ballade* gut kennt, wird merken, dass Pesson sich Harmonie für Harmonie an der Partitur entlang bewegt hat; wie bei einer Übersetzung. Weil Pesson die *Ballade* von Brahms eigentlich »nur« in seine Klangsprache übersetzt hat, nennt er das Ergebnis *Nebenstück*. Sein Werk ist insofern ein Nebenprodukt, eine akustische Filtration des ursprünglich komponierten.

Auch filtrierte und skelettiert weisen die Harmonien in ihrer Zusammensetzung auf eine Musik des 19. Jahrhunderts hin, eine kompositionstechnisch im Grunde altmodische Musik. Und der fragile Klang umgibt sie mit einer Patina, als müsste man sie und ihre Schönheit beschützen. Was ist es, das einen zeitgenössischen Komponisten dazu bewegt, ein Stück der Romantik in die Gegenwart zu übertragen und gar mit besonderer Patina auszustatten? Eine unausgesprochene Sehnsucht nach einer längst vergangenen Klangsprache scheint die naheliegendste Erklärung zu sein. Oder in einem Wort: Nostalgie. Aber ist es

Oxidierte Musik

Vom Bergen gesunkener Schiffe: Gérard Pesson und Johannes Schöllhorn

wirklich Nostalgie, die Pesson zu diesem *Nebenstück* getrieben hat?

Erfinderische Erinnerung

Für Pesson lag in dieser Auseinandersetzung mit dem *Balladen*-Geist, der in seinem Kopf herumspukte, eine andere Erkenntnis, nämlich, dass eine starke Verbindung zwischen Erinnerung und Erfindung besteht. Das neu Erfundene entsteht nicht aus dem leeren Raum heraus, sondern es fußt auf Erfahrenem, und damit auf Erinnerung. Um diese Verknüpfung noch anschaulicher zu machen, zeigt Pesson im Gespräch auf die Räume seiner Pariser Wohnung: »Ich habe das erste *Nebenstück* geschrieben, um zu zeigen, dass für mich Erfindung und Erinnerung aneinandergrenzen. So, wie hier das Wohnzimmer und die Küche...! Es gibt nicht einmal eine Mauer dazwischen! Für mich ist das gleich, Erfindung und Erinnerung sind gleich!« Gérard Pesson dreht sich, um zu zeigen, dass da wirklich keine Tür oder Mauer zwischen Küche und Wohnzimmer ist und dabei knarzt der Korbstuhl, in dem er sitzt, ein wenig. Würde man das erste *Nebenstück* in diesem Moment hören, so wäre der Korbstuhl mindestens genauso laut wie das entkleidete Brahms-Stück. Und eben weil Pesson in dieser Komposition wie auch in anderen mit wenigen sehr leisen Tönen und Geräuschen arbeitet, haben sich Kollegen ein Wortspiel erlaubt: statt Gérard Pesson nannten sie ihn Gérard »peu de son«. Auf Deutsch: Gérard wenig Klang. Das erste *Nebenstück* ist in dieser Hinsicht typisch für ihn.

Die Rückkehr zu bereits komponiertem erscheint durch Pessons Überlegungen zu Erinnerung und Erfindung als Weg zu ihm selbst; angestoßen durch die fortwährende Existenz dieser *Ballade* in seinem inneren Ohr hat er sie benutzt, um sich und seine Klangvorstellungen abzubilden. Dass ausgerechnet ein romantisches Klavierstück Träger dieser Übung geworden ist, muss wohl eher dem unergündlichen Ohrwurm-Zufall zugeschrieben werden. Es ist aber ein exemplarischer Fall für eine Bearbeitung, die nicht darauf abzielt, die Quelle zu chiffrieren, sondern die unter der Randbedingung, nur geringfügige Ver-



Gerard Pesson (© C. Daguet / Editions Henry Lemoine).

änderungen vorzunehmen, versucht, ihr neue Facetten beizumischen. Pesson hat das Stück über Jahre nur in seiner Erinnerung wach gehalten und konnte beobachten, wie seine auf den inneren Wandschirm projizierte Gestalt sich allmählich deformierte. Oder doch nostalgisch verklärte?

Der Komponistenkollege Johannes Schöllhorn soll damals verwundert auf das erste *Nebestück* reagiert haben, erzählt Pesson, weil er die Notwendigkeit für ein solches Experiment nicht sah. Doch fast zehn Jahre später, 2007, hat er selbst zwei Klavierstücke von Gabriel Fauré für Ensemble bearbeitet und 2010 in *Clouds and Sky* das *Nocturne* Nr. 12 e-Moll, op.107 von Fauré »ent-schrieben«. Seine Bearbeitungsmethode fußt auf der Sérigraphie, dem Siebdruck. Schöllhorn erklärt das Prinzip in der Werkbeschreibung zu *sérigraphie: barcarolle* (2007): »Serigraphie (Siebdruck) ist ein Druckverfahren, bei dem die Farbe nicht direkt, sondern durch einen Stoff oder eine Textur auf eine Oberfläche aufgetragen wird. Dabei können sowohl der Stoff, seine Webart, als auch die Oberfläche und die Farbe variieren (vom Motiv ganz abgesehen). In einer musikalischen »Serigraphie« entspricht das Original dem Motiv und der Komponist/Bearbeiter dem Drucker, der Siebe, Schablonen, Farben und viele technische Raffinements der Drucktechnik wählt. In diesem Stück wird eine Barcarolle von Gabriel Fauré durch dieses

18 Verfahren so verwandelt, dass sie teilweise

erkennbar, verwandelt oder ganz unkenntlich wird. So zeigt die Serigraphie, wie die Arten der Bearbeitung und Betrachtung eines Objekts das Objekt selbst verwandeln.«

Das klingt vom Prinzip her so ähnlich wie Pessons Anspruch, in der Bearbeitung das Original erkennbar werden zu lassen und das Neugeschaffene mit dem Ursprünglichen in Beziehung zu setzen: die Oberfläche des Schiffs hat mit dem Meerwasser reagiert, ist oxidiert und mit Algen bedeckt, aber als Ganzes betrachtet, erkennt man weiterhin ein Schiff. Im Fall von *Clouds and Sky* (2010) hat die Bearbeitung dazu geführt, dass zwar so gut wie jede Note des *Nocturne* Nr. 12 übernommen wurde, aber Orchester und Soloklavier teilen die Noten untereinander auf, die Partitur zerfasert in Einzelereignisse. Schöllhorn hat zudem das Tempo stark gedrosselt – das Original dauert etwa sechs Minuten, *Clouds and Sky* schwebt über mehr als zwanzig Minuten am Hörer vorbei – man hört: slow motion. Dem fühlbaren Metrum enthoben, klingt diese Musik tatsächlich wie Wolken, die im Himmel hängen und sich ganz langsam fortbewegen.

Gérard Pesson hat seinem Brahms-*Nebestück* eine leise und fragile Gestalt gegeben. Schöllhorn dagegen setzt in seiner Bearbeitung beim Faktor Zeit an; der Moment wird gedehnt und dadurch ausgekostet. Er wählt damit ein musikalisches Mittel, das mitunter einen Eindruck von Sentimentalität vermittelt. Inwiefern den Hörer nicht nur diese klangliche, sondern auch eine referentielle, auf Fauré verweisende Sentimentalität erreicht, bleibt offen, da die extreme Langsamkeit das Original weniger verherrlicht als vielmehr zersetzt.

Distanz und Dialog

In einem Interview mit Björn Gottstein (s. www.geraeuschen.de) erklärt Schöllhorn, dass das Fauré-*Nocturne* seiner Meinung nach wesentliche Fragen stellt: »Was ist Tonalität eigentlich? Wie kann ich damit umgehen? Gibt es andere Wege, um diese harmonischen Wechsel und Klanggebilde zu benützen?« Für einen Komponisten sei Tonalität ein Dauerthema, »weil unsere Lebenswelt ja permanent von tonaler Musik umgeben ist«. Schöllhorn wirft also wirklich den Blick zurück auf die Sache, darauf, wie sie gemacht ist. Und er begibt sich in einen Dialog mit dem Werk und dem Komponisten, insofern sei eine Bearbeitung wie zu zweit zu komponieren; das abgeschlossene Werk bringe »offen liegende Bedingungen und Charaktereigenschaften« mit, die es zu berücksichtigen gelte.

Brahms' *Ballade* und Faurés *Nocturne* bringen nun einmal eine romantische bzw. spät-

romantische Klangsprache mit sich, die, wenn man das Noten-Rohmaterial nicht dezimieren möchte, der neuen Musik prinzipiell zu widersprechen scheint. Das offensiv Tonale im Zusammenhang mit der fragilen Klangsprache von Pesson bzw. der Langsamkeit bei Schöllhorn könnte als weichgespülte Musik empfunden werden. Ein entscheidendes Element in beiden Bearbeitungen ist aber die offenbare Distanz zum Ursprünglichen – eine Eigenschaft, die gewöhnlicher Nostalgie fern ist. Und auch wenn unsere Hörgewohnheiten in diesen Werken einen sentimental Hang zu etwas Vergangenen hören können oder hören möchten, so wird der nostalgische Impuls doch durch Pessons und Schöllhorns Anspruch auf Auseinandersetzung mit dem Gegebenen, auf Dialog von Vergangenen mit Gegenwärtigem gebremst und widerlegt. Diese Musik ist Reflexion, nicht Idealisierung von musikgeschichtlicher Vergangenheit.

Das zweite *Nebenstück*

Gérard Pesson wirkt sehr aufgeräumt, wenn er über darüber spricht, was seinen Stil, seine Ideen ausmacht. Er hat kein Problem damit, zuzugeben, dass hinter jeder Idee äußere Einflüsse stecken. Ganz offensichtlich beim ersten *Nebenstück* von 1998, und genauso offensichtlich beim zweiten *Nebenstück* »*Wunderblock*« aus dem Jahr 2005, in dem er den ersten Satz *Maestoso* aus der sechsten Sinfonie von Anton Bruckner auslöscht und skelettiert wie die Brahms-Ballade. Durch den Pesson-Filter verliert der Bruckner-Satz alles Wuchtige, alles Erschlagende. Pesson setzt lauter zarte Instrumente ein: Celesta, Glockenspiel und Toy Piano. Und mit dem Akkordeon, der »Orgel der Armen«, erinnert er an den Organisten Bruckner. Durch diese Instrumente wirkt der Sinfoniesatz wie verkindlicht, hin und wieder klingt es wie aus einer Wunderwelt oder gar wie auf einer Kirmes. Also doch ein sentimentaler Rückblick auf Bruckner? Im Grunde schon, weil Bruckner zu Pessons wichtigsten Bezugsgrößen zählt. Gleichzeitig ist das Sentimentale aber vielmehr Mittel zum Zweck: Pesson setzt die Umkehr des Brucknerschen Vollklangs ins kindlich Wundersame bewusst als Gegenpol zur Vornehmheit, Erhabenheit und Beständigkeit des Ausgangsmaterials ein. Camouflage mit blättriger Farbe, um eine bestimmte Facette des darunter Liegenden zu betonen. »Helmut Lachenmann hat etwas sehr Nettes über *Wunderblock* gesagt«, merkt Pesson an, »bei *Wunderblock* höre man dem Hören zu. Und das ist irgendwie richtig«. Dem Hören zuhören – das klingt paradox! Lachenmanns Einschätzung legt frei, dass Pessons Bearbei-

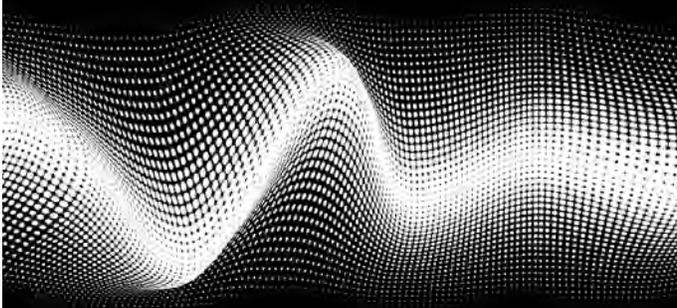


Johannes Schöllhorn (Foto: Marie Nicholas)

tung kein nostalgisches Bruckner Revival sein soll, sondern eine Studie über das Hören selbst; das ist es, was Pesson umtreibt – wie auch beim ersten *Nebenstück*: »Was ist das: zuhören? Das ist ins Konzert gehen, miteinander sprechen, es heißt Musik zu schreiben, aber es meint auch aufmerksam zu sein, um sich zu schauen, ein wenig wie ein Tier, das schnell die Augen bewegt, wie ein Vogel vielleicht! Und dann hört man etwas und man schreibt es auf. Ich mache das so, ich schreibe die Sachen auf ...«

Pesson, 1958 in Torteron geboren, schwankte lange zwischen Literatur und Musik und hat beides in Paris studiert. Später entschied er sich fürs Komponieren, er hat bei Ivo Malec und Betsy Jolas gelernt. Das Literarische begleitet ihn aber noch heute, sei es durch das eigene Tagebuch, in dem er musikalische Ideen reflektiert, sei es durch literarische Bezüge in seiner Musik oder in seinem freien Umgang mit musikalischem (Alt-)Material. Pesson sammelt fortwährend eigene und fremde musikalische Ideen und lässt sie dann arbeiten, als lägen sie in einer Petrischale und würden sich ganz von allein weiterentwickeln. »Man muss seine Ideen lieben, nicht so wie Kinder, aber in gewisser Weise schon.« Aber nicht jede Idee, die einmal zur Welt gekommen ist, wird auch wirklich verwendet. Einige seiner liegen gebliebenen, in dem Sinne gescheiterten Ideen haben Pesson animiert, sie zu einer Narration des Scheiterns zusammensetzen, zu *Mes béatitudes*, einer Komposition für Klavierquartett. Der Titel ist Cesar Franck entliehen, seinem Oratorium *Les béatitudes*, die Seligpreisungen. Dass Pesson sich dieses eine Mal den beiseite gelegten Ideen widmet, denen, die – wie er es nennt – auf dem Friedhof gelandet sind, gibt seinem Œuvre ein erstes nostalgisches Moment; aber hier geht es nicht um nostalgische Musik, sondern eine sentimentale

EXPERIMENTALSTUDIO des SWR



matrix15 **Simplizität vs.** **Komplexität** **26.09.-03.10.2015**

Dozenten:

Mark Andre, Hèctor Parra,
Brice Pauset, Hans Thomalla,
Detlef Heusinger und das Team
des EXPERIMENTALSTUDIOS

Lectures und workshops:

Dániel Péter Biró, Martin Fahlenbock,
Jaime González, Gilbert Nouno,
Hans Tutschku

Konzerte am 26.09. und 03.10.2015

mit Werken von Andre, Ferneyhough,
Ospald, Parra, Pauset, Tan (UA)
sowie von TeilnehmerInnen

Interpreten:

ensemble recherche,
ENSEMBLE EXPERIMENTAL u.a.

Detaillierte Informationen

ab 04.05.2015 unter

www.experimentalstudio.de



 ernst von siemens
musikstiftung

Beziehung zu dem einst selbst Erfundenen: Indem Pesson diese Ideen wiederbelebt und sie doch noch für eine Komposition benutzt, zeigt er, dass er nicht ablassen konnte von ihnen.

»Ich finde es eigentlich interessanter wenn Quellen oder Belege [...] offen gelegt werden.«, sagt auch Johannes Schöllhorn. Er ist 1962 in Murnau geboren und hat in Freiburg bei Klaus Huber, Emanuel Nuñez und Mathias Spahlinger Komposition studiert. Seit 2009 lehrt er Komposition an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln und leitet das Institut für Neue Musik an der Hochschule. »Ich finde es spannender, wenn ich weiß, worauf sich etwas bezieht, weil, dann kann ich auch die Distanz zwischen diesen Objekten, also worauf es sich bezieht, und dem, was daraus entsteht, die Distanz irgendwie als Qualität spüren.« Worauf es sich bezieht und was daraus entstanden ist, kann man bei den hier behandelten Werken von Pesson und Schöllhorn in besonderer Weise als Hörer begreifen. Sie sind nur ein Ausschnitt der Bearbeitungskultur dieser zwei Komponisten, und ein punktueller Blick auf die zeitgenössische Musik. Ihnen gemeinsam ist, dass sie durch die transparente Modifikation, die Filtration beziehungsweise die Dehnung dem Hörer die Möglichkeit des Dialogs mit dem neuen und dem alten Material geben. Seine Wahrnehmung wird durch diese mit Algen bewachsenen Schiffe hinterfragt, geprüft und erweitert – sofern er das Original kennt oder es mit der Komposition neu entdeckt. Indem Pesson und Schöllhorn diese gesunkenen Schiffe geborgen haben, schaffen sie eine fruchtbare Verbindung zwischen der musikalischen Tiefsee und der gegenwärtigen Oberfläche – nostalgiefrei. Auf wundersame Weise kommunizieren sie nicht nur über die Zeiten hinweg; sie stellen auch die üblichen Denkreife der Kunstmusik in Frage, darüber, wie sich Tiefe und Oberfläche zueinander verhalten. ■