

Helmut Rohm

Skizze, Reduktion, Inventur

Zu Nicolaus Richter de Vroes Stücken *Dezemberheft* und *Auflösung des Dezemberheftes*

1 vgl. Martin Erdmann, *Zusammenhang und Losigkeit*, in: *Musik-Konzepte* 48/49; Morton Feldman; (Mai 1986), S. 67 ff. ↑

2 vgl. Elmar Budde, *Formen der Einfachheit in der Musik – einige Aspekte kompositorisch-ästhetischer Wertung*, in: *Zur »Neuen Einfachheit« in der Musik*; Studien zur Werteforschung Bd. 14, Hrsg. Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1981, S. 25 ff.. ↑

3 zitiert (wie auch die folgenden Passagen in Anführungszeichen) nach einem Gespräch mit dem Komponisten vom 28.5.93. ↑

4 Schnebel bezieht sich auf La Monte Youngs »Augmentationen von Augenblicken«. Vgl. Dieter Schnebel, *Denkbare Musik*, Köln 1972, S. 20 ff. ↑

5 Hans Zender, Happy

Reduktionistisches Komponieren – ist dies noch möglich? Kann es dies noch geben, z.B. nach Reichs *Phases*, Stockhausens An-Stiftungen zur Intuition, Scelsis Hinabtauchen in die Abgründe des Einzeltones, Feldmans »Losigkeit«¹, nach La Monte Youngs *to be held...* und vor allem nach den Stillen des John Cage, speziell nach *4'33''*? Muß nicht alles, was seither im Zeichen materialer, struktureller und ideeller Zurücknahme musikalisch versucht worden ist (vom anderen ganz zu schweigen), schon wieder als »Neue Opulenz« charakterisiert werden und damit aufbereitet für die »Geschichte der Schlagworte«², welche ja vorerst noch weiter zu gehen scheint?

Ich glaube, Musik der Reduktion hat nach wie vor eine wichtige Funktion. Sie hat sich im unübersichtlichen Vielerlei der kompositorischen Ansätze, mehr oder weniger subkutan wirkend, etablieren können; trotz oder gerade wegen der bereits existierenden Extrem-Exempel.

»Die Erkenntnis greift Raum, daß weniger mehr sein kann.« Diesen Satz sprach Nicolaus Richter de Vroe, als wir über seine beiden aufeinander bezogenen Ensemblestücke *Dezemberheft* (1990/91) und *Auflösung des Dezemberheftes* (1993) gesprochen haben.³ Der Komponist hat präformierte Klangkonstellationen, die selbst bereits auf der Idee des Fragmentarischen und Reduzierten beruhen, einer prozeßhaften Auflösung überantwortet; er hat sozusagen versucht, die von vornherein nur schwach ausgebildete Adhäsionskräfte des Klanglich-Gestalthaften und des Formalen weiter zu schwächen. Reduktionistische Verfahren ermöglichten es, daß Stille und neue Klänge eindringen konnten in sich weitende Räume. Unversehens entstand auf diese Weise Neues.

Das Stück *Dezemberheft* für Altflöte, Gitarre, Klavier, Schlagzeug und Violoncello besteht aus sechs lose miteinander verknüpften Abschnitten, die nur auf gewissermaßen rudimentäre Art miteinander zu tun haben. Ihre Reihenfolge wurde scheinbar vom Zufall bestimmt, wenngleich prozeßhaft formbildende Momente beim Hören wie selbstverständlich ein ganzheitliches Erlebnis zeitigen. Der Titel des Stückes nimmt Bezug auf die Entstehungszeit im Dezember, auf jenen Monat, in dem ein Zyklus endet und ein anderer sich anschickt zu beginnen. Differenzierte Schwarz-Weiß-Werte und kontrastreiche Strukturen bestimmen die optischen Räume dieser Jahreszeit in verstärktem Maße, und ein evidentes, wiewohl nicht

intendiertes graphisches Moment prägt auch die Anlage der Partitur. Der Begriff des *Heftes* verdankt sich schließlich der Vorstellung eines nur flüchtig und zufällig, quasi auf unachtsame Weise zusammengebündelten Konvoluts von Skizzen und notierten Anfängen.

Notierte Anfänge; – Tatsächlich sucht Richter der Vroe beim Komponieren in ganz entscheidendem Maße immer wieder nach Beginnmöglichkeiten. So sind in *Teil I* des *Dezemberheftes*, lose verknüpft durch das Band der Stille, subtil abgeschattierte Klänge gesetzt. Konzentriertem Hören erschließt sich unmittelbar die potentielle Kraft, die in diesen Chiffren angelegt ist, die aber nirgends zur Entfaltung drängt. »Dort ging es mir darum einen Raum zu beschreiben, in dem ein Maximum an Beginnmöglichkeiten umschrieben wird. Jeder Klang – das ist eine Maßgabe der Musikphilosophie von John Cage – kommt aus seinem eigenen Zentrum. Die Tonhöhenkonstellationen sind der chromatischen Skala entnommen, sind aber keiner Reihe verpflichtet. Sie sind eigentlich aus einem improvisatorischen Moment heraus entstanden. Ich habe ein Klavierstück improvisiert und dabei mitgeschnitten. Segmente daraus habe ich dann verwendet, um sie als Abschnitte dieses ersten Teiles zu instrumentieren.« Richter de Vroe imaginierte klingende Zellen und kleinste musikalische Formeln, die als Anfang stehen könnten; Momente, an die – um mit Dieter Schnebel zu sprechen⁴ –, »indem ein Blick auf sie fällt, ein Ohr hineinhört, ein Gedanke sich daran hängt. Diese musikalischen Momente sind insofern wirkliche Augen-Blicke – und das in umfassendem Sinn –, als da neu und blitzartig etwas gesehen, gehört, gemerkt wird: hier geht einem etwas auf, wird bewußt.« Beginnmöglichkeiten also, die lose aneinandergereiht sind, deren je eigene Perspektiven aber nicht weiterverfolgt werden.

Im *Teil II* geht die Suche nach klanglichen Initial- Augenblicken weiter, doch kommt ein lineares Moment hinzu. Es ist dies sozusagen der unwillkürlich sich einstellende Ausdruck dessen, »daß innerhalb dieser Möglichkeit, oft zu beginnen und zu beschreiben, sich so etwas wie eine gewisse Syntax herstellt. Und es ist für mich kein Zufall, daß ich diesen Satz dann relativ schnell abbreche, weil ich auf die Neuformulierung und auf die neue Verbindung von syntaktischen Elementen nicht diesen extrem großen Wert lege.«

Merkwürdig im Kontext des Stückes (und somit auch auf die Idee der lose verknüpften Skizzenblätter verweisend) ist der *Teil III* des *Dezemberheftes*. Geprägt von minimalistisch-repetitiven Momenten in Reinkultur, schleicht sich die geräuschhafte Klanglichkeit der auf das Pendeln eines großen Sekundschnittes reduzierten Musik langsam, wie aus einer anderen Welt kommend, über die Schwelle der Hörbarkeit, um nach dem Erreichen eines dynamischen Zenits schließlich wieder ins Nichts zurückzusinken. Nicolaus Richter de Vroe ist ausgegangen von »Artikulationen, die noch keinen richtigen Klang bringen, sondern eine gewisse Subebene des Instrumentalspiels erstmal zum Vorschein kommen lassen. Es sind also relativ simple physiologische Vorgänge, die da ablaufen, die hörbar gemacht werden sollen. Hier ist der Moment erreicht, wo wirklich mikroskopisch in den Klang hineingeleuchtet werden soll.«

Es folgt *Teil IV*, in dem, stets ihren Anfang von einem nahezu identisch gestalteten Tutti-Impuls nehmend, drei jeweils sieben Takte umfassende Klang-Räume sich

entfalten. In ihrer Feinstruktur unterliegen diese drei Versuche minimalen Variationen. Es handelt sich sozusagen um eine Demonstration in (untereinander womöglich austauschbaren) Modulen, welche zeigt, daß schon in den Ausgangsbedingungen das Chaos nistet und daß bereits im Verlaufe einer kurzen Spanne verschiedene Prozesse gezeitigt werden.

Teil V schließlich macht erleben, Wie eine pianistisch prägnante Figuration sich zunächst zögerlich aus einem Feld punktueller Klänge schält, ans Licht kommt. Nachdem die Gestalt der schieren Klangmaterie entwachsen ist und zu sich selbst gefunden hat, wird sie siebenmal wiederholt, doch machen sich alsbald auf einer anderen, einer geräuschhaften Ebene wieder kontradiktorische Kräfte bemerkbar. Das Klavier verstummt, der Satz kollabiert zu einem von scharf akzentuierten Einzeltönen durchzuckten Bewegungsvakuum. Es wird nicht mehr dirigiert, Tongebungen und mikrotonale Eintrübungen sind von den Interpreten improvisatorisch zu variieren. Übrig bleibt – Teil VI – eine der Gefahr des endgültigen Versiegens entronnene solistische Flötenstimme. Ihr fragmentarisch anmutendes, von langen Pausen durchsetztes Melos entfaltet kurzfristig eine scheinbar tragfähige Eigendynamik, die sogar von sparsamsten Impulsen der anderen Instrumente gestützt wird. Schier unvermittelt bricht die schüchtern skizzierte Linie, kurzatmiges Leben, dann jedoch ab.

»Mir ging es im *Dezemberheft* darum, Quellpunkte zu beschreiben, die eine gewisse Form produzieren und einen kleinen Raum ausfüllen. Darüber hinaus ging es darum, Nahtstellen zu beschreiben. Die Sätze gehen ja nicht alle ineinander über, und die Nahtstellen haben sich bei mir als Interessensepunkte herausgeschält. Ähnlich, wie man z.B. bei einer Bach-Suite durchaus die Abschlüsse, Pausen und Neuanfänge von Sätzen als Musik, genauso wie die übrige Klanglichkeit, wahrnehmen kann.«

Daß es gerade die Nahtstellen im Fragmentebündel des *Dezemberhefts* sind, an denen Kräfte der Aufspaltung, Zersetzung oder Befreiung auf formaler Ebene ansetzen, ist evident. Das Stück *Auflösung des Dezemberhefts* hat nicht sechs, sondern nurmehr fünf Teile. Trotzdem dauert es paradoxerweise ungefähr doppelt so lange, wie die Musik des *Dezemberhefts*. Wesentliche Momente der oben kurz beschriebenen Abschnitte finden sich, wenn überhaupt, an anderen Stellen und in anderer Reihenfolge oder Gewichtung wieder. (Man stelle sich ein nur notdürftig gebundenes Skizzenbuch vor, das in träge fließendes Wasser gefallen ist. Die einzelnen Blätter lösen sich von einander, ein Blatt wird fortgetrieben, andere überlagern sich in neuer Weise; die Tinte der darauf notierten Strukturen schwimmt verschieden stark, erzeugt neue, meist schlierenhafte Zeichen, verschwinden teilweise ganz...)

Teil I' ist von Beginn an ein extrem reduktionistisches Prinzip wirksam: die Reduktion des Geschehens auf nur eine einzige Tonhöhe. Im metrisch nicht mehr gebundenen, sondern durch Sekunden-Angaben approximativ definierten Zeit-Raum erstreckt sich, von Stillen unterbrochen, der Ton fis'. Farbwechsel und Artikulationsvarianten modulieren seine Klangcharakteristik auf nuancierte Weise. Wie Findlinge in unregelmäßigen Abständen eingestreut in diesen sich weitenden Horizont sind nun verschieden große Bruchstücke der Klavierfiguration aus

Dezemberheft V. Mit dem Auftreten des ersten dieser Partikel treten auch auf der Klangmetamorphosen-Ebene andere Tonhöhen und Geräuschanteile in Erscheinung. Bereits hier kommt »die Dialektik des Begriffs 'Auflösung' ins Spiel; daß nämlich dort, wo reduziert wird, in gleichem Maße etwas Neues entsteht. Dem kann die Musik überhaupt nicht ausweichen, das ist auch ihre große Chance. Hier geht es doch darum, neue Räume zu schaffen. Innerhalb von zwei Elementen entsteht ein Zwischenraum, und dieser wird zum Gegenstand der Aufmerksamkeit. Stille dringt ein, aber auch andere Klänge. Dann wäre Reduktion als Chance zu begreifen, wieder Neuansätze finden zu können.«

In *Teil II'* erscheinen die Beginnmöglichkeiten, welche im *Dezemberheft I* formuliert worden waren fast identisch wieder; diesmal allerdings aufgereiht an einen hohen Liegeklang, der kleinen Sekunde *ais''' - h'''* und somit verbunden miteinander. Durch viermalige Wiederholung dehnt sich ein kurzer Abschnitt zur Zeitnische: tendenziell »...for a long time« (La Monte Young). Wenn man so will – und dies ist vor allem wichtig im *Teil III'*, der satztechnisch identisch ist mit *Dezemberheft III* – läßt sich auch der Klangregisterwechsel von Stück zu Stück als Reduktion begreifen. Es spielen ja z.T. andere Instrumente. So hat den Part der Altflöte die Klarinette übernommen, die Streicher-Farbe des Violoncello hat sich sozusagen »aufgelöst« in die (zur Anwendung kommenden) Klangwertigkeiten von Kontrabaß und Violine. Speziell in *Teil IV'* kommt dieses Prinzip der Auflösung dezidiert zur Geltung. Hier erscheint nämlich die Melodie der Altflötenstimme aus *Dezemberheft IV* verdoppelt als Klarinetten- und Vibraphonstimme. »Also eine Vervielfältigung, die für mich auch als Auflösung lesbar ist.« Die anderen Instrumente spielen dann und wann »schattenhafte Restartikulationen (Echos)« aus dem minimalistisch-geräuschhaften *Teil III'*. Der letzte Abschnitt (*Teil V'*) formuliert Stadien einer weit fortgeschrittenen Auflösung: Unbestimmte Tonhöhen der Streicher verlieren sich als Flageolett-Glissandi in den Höhen; die anderen Instrumente artikulieren kurze Impulse im zeitlich Ungefähren: als »Blitz«, »Punkt«, »Blick«... Rhythmisch prägnanter gefaßt ist anfangs nur noch das metallische Stammeln der Gitarre. Klanggestalthülsen werden gleichzeitig von der rechten und der linken, auf dem Griffbrett zupfenden Hand des Spielers hervorgebracht; schließlich versiegen die letzten Geräusche.

Die Formel des »Weniger kann mehr sein«, durch die sich Nicolaus Richter de Vroe – bei aller Individualität des eigenen Produzierens – mit anderen zeitgenössischen Komponisten verbunden weiß, hat zu tun mit empfundener Verantwortung. Mit Verantwortung gegenüber den (auch im Felde des Musikalischen) nicht unbegrenzt zur Verfügung stehenden Ressourcen; im weitesten Sinne auch mit einer Präzision des Gedankens. Musik, die vor diesem Hintergrund entsteht, will auf keinen Fall auftrumpfen mit schönem Schein, mit hypertropher Fassade, mit einer vorexerzierten Virtuosität des künstlerischen, oder vielleicht besser: des kunstgewerblichen Handwerks. So zielt musikalisches Denken dieser Art auf eine spezielle Verantwortlichkeit dem Klanglichen gegenüber; zielt darauf, »die Materialität des Einzelklanges in das Bewußtsein zu bringen und die Wahrnehmung des Hörers darauf zu fokussieren.« Daneben fungiert reduktionistische Musik auch als Gleichnis für einen (möglichen?) besseren Umgang des Menschen mit seiner Welt; – auch wenn sie sich, wie im Falle der Musik von Richter de Vroe, jeglicher Vereinnahmung durch Ausdruckskategorien oder durch vordergründige poetische Konnotationen zu

entziehen sucht. Klangliche Deutungen kollektiver Zustände sind genausowenig intendiert wie eine Antizipation des apokalyptischen Zitterns, »aber ich möchte nicht ausschließen, daß dies aus einer psychischen Befindlichkeit heraus geschehen kann, daß man zu solchen Klängen findet.« Das Spiel mit reduktionistischen Elementen ist für Nicolaus Richter der Vroe immer auch ein Spiel mit dem Paradox, ein Spiel mit Grenzüberschreitungen, mit dem Wegsteigen aus dem Alltagsbewußtsein. Nahezu vollständig sind in seinen beiden (ohne analytischen Anspruch beschriebenen) Stücken die Verfahrensweisen und Modi reduktionistischen Komponierens versammelt: Repetitives, intuitiv Improvisatorisches, Ausleuchtung des Einzeltones, Zellulares, Losigkeit, Stille ... Es zeigt sich daran, wie ich glaube, daß (nach Cage, Feldman, Nono u.a.) doch ein neues Hörbewußtsein sich etabliert und weiterentwickelt hat. »Neue Musik, welche diesen Namen verdient, reißt den Menschen aus aller falschen Sicherung heraus und versetzt sie wieder – in die Offenheit des Hörens.«⁵ Musik, die einer konzentrierten Erforschung des Materials sich verdankt, vermag nach wie vor Wege in die Zukunft zu finden. Vielleicht, so denke ich manchmal, ist sie allerdings auch Ausdruck einer »Inventur« im Sinne des Gedichts von Günter Eich – und diesmal vor der Katastrophe: »Dies ist mein Klang, dies ist die Farbe, hier ist Stille im Beutel aus Zeit.«