

# Spiralform der Zeit

Zur Kompositionsästhetik von María Cecilia Villanueva

Das 1995 als Auftragswerk des Freiburger Schlagzeugensembles komponierte und ein Jahr später uraufgeführte Bühnenstück *Espera* – zu deutsch *Erwartung* – der Argentinierin María Cecilia Villanueva ist ein merkwürdiges Stück, scheint es doch gegen alle Vorstellungen geschrieben, die man hierzulande von einem solchen hat. Der Titel verdankt sich dem gleichnamigen, vierstrophigen Gedicht des Argentiniers Oliverio Girondo, das im Verlauf des Stückes einmal ganz rezitiert wird. Darin wird der Zustand der Erwartung in seinen unterschiedlichen Aspekten und mit immer wieder anderen Metaphern be- bzw. umschrieben. Nicht von Ursache oder Ziel der Erwartung ist die Rede, sondern von der zwischen Sehnsucht oder fiebriger Glut und Verzweiflung oder Absurdität schwankenden seelisch-emotionalen Ambivalenz, die sie begleitet oder auslöst.

Das Geschehen auf der Bühne, zu dessen Verlauf die Komponistin vierundvierzig Skizzen angefertigt hat, läßt keine direkte Parallele zu diesen wechselnden Stimmungsbildern erkennen, wohl aber gewisse Analogien. Wie im Gedicht gibt es auch auf der Bühne weder Akteure noch eine Handlung. Lediglich eine Leinwand ist dort aufgestellt, auf die mittels Scheinwerfern von hinten wechselnde Gestalten projiziert werden, ähnlich wie bei einem Schattenspiel. Zu sehen sind ein oder zwei gleiche Stühle, auf denen manchmal eine Person, die sich später als Sängerin erweist, in regloser Haltung sitzt, zunächst rechts, später auch links, mal mit geneigtem, mal mit erhobenem Kopf, in einer Haltung also, die so etwas wie Erwartung signalisieren könnte. Da deren Gegenstand oder Richtung aber unklar bleibt – ebenso wie im Gedicht –, wäre es besser, von einer Abstraktion oder Verinnerlichung der Erwartungshaltung zu sprechen.

Analog zur Vorlage werden auch die Szenen verschieden beleuchtet, und dies plötzlich oder graduell. Zuweilen bleibt die Scheinwerfereinstellung über mehrere Bilder hin konstant, manchmal ist es umgekehrt. Hin und wieder erscheint die Leinwand schwarz, einmal weiß, gelegentlich wird eine Szene auch in

zwei unterschiedliche Licht-Zonen eingeteilt. Fast kein Bild ist genau identisch mit einem anderen, und doch sind alle durch ein oder mehrere Merkmale miteinander verwandt.

Die Musik zu *Espera*, die für Stimme, Violoncello, dem von vier Musikern gepielten und aus Gongs, Cencerros und Marimbas bestehenden Schlagzeug sowie Tonband geschrieben ist, hat mit dem Gedicht insofern etwas zu tun, als die Komponistin jedem Wort einen bestimmten Akkord zugeordnet hat. Für die Wahrnehmung entscheidender sind jedoch die strukturellen Analogien zur Szenenfolge. Denn auch die musikalische Komposition besteht aus mehreren, durch Buchstaben markierten Abschnitten, die sich zumeist zu größeren Blöcken vereinen. Einen solchen Block, der sich im Verlauf des Stückes in leicht veränderter Form noch dreimal wiederholt, bilden zum Beispiel die ersten vier Abschnitte.

Diese unterscheiden sich nicht durch starke Kontraste voneinander, sondern nur durch relativ geringe Unterschiede in Länge oder Tempo, Instrumentation, Dynamik, Textur und Rhythmik. Bei ihrer Wiederholung werden in erster Linie Klangfarbe, Textur und Register modifiziert. Daß Villanueva bei ihrer Komposition mit der alten Talea-Colorteknik arbeitet – wobei sie bezeichnenderweise das Color-Modell nicht auf die Tonhöhe, sondern auf die Klangfarbe bezieht –, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden, bestätigt es doch nur den vorherrschenden Höreindruck von der steten Wiederkehr des Gleichen bzw. Ähnlichen.

Die mittleren Teile, zu denen unter anderem die auf Tonband aufgezeichnete Rezitation des Gedichts gehört, bringen stärkere Kontraste zu den Block-Abschnitten, andererseits werden gewisse Elemente daraus auch beibehalten, und manchmal kommt es sogar zu Überlagerungen mehrerer Teile. So besteht der Part der Sängerin aus variierten Repetitionen einer Tonfolge, zum Beispiel deren Umkehrung oder Vertauschung. Auch die damit teilweise verknüpfte Sektion des Violoncellos, wo der lang ausgehaltene Ton Gis auf allen vier scordatura-gestimmten Saiten mittels wechselnder Streichertechniken in ständig wechselnder Klangfarben und Tonlagen taucht, folgt dem Muster aus Permanenz und Veränderung (siehe die Partiturseite gegenüber).

Im übrigen laufen in *Espera* Gedicht, Szene samt Beleuchtung sowie Musik auf zeitlich und ausdrucksmäßig selbständigen, einander ebenbürtigen Ebenen ab, die sich freilich zu einer Art von polytemporalen Polyphonie ergänzen. Ihre Gemeinsamkeit liegt – neben dem Bezug zum Titel – in erster Linie in analogen Strukturen der Anlage ihrer Elemente,

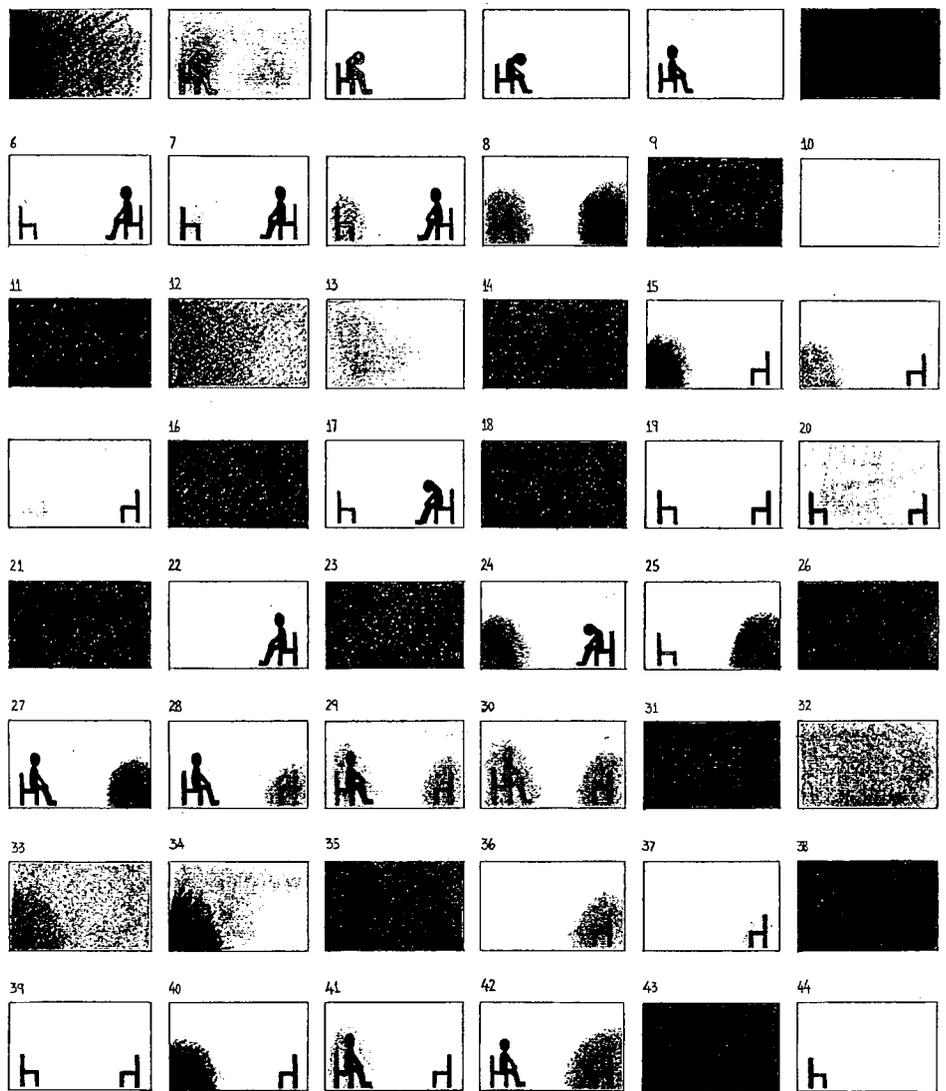
Partiturseite aus *Espea*, Faksimile des Autographs

seien es Wörter oder Stimmungen, Szenen oder Scheinwerfereinstellungen, musikalische Parameter oder Abschnitte. Bei deren Anordnung ist weder eine Systematik noch eine Entwicklung zu erkennen. Wie Gedicht und Bühnengeschehen ist auch die Musik nicht linear oder vektorial auf ein Ziel oder einen Höhepunkt hin angelegt, ist weder dramatisch noch logisch. Mit ihren sich wiederholenden Mustern bzw. Teilen hat sie eher etwas Kreisendes, Statisches, und, weil in gestaltendem Sinne ohne Anfang und Ende, wirkt sie wie ein Ausschnitt oder Fragment aus einem Zeitkontinuum.

Da die Repetitionen jedoch stets leicht variiert auftreten – ohne freilich ihre Identität zu verlieren –, mündet jeder Zyklus in eine andere Wiederholungsschleife. Es entsteht der Eindruck einer Spirale, die man wiederum als Objektivierung der Idee von Erwartung betrachten kann. Der Zuhörer nimmt das Gleiche aus immer wieder anderen Blickwinkeln wahr – ein Perspektivenwechsel, wie man ihn zum Beispiel aus Erik Saties *Gymnopédies* kennt. Die Komponistin selbst bezieht sich auch auf Heraklits Beobachtung, daß »alles fließt«, das

heißt, nichts zweimal in derselben Weise abläuft. Denn auch in den Zyklen von *Kosmos*, Natur sowie menschlichem Organismus und Leben hat diese Form eine Parallele.

María Cecilia Villanueva beschreibt ihre Kompositionstechnik folgendermaßen: »Ich arbeite mit einer additiven Form, die nicht aus der Planung der Makroform resultiert, sondern aus Transformationen des Materials. Davon verwende ich nur eine begrenzte Auswahl, es geht mir nicht um eine Demonstration aller Möglichkeiten. Mir ist es wichtiger, von Vorstellungen des konkreten Klangs, der Farbe, der Instrumentation oder Textur auszugehen als von Themen, Tonhöhen oder von der Organisation der Form. Ich arbeite nicht mit Bögen, sondern mit Fragmenten, Blöcken, Sektionen, die ich nebeneinanderstelle. Einige Merkmale des vorangehenden Objekts finden sich im folgenden wieder oder haben eine gewisse Beziehung dazu. Beim Wechsel kommt es manchmal zu sehr abrupten Veränderungen, ebenso wie bei der Spannung, die bei uns nicht durch ein allmähliches Anwachsen, durch ein Crescendo erreicht wird, sondern plötzlich. Der Entwicklungsgedanke wie auch



Szenenfolge zu *Espea*

die Idee, langfristig und in die Zukunft zu planen, sind uns fremd. Dies entspricht der Instabilität unserer Geschichte und unserer Länder.«

Villanuevas »lateinamerikanisches« Musik-Konzept, das – in verschiedenen Varianten – auch für ihre übrigen Stücke gilt und in seinen grundlegenden Aspekten unter anderen auch von Mariano Etkin, ihrem ehemaligem Kompositionslehrer an der Universidad von La Plata, geteilt wird, grenzt sich deutlich von der Musikästhetik vor allem Mitteleuropas ab. Bezeichnenderweise standen bei seiner Ausbildung Debussy und Satie, Strawinsky, Cage und Feldman Pate, Komponisten also, die eher an der Peripherie des Dominanzbereichs der zentraleuropäischen Musik anzusiedeln sind. Spürbar wird in diesem Konzept das Nicht-Intentionale, das sich nicht nur im Fehlen von Entwicklung, Richtung und Ziel bemerkbar macht, sondern auch im Verzicht auf den Gebrauch der Musik als Symbol und Ausdruck im Dienst von etwas Außermusikalischem. Und so folgt das musikalische Geschehen in

22

*Espera* denn auch weder dem Programm des

Gedichts noch dem der Szenen.

Mit Intentionalität und Verweischarakter geht freilich auch das Subjektive verloren. An seine Stelle treten Objektivierung oder Abstraktion, wie es sich schon im Gedicht abzeichnet, wo der Zustand der Erwartung gleichsam ohne »lyrisches Ich« beschrieben wird, oder in der zur Pose erstarrten Figur der »Sängerin«, von der nur unspezifische Laute, sozusagen Träger der Tonfolgen, zu vernehmen sind. Die Musik drückt nur sich selbst aus. Einerseits erscheint sie so ihrer Funktion als »Ausdruckskunst« entledigt, andererseits wird ihre Expressivität verfeinert und ganz ins Innere der Komposition verlegt, in die Variationen zum Beispiel, die manchmal nur durch eine etwas andere Nuancierung, Schattierung oder Register-Beleuchtung zustande kommen, in die Übergänge oder Unterbrechungen dieser Prozesse, in die Spannung oder Stille, die dadurch entstehen kann.

Zeit wird in dieser Musik weniger »erlebt« denn als Raum erfahren. María Cecilia Villanueva begründet das so: »Die Idee einer musikalischen Zeit bzw. die Art und Weise, mit

ihr zu arbeiten, hängt bei mir mit der Wahrnehmung der Welt zusammen und auch mit unserem täglichen Leben. Diese »kulturelle Zeit« ist bei uns »leerer«, nicht mit so viel Information gefüllt. Zugleich erzeugen die Verwendung weniger Materialien und der Vorrang des Variationskonzepts über das der Entwicklung ein Zeitgefühl, das langsamer verläuft.«

Anders ist auch die *Zeitperspektive*. Während etwa die Sonate oder Symphonie, musikalische Prototypen des mitteleuropäischen logisch-kausalen Entwicklungsdenkens, die Vorstellung von einer linearen Bewegung erzeugen, die von der Gegenwart aus in die Zukunft gerichtet ist, schafft die auf Gedächtnis und Vergleich angewiesene, variierte Repetition eine Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die Zukunft spielt keine Rolle. Dies aber entspricht der Sichtweise der Indios, von denen man sagt, sie lebten in der Gegenwart, mit dem Rücken zur Zukunft die Vergangenheit betrachtend – in einer Haltung, die die Zeit eher unter der statischen Kreisform des »Seins« begreift als unter dem linearen »Werden«. Es ist dies auch eine Einstellung, die dem »Sein« den Vorrang vor dem »Werden« gibt.

Auch das für Lateinamerika charakteristische Warten gehört in diesen Zusammenhang. Das macht sich in einer Warte-Haltung be-

merkbar, wie Mariano Etkin bezeugt: »In Lateinamerika befindet man sich immer im Zustand des Wartens. Manchmal auf jemanden oder auf etwas aus einem Ort oder Bereich: Götter, die uns erlösen, kulturelle Modelle, Politiker oder Ökonomen, Segen oder Verdammnis. Andere Male wartet man auf nichts. Man ist einfach fernab von richtungsweisenden Ideen, die auf Fortschritt oder Veränderung abzielen.«

Folgt man der Prämisse, daß Musik in irgendeiner Weise ihr soziokulturelles Umfeld reflektiert, dann kann man in der Idee der Erwartung, der variierten Repetition und auch der Spirale viel Lateinamerikanisches, aber auch einiges von Europa wiedererkennen. Denn anders als das bloße Warten, die reine Wiederholung und die statische Kreisform lassen Erwartung, Variation und Spirale eine Spur von Fortschritt und Richtung, wenn auch ohne Ziel, erkennen. Bedenkt man nun noch, daß María Cecilia Villanueva und Mariano Etkin Argentinier europäischer Herkunft sind – wie der überwiegende Teil der argentinischen Bevölkerung –, so kann Villanuevas Bühnenstück – ohne in den Verdacht des »Nationalismus« oder »Rassismus« zu geraten – als authentischer Ausdruck eines »argentinischen« Denkens betrachtet werden. ■