

Die Supernova im Kopf

Das Orchesterstück *SN 1993 J* von Bettina Skrzypczak

1 Partitur, Ricordi Verlag München (Sy.3303)

Bettina Skrzypczak
Geboren am 25.1.1962 in Posen (Polen), Kompositionsstudium bei Andrzej Koszewski. Teilnahme an den Kursen von Luigi Nono, Witold Lutoszawski, Henri Pousseur und Iannis Xenakis in Kazimierz, dem »polnischen Darmstadt«. 1988 Übersiedlung in die Schweiz, weitere Studien bei Thomas Kessler und Rudolf Kelterborn in Basel und bei Klarens Barlow in Köln. Seit 1995 Dozentin für Musiktheorie, Musikgeschichte und Ästhetik an der Musikhochschule Luzern. Seit 1996 Mitglied des Stiftungsrats des Künstlerhauses Boswil. 1998 Promotion an der Musikakademie Krakau. Bettina Skrzypczak lebt in Riehen bei Basel.

Wie sieht eine Supernova aus? Wir alle kennen die Teleskopaufnahmen aus dem Weltall. Bunte Bilder von leuchtenden Körpern und Nebeln, von Spiralen und Schlieren aus Licht. Das seien, so wird uns erklärt, Momentaufnahmen von längst erloschenen Sternen, von rasend schnell expandierenden Galaxien, von unsichtbaren Magnetströmen, die ganze Sonnensysteme verschlucken, und von anderen interstellaren Katastrophen. Doch welchen Wahrheitsgehalt haben diese mit Spezialapparaturen angefertigten Bilder, die uns da auf den Bildschirm oder aufs Papier gezaubert werden? Angesichts der absoluten Inkommensurabilität von Objekt und Abbildung muß man sagen: keinen. Es sind optische Chiffren für Vorgänge, die sich unserer sinnlichen Erfahrung entziehen und deren Existenz nur durch Berechnungen nachgewiesen beziehungsweise behauptet werden kann. Alles, was über die abstrakte wissenschaftliche Erkenntnis hinausgeht, gehört ins Reich der Imagination, die schönen Bildchen inbegriffen. Sie sind reine Ansichtssache.

Hier setzt das Orchesterstück *SN 1993 J* von Bettina Skrzypczak an. Es entstand 1995 und wurde im gleichen Jahr bei der Biennale Venedig uraufgeführt. Die Komponistin betitelt es nach einer zwei Jahre zuvor entdeckten Super-

nova und schrieb dazu einen kurzen Programmhefttext, der den enigmatischen Charakter des Werks und des Vorgangs, auf den es sich indirekt bezieht, unterstreicht: »Die Komposition ist durch die Entstehung eines neuen Sterns inspiriert. Wie ist es? Wo bleibt der Sinn verborgen?«¹

Inhaltliche Aspekte ergeben sich auf zwei Ebenen: Auf einer philosophisch-spekulativen, wie sie in den beiden Fragen des Werkkommentars anklingt, und auf der Ebene von Material und Struktur, wobei sich erstere ebenfalls, wenn auch nur hintergründig, in der Werkstruktur manifestiert. Das knapp viertelstündige Stück hat eine normale Orchesterbesetzung mit dreifachen Bläsern (Hörner vierfach); die Streicher sind pultweise geteilt, zu den vier Schlagzeugern kommt noch ein Klavier hinzu. Ein erster Blick in die Partitur läßt eine starke Aufspaltung des Klangs, ein komplexes In- und Übereinander von Schichten und eine stellenweise fast kammermusikalische Auffächerung der Orchestergruppen bis hin zu Soli erkennen. Auch ein von kollektiver Virtuosität geprägtes Orchestertutti, das sich gegen Schluß in einem Auflösungsfeld bricht, vermeidet jede klangliche Massierung; es wird konturiert und beweglich gehalten durch schnelle Wechsel der Instrumentalgruppen und durch markante Schlagzeugeinwürfe. Die Klangprozesse sind insgesamt sehr bewegt. Sie verlaufen jedoch nicht zielgerichtet-intentional, sondern stellen verschiedene Zustände von Materie dar. Mit der kontinuierlichen Transformation des Materials gehorchen sie dem Prinzip der Ähnlichkeit und sind darin verwandt den Chaosprozessen, wie sie in der Musik eines Xenakis

The image shows a page of a musical score for the orchestral piece 'Die Supernova im Kopf'. The score is written for a large orchestra, including Tromba (Trumpet), M1 (Musician 1), Vn II (Violin II), Vc (Violoncello), and VC (Violoncello). The notation is dense and complex, featuring many dynamic markings such as 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (piano), and various articulation marks. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall appearance is that of a professional musical manuscript.

Notenbeispiel 1. Takte 234-239, »subjektive Rede« als Geigen Solo

zur Anwendung gelangen.² Grundlage dieser Transformationsprozesse sind Materialkerne von stark unterschiedlicher Qualität; sie haben strukturbildende Funktion und dienen auch der Akzentuierung des Formverlaufs. Drei von ihnen sollen hier herausgegriffen werden: 1. Lineare Partikel mit melodischer Qualität. In der Tonhöhe bilden sie häufig chromatische Gruppen im Umfang bis zu einer Terz. Sie liefern das Vokabular für eine immer wieder durchscheinende »subjektive Rede«. Aus ihnen entsteht einerseits eine Mikromelodik von Sekundsritten, die durch »dolce«-Angaben, Flageolettklang und Glissandi einen zusätzlichen emotionalen Gehalt bekommen, andererseits führen sie durch Intervallspreizungen und Oktavierungen zu hochexpressiven Melodiefragmenten, die mehrmals solistisch aus dem orchestralen Zusammenhang heraustreten (Vgl. Notenbeispiel 1, S. 32)

2. Mehrstimmige Akkorde in enger Lage, die sich in paralleler Stimmführung, jedoch in unterschiedlicher Richtung bewegen. Sie sind den geteilten Streichern zugewiesen und treten in bis zu elffacher Überlagerung auf. Zudem spielt jeder Spieler seine Stimme im eigenen (schnellen) Tempo. Durch den daraus resultierenden Unschärfefeekt und die unterschiedlichen Bewegungsrichtungen der Akkorde kommen im Mikrobereich immer wieder andere Zusammenklänge zustande. Als Gesamtwirkung entstehen eine zerstäubte Harmonik und komplex ineinander fließende Energieströme. Diese Technik der kontrollierten Unschärfe hat ihr Vorbild in Partituren von Witold Lutos³awski. (Notenbeispiel 2)

3. Staccatofiguren mit rhythmisch-perkussiver Qualität. Sie treten in ständig wechselnder Gestalt auf: als aufgefächerte

Punktfelder von Bläsern und Streichern, als Schlagzeug-Einwürfe, als Akkordschläge, als verdichtete Abfolge von Sechzehnteln in ganzen Orchestergruppen. An dieser Staccato-Struktur ist gut ablesbar, wie die Materialkerne zur Gestaltung der Großform eingesetzt werden. Sie bildet eine Schicht, die fast das ganze Stück durchzieht, einmal mehr im Hintergrund ist und einmal mehr an die Oberfläche tritt und eine permanente Metamorphose durchmacht. Erstmals tritt sie kurz in Takt 62 auf, mit drei Pizzicato-Akkorden der Kontrabässe, verstärkt durch Klavier und vom Schlagzeug umspielt. In Takt 65-67 wird sie ausgeweitet zu einem Staccatofeld von Trompeten mit Dämpfer und Fagotten im Piano, wiederum unterstützt vom Schlagzeug. In Takt 76-78 folgen nochmals die Trompeten mit Schlagzeug, diesmal crescendo, und dann breitet sich die Staccato-Struktur fächerförmig auf das ganze Orchester aus, bis sie in T. 84 mit einem massiven Forte-Staccato der Bläser – ein über vier Oktaven gespreizter Siebenton-Akkord – abrupt ihr vorläufiges Ende findet. Ab Takt 119 erscheinen diese Forte-Staccati wieder, diesmal in einem weiten Zeitnetz über flächig-harmonische Streicherstrukturen gespannt. Ein letztes Mal schließlich erscheint die Staccato-Struktur gegen Schluß in der eingangs erwähnten virtuoson Tuttipassage, wo sie zu durchgehenden Sechzehntelfolgen gerafft ist. Ihr Auftreten ist also geprägt durch eine bis ins Extrem getriebene Expansion und Kontraktion der Zeitstruktur.

In der Ausdruckshaltung unterscheidet die Komponistin zwei Pole, zwischen denen die Musik changiert³: Einerseits »objektive« Prozesse, die schon von der Materialkonstellation

2 Über Aspekte chaotischer Formgestaltung bei Xenakis siehe B. Skrzypczak, *Die Notwendigkeit, ein System zu haben und zugleich keines. Form als Prozeß bei den Frühromantikern und bei Iannis Xenakis*, in: www.bettina-skrzypczak.ch/texte/notwendigkeit.html

3 Tonbandaufzeichnung eines Gesprächs mit dem Autor, September 2000.

Notenbeispiel 2: Takt 56, 2. Hälfte, 1. Geigen auf sechs Systemen (Copyright: G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag, der Abdruck der beiden Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages.)

her durch eine gewisse Eigendynamik gekennzeichnet sind, und andererseits »subjektive« Prozesse als Reflex psychischer Bewegungen; dazu gehören die erwähnten Soli (vor allem in Geige und Flöte) und kollektive melodische Partikel. In den fließenden Übergängen zwischen den unterschiedlichen Materialzuständen stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Innen und Außen, nach Subjekt und Objekt (»Wie ist es? Wo bleibt der Sinn verborgen?«) Können wir Vorgänge in der Unendlichkeit des Raums überhaupt begreifen? Finden wir dafür in unserem Verstand analoge Bilder? Oder ist das Ganze die Projektion einer hochentwickelten Geistigkeit?

In den Fragen, die das Stück aufwirft, mag etwas vom altgriechischen Topos von *musica mundana* und *musica humana* mitschwingen. Doch Antworten will es keine liefern; das Flötensolo, mit dem es schließt, klingt wie eine offene Frage. Und eine programmusikalische *space fantasy* ist es schon gar nicht. Der Gedanke an einen Vorgang irgendwo im All war für die Komponistin nur ein Auslöser; Ideen von ähnlich komplexen, nur in der Phantasie vorstellbaren Prozessen beschäftigten sie schon länger. *SN 1993 J* ist der Versuch, sie im Medium des Orchesters zu realisieren, wie sie in jenem Gespräch im September 2000 erläuterte: »In meinem Stück versuchte ich solchen Formprozessen gleichsam zuzuschauen. Ich kam mir vor als wenn ich in einem chemischen Labor sitzen und verschiedene Substanzen mischen würde. Ich wollte ein fiktives Bild von einer solchen Manipulation schaffen, die unendlich viele Varianten zuläßt. Das Stück ist eine dieser Varianten. Ich habe zwar viele formale Orientierungspunkte geliefert, mich aber andererseits bemüht, daß die Form nicht so leicht zu erkennen ist. Deswegen sollte das Stück auch keine Kulmination haben. Man soll sich führen lassen, bekommt aber keine Antwort und weiß nicht, wohin es führt.« ■