

Mathias Spahlingers jüngste Komposition mit dem Titel *farben der frühe* für sieben Klaviere (2005) – ein Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart – ist am 12. November 2005 im Theaterhaus am Pragsattel in Stuttgart uraufgeführt worden; die Pianisten Axel Gremmelspacher, Peter Hoffmann, Sven Thomas Kiebler, Eun Ju Kim, Hansjörg Koch, Irmela Roelcke und Elmar Schrammel spielten unter der Leitung des Widmungsträgers James Avery. Dieses Werk war in der Neuen-Musik-Szene mit viel Spannung erwartet worden, einmal wegen der ungewöhnlichen Besetzung, zum andern wegen der langen Entstehungszeit von nahezu acht Jahren, verbunden mit dem früh schon kolportierten Gerücht einer Dauer von rund achtzig abendfüllenden Minuten. Nun, am Uraufführungstag füllte das Werk zwar auch einen ganzen Abend, da die eigentliche Spieldauer von 53 Minuten mit einem Gespräch von 37 Minuten ergänzt wurde. Hans-Peter Jahn, Redakteur des Auftraggebers, führte es mit dem Komponisten und James Avery: ein heiteres, leicht launiges Gespräch, das direkt zwar nichts über Heiterkeit oder Ernst des Werkes aussagte, indirekt aber doch vielleicht einen Hinweis auf eine kompositorische Absicht gab.

Wenn Mathias Spahlinger komponiert, tut er es nie aus einem vordergründig emotionalen Beweggrund heraus, sondern meistens aus einem »intellektuellen«, einem »spekulativen«: Das kann eine allgemein philosophische Fragestellung sein, eine ästhetische, ein eher immanent kompositorisches Problem, oft auch eine Mischung aus diesen Aspekten. In *farben der frühe* bedingt wesentlich ein kompositorisches Motiv diesen »Ansatz«, den Gerhard Rohde in seiner Uraufführungskritik in die Worte faßte: »Wie kann man aus den gegebenen Klang- und Spielmöglichkeiten des tradierten Klaviers etwas heraustreiben, was einerseits nicht retrospektiv daherkommt, andererseits aber auch alle gefälligen postmodernen Gesten ebenso vermeidet wie die Verselbständigung des Geräuschhaften, mit der sich die Avantgarde gerne schmückt.« Fassen wir diesen Ausgangspunkt genauer. Spahlinger beschneidet bewußt und fast rabiat die Möglichkeiten, die er mit der Komposition eines Klavierstücks hätte, reduziert sie im Großen und Ganzen auf Tonhöhen- und metrische Beziehungen, wobei er den »tradierten« Klavierklang nicht antastet (weder durch Präparierung noch durch andere Geräusch-Emanzipationen). Der Komponist treibt die Herausforderung an das Material und damit die Erschwerung seines Komponierens aber noch weiter. Auch wenn er die »bestimmte Negation« von Tonalität als

Nicolas Schalz

»Bestimmte Negation«

Mathias Spahlingers *farben der frühe* für sieben Klaviere

ausdrückliches Ziel anvisiert, läßt er Tonalität doch gefährlich nahe an sich herankommen, treibt in einem gewissen Sinne Tonalität mit »Tonalität« aus, so daß Reinhard Oehlschlägel sich genötigt fühlte, diesbezüglich von »amoderner Moderne« (*MusikTexte* 108, Titel der Rezension, S. 1) zu reden. Mathias Spahlinger spielt mehrfach in seinem Werk mit dem Risiko, nicht nur dem der Tonalitäts-Nähe. Aber er gewinnt, meiner Meinung nach, dieses Spiel, er gewinnt es sozusagen an den Rändern, an den extremen Zuspitzungen, in die er immer wieder die einzelnen Sätze lenkt, so daß ich hinsichtlich der *farben der frühe* lieber von einer »grenzgängerischen Moderne« sprechen möchte. Was das heißt, ist nur auszumachen, wenn in aller Kürze die Inhalte der sechs Sätze des Werkes zur Sprache kommen.

Der **erste Satz** stellt eine irritierende Entrée in das Werk dar, irritierend insofern, als der Komponist hier die Ohren seiner Zuhörer auf falsche Fährten lockt. Er scheint ihnen einen irgendwie vertrauten Ort vorzugaukeln, er läßt sie glauben, einer Komposition in der Nachfolge der seriellen Stücke von 1952 zu lauschen und zumindest noch »Reste des Strukturellen, Gestischen, Figurativen« (Spahlinger), das den Kompositionen dieser Zeit eigen war, aufspüren zu können, vermeintliche Reminiszenzen eines Bekannten, wenn auch unter dezidiertem Aussparung alles Tonalen. Nicht umsonst hat Spahlinger – humorvoll – diesen Satz als eine Art »Ohrenputzer« bezeichnet, der vom Schluß des Werkes aus erst als poetisches Täuschungsmanöver erkannt wird. Der Satz beginnt mit einer Art Disput um den Tritonuskern F–H, der jedoch durch das ständige »Geraschel« von Nebentönen und wechselnden dynamischen Akzenten verschleiert wird; auch metrisch ist alles von Anfang an aus dem Lot. Dieser hierarchielose Gestus geht auch in einem relativ schnell folgenden, nur sparsam mit Klängen durchsetzten, an punktuelle Musik erinnernden Auflösungsfeld weiter. Dreimal noch bricht ein Tuttiblock in diese Pausenlandschaft ein, das erste Mal in einen Pianissimo-Raum gehüllt, das zweite Mal energischer, intensiver, das dritte Mal wieder in einen Pianissimo-Raum hinein gelagert, aus dem sich dann der

zweite Teil des Satzes herauslöst: ein die musikalische Zeit aufhebendes Klangfeld der einzelnen Klavier-Interventionen, poco a poco crescendo mit am Schluß jäh abgebrochenem crescendo – offene, freigelassene Musik.

Umso überraschender dann das Hereinbrechen des schnellen **zweiten Satzes**, des kürzesten des Zyklus', mit seiner vorwiegend homophonen Grundstruktur, mit ständig wechselnden Taktarten, so daß jede Orientierung an metrischen Schwerpunkten verlorengeht, dazu mit ritardando- und accelerando-Strecken, mit irregulären rhythmischen Stauungen (punktierte Achtelketten) und dann wieder sich überstürzenden Sechzehntel-Feldern. Der **dritte Satz** beginnt *attacca subito* – solche Musik hätte niemand vorher von Spahlinger erwartet, es sei denn, man hätte sich an die lange h-Struktur am Ende von *passage/paysage* erinnert: Hier ist es eine Struktur auf der Grundlage auch eines einzigen Tones, eines tiefen Des, leise beginnend – es folgen mehrere von Generalpausen durchlöchernte Anläufe. Nun setzt ein faszinierendes Spiel ein: Der mehrfach wiederholte Wechsel von ähnlichen klanglich ausgesparten und dynamisch zurückgenommenen Feldern und anrollenden, heranbrandenden Wellen aus Tremoli auf dem tiefen Des; diese Wellen steigern sich, nehmen wieder ab, ritardieren oder accelerieren, wachsen für einen Augenblick ins fffff, verharren dann in einem »flexiblen« fortissimo, laufen wieder zurück in die kürzeren Strukturen. Spahlinger assoziierte hier La Monte Young. Man muß zugeben, daß der dritte Satz innerhalb des Zyklus' das größte kompositorische Risiko darstellt: als Risiko eines Eintauchens in die Tonalität, ohne Möglichkeit des Zurück. Doch Spahlinger wußte um die Gefahr; er bannt sie, und zwar, einerseits, in der metrischen Chaotisierung der Des-Flächen: In den einzelnen Stimmen herrschen gleichzeitig völlig unterschiedliche Unterteilungen oder Proportionen der Tremoli-Werte; diese Wirbel werden ins Geräusch aufgesprengt, werden zum rein klanglichen Phänomen. Zum anderen weicht der letzte Abschnitt jeder Affirmation dadurch aus, daß überraschend die Des-Landschaft restlos aufgekündigt und eine strukturell wie klanglich andere Welt eröffnet wird: eine rätselhafte Mischung aus versprengten Gruppen, aus Resonanzen zersplitterter Akkorde, einmal durch Pausen unterbrochen, zum andern mit forte-Akzentuierungen aufgeraut. Mit dieser Verstärkung am Ende des dritten Satzes schließt der übergeordnete erste Teil des Werkes.

Der **vierte Satz**: eine »Kaskaden-Musik«, so der erste Eindruck. Unablässig stürzen

44 Tonfolgen von oben nach unten; sind es zu-

nächst nur wenige von C aus abwärts, die sich von Klavier zu Klavier weiter flechten, so umgreifen die Folgen allmählich größere Skalenausschnitte bzw. Ausschnitte »atonaler Diatonik«, wie Mathias Spahlinger im Gespräch nach der Uraufführung diese Tonfolgen bezeichnete. Besondere Ingredienzen darin: ein paar Takte Cluster-Repetitionen, eine Staccatissimo-Folge von unregelmäßigen Achtelketten auf dem Ton es, durch erneute Cluster-Repetitionen in gestauten (punktierten) Achteln abgebremst, später dann virtuoseres Abwärts-Laufwerk mit sff-Akzenten und eine ritardando-Strecke. Nach einem erneuten, den Tonraum weit von oben nach unten ausschreitenden Abschnitt aus »atonal-diatonischen« Skalenfolgen löst sich diese räumlich ausgedehnteste Bewegung in einzelnen Klängen – quer über die Klaviere verteilt – auf; der Satz schließt mit einer über das Metronom kontrollierten, großflächigen Ritardando-Struktur. Der **fünfte Satz** ist wohl der komplexeste und dauert auch am längsten: 17'50". Wiederum finden wir, wie in allen vorausgegangenen, eine spezifische Gestik, einen besonderen Charakter vor. Nur das Wichtigste sei festgehalten: Der Satz beginnt sehr langsam mit zersplitterten Akkorden, voneinander durch lange Pausen getrennt. Nach diesem statischen Beginn setzt sich langsam ein Zug in Bewegung, der, nach Spahlinger, ein gut »sechzehnminütiges accelerando« darstellt. Auskomponiert wird es über immanent musikalische Techniken wie: arpeggienhaftes Aufsplittern der Akkorde – Harfen-Anschlägen verwandt; allmähliche Verkürzung der Zwischenpausen, damit stärkere »Auffüllung« des Klangraumes; intensivere Vereinzelung der Klavierparts; kontinuierliches Aneinanderrücken der sieben Klangstrukturen; Raumgewinn des »leggiero«-Gestus; stetes Crescendo der Dynamik (auch wenn diese, wie das Tempo, immer auch noch Abbremsungen erfahren); gegen Schluß hin Zunahme der Staccatissimi (mit Dolcissimo-Episode), Zunahme der Anschlags-Dichte im Sinne rollender Wellen mit Lautstärke-Steigerung (poco a poco crescendo al fine), Zunahme der Diminutionen, also schnellster und weiträumigster Aufsplittierungen des Klangmaterials. Fünf kurze Codas beenden den Satz: Der Schluß von Coda zwei, auch Coda drei, erinnert zwar noch an die gehörte Virtuosität, doch sie zerbröckelt schnell, Coda fünf endet in einem *ppppp*-Gestöber (»an der grenze des ausführbaren und hörbaren«); sie beendet damit auch den aus den Sätzen vier und fünf bestehenden, größeren zweiten Teil des Werkes.

Der **sechste** und letzte **Satz** begründet durchaus einen eigenen, allerdings kurzen dritten Teil des Werkes (ca. 4'40''), für Spahlinger nochmals ein riskantes Unternehmen, da er, wie im ersten Satz, hier Reminiszenzen integrieren wollte, »Hommages« an Thelonius Monk und an Chopin (b-Moll-Scherzo), von letzterem die Auslösung eines ostinat überlebenden hohen F, das dem ebenfalls zitierten Des aus dem 3. Satz »tonal in die Quere« kommen konnte, sprich: einen Des-Dur-Akkord zu assoziieren drohte. Spahlinger bekannte sich im Gespräch mit Jahn zu der hier eingegangenen »Herausforderung« und sah sie kompositorisch im Sinne eines »rein klanglichen Phänomens« gelöst. Das werden ihm vielleicht nicht alle glauben. Daß es mir nicht so ging liegt einerseits darin, daß mir die Konsonanz wegen der zu weit auseinander gerissenen Klänge nicht haften blieb und ich vor allem den monologischen F-Ostinati bis ins Verstummen gebannt nachhörte. Ein wichtiges Argument scheint mir aber die ästhetische Position zu sein, die hier eingenommen wird, eine Benjaminsche gewissermaßen: Der finale

Satz stellt sich mir wie eine Montage aus Fragmenten dar, darunter flüchtige Erinnerungen an Gewesenes, aber auch so etwas wie imaginierte Destillate des »Noch-Nicht«. Er löst damit Jean-François Lyotards Anspruch einer Dialektik von »novatio« und »melancholia« ein: »Novatio« – durch die ungeheure Differenzierung des kompositorisch selektierten Komplexes von Tonhöhen- und metrischen Beziehungen im ganzen Werk, in der Ausrichtung auf vielfältigste Klangfarben-Invention. »Melancholia« – durch die Intarsien von Erinnerungen, zugleich von Splittern, Ahnungen eines abgesonderten Möglichen, dies vor allem im Schluß.

Mathias Spahlinger hat mit *farben der frühe* ein großes Spiel gespielt, ein – das sei durchaus zugestanden – Spiel mit dem Feuer, eine »grenzgängerische« und für den einen oder anderen deswegen vielleicht auch anstößige *tour de force*. Herausgekommen ist ein wichtiges und, bei aller spielerischen, gar heiteren Attitüde, ein Nachdenken herausforderndes, wegen des letzten Satzes auch leicht melancholisches Dokument der neuen Musik. ■

mathias spahlinger

Spahlingers "farben der frühe" ... gehören in ihrer Komplexität, der Dichte ihrer Struktur, ihrer Imaginationskraft, ihrem Klangfarbenreichtum, auch ihrem versteckten Zitat-Witz und der vitalen Energie zum Aufregendsten und Wegweisendsten gegenwärtiger Musikerfindungen.

Gerhard Rohde, nmz 12/05

Ausgewählte Werke

éphémère - für Schlagzeug, veritable Instrumente und Klavier (1977)

extension - für Violine und Klavier (1979/80)

farben der frühe - für sieben Klaviere (2005)

fugitive beauté - für Ob; Altfl, VI; Basskl, Viola und Violoncello (2006)
UA mit dem Ensemble Recherche am 7.5.2006 in Witten

fünf sätze für zwei klaviere (1969)

gegen unendlich - für Basskl, Pos, Violoncello und Klavier (1995)

peermusic
CLASSICAL NEW YORK · HAMBURG

www.peermusic-classical.de