

Hannes Löschel

SPIN @ NICHT IM TRAUM MUSIK IM INTERDISZIPLINÄREN RAUM

PROLOG

Nicht oft bietet sich im Dialog zweier darstellender Disziplinen die Chance einer Kooperation, die die Eigenständigkeit beider Medien bewahrt. Im Fall der Co-Produktion von Tanz und Musik – live gespielter Musik im kammermusikalischen Rahmen – fordert die Gleichzeitigkeit der Erarbeitung beider Module bei gleichzeitiger Umsetzung eines gemeinsamen „Kontextes“ die Produktionsbedingungen durchaus in extremer Weise heraus.

In der Tanz-Musik-Produktion *Nicht im Traum* nach einer Choreographie von Rose Breuss war es ein Glücksfall, in der Musik auf eine bereits eingespielte Musikproduktion zurückgreifen zu können. *Spin*, ein 5-sätziges Werk für Streicherensemble, Klavier, Turntables und Live-Elektronik war im Auftrag der Bregenzer Festspiele 2006 entstanden.

Für die Musik zu *Nicht im Traum* – eine Bearbeitung des Stoffes von Kleists „Käthchen von Heilbronn“ – konnte somit auf eine fertig produzierte Erstfassung eines mehrteiligen Musikwerkes zurückgegriffen werden.

ÜBER SPIN

Mit „Spin“ (von engl. spin, Drehung, Drall) bezeichnet die Quantenmechanik den Eigendrehimpuls von Elementarteilchen.¹

Grundidee für Spin ist eine durch Elektronik als verbindendes Element eines Sounddesigns geschaffene Symbiose eines Streicher-Ensembles mit einem Flügel.

Die verbindenden elektronischen Elemente verwenden Live-Elektronik, die aus einer Synthese von gespielten Streicher- und Klavierpassagen gewonnen wird; diese werden mit Effekten und Prozessparametern angereichert. Außer-

1 Auch im Tanz hat Spin eine Bedeutung, und zwar bezeichnet der Ausdruck laut Wikipedia beim Tanzen die schnelle Drehung eines Tänzers um seine Körperlängsachse.



Bildunterschrift ?

Foto: Peter A. Egger

dem wird auf vorproduziertes, auf Vinyl gepresstes Material zurückgegriffen, das über Turntables an genau bestimmten Zeitpunkten zugespielt wird.

Der Titel der Komposition *Spin* bezieht sich auf die Momente im Verlauf des mehrsätzigen Stückes, in denen sich die Elemente der einzelnen Klangkörper zu loopartigen Sequenzen mit unterschiedlichem Drehmoment verdichten. Diese Passagen scheinen für einige Augenblicke eine unvorhersehbare Eigendynamik zu entwickeln, bevor sie sich wieder auflösen oder in den Verlauf integriert werden.

Das Stück besteht aus 5 Sätzen, die ohne Unterbrechung ineinander übergehen. Die Titel der einzelnen Sätze greifen Spielart und Charakter des jeweiligen Satzes auf, wie etwa im ersten Satz (*Ready Made*) einen installativen Charakter oder im dritten Satz (*Rad*) einen durchgehenden Puls.

Die Titel der Sätze im einzelnen lauten *Ready Made* (I.), *Spins* (II.), *Rad* (III.) *Flügel* (IV.) und *Kaskade* (V.)

ADAPTIONEN FÜR NICHT IM TRAUM

Für *Nicht im Traum* wurde dieses Grundmaterial durch Textcollagen aus den Kätzchen-Texten und daraus abgeleiteten Samples und Samples des Spin-Materials erweitert und adaptiert.

Auch kommen zwei charakteristische Wesenszüge von *Spin* dem *Nicht im Traum*-Drehbuch entgegen: das dialektische Abtasten im Grenzbereich elektroakustischer Parameter einerseits und andererseits jene titelgebenden Momente



Bildunterschrift ?

Foto: Peter A. Egger

(*Spins*), die sich zu loopartigen Sequenzen mit unterschiedlichem Drehmoment und unvorhersehbarer Eigendynamik verdichten, entsprechen in gewisser Weise den Schichtungen von Traum- und Wirklichkeits-Sequenzen (Ohnmachten, Tagträume, Überlagerungen realer und virtueller Handlungsstränge) im Käthchen.

Speziell gewählte Aufnahmesituationen, wie etwa die, die TänzerInnen während ihrer Bewegungen Texte ins Mikrophon sprechen zu lassen (sie sozusagen beim Tanzen mit dem Mikrophon zu verfolgen) oder die Texte entsprechend der Herkunft der TänzerInnen mit einem „Dialekt“ zu versehen, ergeben zusammen mit elektronischen Effekten eine eigene Collage-Technik. Diese kommt dem von Kleist oft formulierten und im Käthchen stilbildenden Verhältnis zwischen Sprache, Emotion und Bewegung sehr entgegen.

DIE MULTIDISZIPLINÄRE „BRANCHE“

Spätestens seit der ersten Aufarbeitung der langjährigen, produktiven und legendären Zusammenarbeit zwischen dem Choreographen Merce Cunningham und dem Komponisten John Cage ist unter den mit (Live-)Musik kooperierenden ChoreographInnen und TänzerInnen und mit diesen zusammenarbeitenden Musikerinnen und KomponistInnen die Spielwiese der Gleichzeitigkeit mehrerer Medien bekannt.

Ein unverzichtbarer Schritt in der Emanzipation von der reinen Programmkunst, die beim Einsatz mehrerer Medien eine eindeutige Dominanz zugunsten

eines Mediums vorsieht, dem alle anderen Medien (durch ein gemeinsames Programm) dienen.

Gesichert ist heute allerdings auch die Erkenntnis über die Begrenztheit unserer additiven und simultanen Aufnahmefähigkeit mehrerer gleichzeitig ablaufender Disziplinen, wie sie Cage etwa in seinen interdisziplinären Arbeiten *Variations I – VIII* herausfordert. Wir scheinen konditioniert, uns zu entscheiden, Prioritäten zu setzen, schwerpunktmäßig wahrzunehmen.

Akzeptieren wir diese Konditionierung, bleibt allerdings immer noch eine große Spielfläche in der Dualität zweier Medien, vergleichbar einer konnotierten Textur, einem dualen Gewebe aus Zeichen und Symbolen.

Dieser von zwei Seiten entfachte Zeichentext erschließt sich dem Betrachter in seinem Reichtum nicht durch akademisch konditionierte Aufmerksamkeit, sondern mittels einer gewissermaßen auf Unendlichkeit eingestellten Brennweite in der Wahrnehmung dem Gesamtgeschehen gegenüber. Solcherart werden Bedeutungsebenen erschlossen, die den Medien im einzelnen verschlossen blieben.

WAHRNEHMUNG IM INTERMEDIUM

Einmal abgesehen vom physischen Effekt, den ein live spielendes Ensemble auf ein live tanzendes Ensemble hat, wird aus der Sicht der Musik vorerst der Fokus auf die musikalischen Inhalte scheinbar an die Seite gedrängt (getanzt) und destilliert gerade durch diese Wahrnehmungsverschiebung ungehörte Inhalte hervor, die in der rein konzertanten Situation und konzentrierten Aufmerksamkeit im luftleeren Raum verbleiben. Der im Intermedium neu entstehende Kontext bietet dem scheinbar konservativen Ohr einen Weg zur Dechiffrierung der an sich durchaus abstrakten Musik.

Diese Bereicherung an (Be)Deutung der Musik, liegt wie mir scheint, weniger an der Überwindung des legendären konservativen Ohr, sondern daran, dass wir Musik längst als Zeichen, als Symbol in einem größeren Ganzen verstehen. Das Neue in der Musik erschließt sich schon lange nicht mehr darin, sie in immer neuen Kaskaden eines Idioms Neuer Musik auferstehen zu lassen, sondern darin, ihre Dimension als Textur, als Zeichensprache in immer anderen Zusammenhängen auszuloten.

.... Musik als Text zu begreifen, ist nicht nur schlüssige Metapher, sondern hat auch in der Analyse und Arbeitsweise programmatische Bedeutung: Musik gehört zum kulturellen Gedächtnis (wie Bilder, Texte) und lässt sich (wie Bilder, Texte) lesen. In der Musik verschränken sich nicht nur andere, ältere Musikschichten mit neueren, sondern sie bedarf sogar der 'Lektüre des Lesers' und wird erst, wenn sie gehört ist, zu Ende geschrieben. Musik im luftleeren Raum

(da, wo sie im akademischen Rahmen oft noch komponiert und aufgeführt zu werden glaubt) gibt es nicht wirklich...“²

BEISPIELE

Beispielhaft für die Komplexität einer solcherart gewonnenen Textur scheint mir eine Solo-Passage des Ritter von Strahl in Form einer Solosequenz des den Ritter interpretierenden Tänzers. In der parallel zu dieser Tanzsequenz laufenden Musik ist der Kleistsche Text – von eben diesem Tänzer gesprochen und als Sample bearbeitet – zu hören. In einer vorbereiteten Aufnahme-situation wurde der Tänzer bei einer Bewegungssequenz mit dem Mikrophon verfolgt und somit seine Sprache mit dem aus der Bewegung resultierenden Stöhnen, Seufzen und Atemgeräuschen angereichert. Die dabei augenscheinliche eigentümliche Sprachfärbung wird zum synapsenbildenden Stilmittel in der Szene. Text, Spracheffekt sowie das live spielende Ensemble, das die Spracheffekte aufgreift und durch „Wischer“ mit Kartons unter den Füßen am Boden erzeugt, bilden die Bausteine einer Konnotation. Miteinander bilden sie das Symbol *eines* Charakters. Dieselben live-gespielten musikalischen Passagen bleiben in der (rein) konzertanten Aufführungssituation Teil einer wesentlich abstrakteren (wenn auch nicht weniger spannenden) Wahrnehmungsebene.

Ein weiteres Beispiel der erweiterten konnotierten Textur scheint mir die Aufführungsqualität derjenigen musikalischen Grenzflächen zu sein, die zwischen freien und notierten Passagen wechseln.

Im Verlauf des 2. Satzes der ursprünglichen Komposition (*Spins*) sind mehrere Absprungrampen zu parametrischen Improvisationsteilen gebaut. Intention dieser Passagen ist es, ein kompositorisch sich immer mehr verdichtendes Material einer fortschreitenden Unschärferelation auszusetzen, die (beinahe) Eigendynamik zu gewinnen scheint, bevor die „Spins“ sich wieder in den notierten Verlauf auflösen. Es handelt sich also um kompositorisch vorbereitete, materialgebundene Improvisations-Passagen. Selbst die routiniertesten und im Umgang mit dem Wechsel freier und notierter Textur erfahrendsten MusikerInnen sind an diesen Schnittstellen nicht gefeit vor massiven Spannungsschwankungen im Ausdruck.

Die Präsenz des Tanzes, das gleichzeitige Ablaufen der bühndramatischen Situation, hilft der Musik und den InterpretInnen an diesen Stellen, nahezu ohne jede ungewollt wahrnehmbare Spannungsänderung, von den notierten in die offenen Passagen zu gleiten und daraus wieder den Weg zurück

2 Heiner Goebbels: Das Sample als Zeichen (lecture for: '3. Internationale Tagung für Improvisation', Luzern 1996) in: MusikTexte – Zeitschrift für Neue Musik (No. 71, Köln 1997) S. 1

in die Notation zu finden. Die musikalische Qualität wird in sich und in der konnotierten Gesamtsymbolik drastisch erweitert. Die Schnittflächen zwischen Notation und freiem Spiel gliedern sich in die duale Gesamttextur wie ein selbstverständlicher Dialekt ein. (siehe Notenbeispiel 1)

alle Tonhöhen außer d einzeln
oder in Figuren wie zuvor

86 (4x) 3 pizz. 2x pizz. x

3 x pizz. pizz. x

3 x pizz. pizz. x

3 x pizz. pizz. x

3 x pizz. pizz. x

3 pizz. x

3 pizz. x

pp 3 3 3 3 p

90 arco 8va arco arco coll bat 5 ponte cello

pp ppp mf pp

8va arco arco arco

pizz. 3 arco p

pizz. 3 arco p ppp mf 3

coll bat Glissando ppp 5

coll bat 5 ppp 5

pizz. 5 ppp 5

mf 5

Notenbeispiel 1

In den Passagen des im Original als *Flügel* bezeichneten 4. Satzes treten die MusikerInnen des Streicherensembles an den Flügel und erweitern gewissermaßen ihren Streicherklang, indem sie mit vorbereiteten Rosshaarsaiten die Klaviersaiten streichen und diese bei gehaltenem Pedal zum Klingeln bringen. Ein Klang, der in seiner Eigenart mitgetragen wird von der performativ auffälligen Situation einer Gruppe von MusikerInnen, die um einen Flügel steht und auf engstem Raum ineinander verschränkt agiert. In der (rein) konzertanten Aufführungssituation steht der performative Charakter dieser Szene gegenüber dem Klang im Mittelpunkt. Die Szene wurde von einem – durchaus wohlmeinenden – Kritiker mit dem Sezieren eines Mediziners an seinen Forschungsobjekten verglichen.

Im Kontext der *Nicht im Traum*-Produktion, eingebettet in die Gleichzeitigkeit des tänzerischen Verlaufs und die Psychologie der Handlung, erfährt nicht nur die optische Auffälligkeit des musikalischen Geschehens eine Relativierung, vielmehr rückt der resultierende Klang – mindestens so seltsam wie der performative Charakter der Passage – ins Zentrum der Wahrnehmung. Eingebettet in den Kontext des Psychogramms der Szene, eröffnen sich weitere bisher ungeahnte Interpretations- und Lesemöglichkeiten. (siehe Notenbeispiel 2)

Das Material des 3. Satzes von *Spin* verwendet eine ausharmonisierte Version der Anfangstakte der Liedbegleitung von Schuberts „Gretchen am Spinnrade.“ Im Verlauf des Satzes geraten Harmonien, musikalische Bögen und Melodieverläufe mehr und mehr aus den Fugen. Das Spinnrad spinnt, dreht durch, ein Abgrund menschlicher Not tut sich auf. In der konzertanten Aufführungssituation ist diese Programmatik der stückbestimmenden Thematik der *Spins* durchaus nahe.

Die Aufführungssituation bei *Nicht im Traum* bringt die Passage in psychologische Zweideutigkeit: Hier die Reflexion auf das Seelenleben einer am Spinnrad Bangenden, dort die Schizophrenie einer Somnambulen und ihrer Wirkung auf ihr Umfeld. Die Musik interpretiert das Seelenleben der einen Protagonisten mit der Interpretation des Seelenlebens der anderen. (siehe Notenbeispiel 3)

Im 5. Satz (*Kaskade*) des Originals beginnt das Streicherensemble eine 1-minütige Sequenz und zieht sich, diese wiederholend, nach und nach zurück, fügt Pausen ein, die immer größere Löcher ins Material reißen, während gleichzeitig dieselbe Sequenz, voraufgenommen, über die Lautsprecher allmählich eingeschliffen wird, allmählich überhand nimmt und übrig bleibt. Die Musik zieht sich in die Maschinen zurück.

Bei *Nicht im Traum* ist dieser Schluß der konzertanten *Spin*-Version ebenso als Schluß konzipiert und steht als musikalisches Ereignis allein im Raum. Der Tanz, die Handlung, das Libretto haben sich bereits zurückgezogen, die

94

VI.2 ins

Vc.1 ins

Vc.2 ins

VI. I

VI. II

Vla.

Vc. 1

Vc. 2

Kb. 1

Kb. 2

collegno

ppp

ppp collegno

102

VI. I

VI. II

Vla.

Vc. 1

Vc. 2

Kb. 1

Kb. 2

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It contains two systems of staves. The first system covers measures 94 to 102, and the second system covers measures 102 to 110. The instruments listed are Violin 1 and 2 (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), Violoncello 1 and 2 (Vc. 1, Vc. 2), and Double Bass 1 and 2 (Kb. 1, Kb. 2). The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins at measure 94. The Violin parts play a melodic line with slurs and accents. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support. The Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The second system begins at measure 102. The Violin parts continue their melodic line. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic pattern. The Double Bass parts continue their accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *collegno*.

Musical score for measures 71-74, featuring Violins I and II, Viola, Violas, Cellos I and II, and Contrabasses I and II. The score includes dynamic markings such as *meno*, *cresc*, and *Glissando*. An *8^{va}* marking is present above the Violin I and Contrabass II staves.

Musical score for measures 75-78, featuring Violins I and II, Viola, Violas, Cellos I and II, and Contrabasses I and II. The score includes dynamic markings such as *loco*, *wie zuvor*, and *Glissando*. An *8^{va}* marking is present above the Violin I and Contrabass II staves.

Spin, V "Kaskade"

Hannes Löschel

(Spielanleitungen wie 2. Satz)

$\text{♩} = 60$ oder breiter

Violine 1
Violine 2
Viola
Cello 1
Cello 2
Bass 1
Bass 2
VI. 1
VI. 2
Vla.
Vc. 1
Vc. 2
Kb. 1
Kb. 2

©+p loewenhertz 2006

Notenbeispiel 4

Musik zeichnet dieses Ende nochmals – einem doppelten Schluß gleich – nach und eskortiert die Handlung in die Köpfe des Publikums. (siehe Notenbeispiel 4)

„... Musik ist entzifferbar, Buchstabe für Buchstabe, und damit voller Zeichen. Es geht also nicht mehr um die Erfindung, Originalität, Individualität, sondern um die Perspektive auf das Vorzufindende, auf die Erzählung mit dem Vorgefundenen, in anderen als den bekannten Kontexten. Vielleicht braucht das Vorstellungsvermögen sogar das Vorgefundene zur Orientierung, als Garant einer Verständigung; vielleicht ist die Trivialität, die – von der hohen Warte der Neuen Musik – als 'Klischee' betrachtet wird, genau die Sprachfähigkeit des Materials. Und vielleicht ist umgekehrt das, was zu seiner Vermeidung angestrengt bemüht wird – nämlich die Komplexität der musikalischen Mittel – längst zu einem Jargon Neuer Musik geronnen und damit selber Klischee.“³

Die Sichtweise auf Musik als Teil einer gesamtulturellen Textur, abseits des Versuchs sich immer nur durch sich selbst zu erneuern, scheint mir zukunftsweisend – unter Bedacht auf die zahlreichen, regelmäßig wiederkehrenden Separatismen zwischen den Stilen aktueller Musik. Ist nicht die Frage viel wesentlicher, in welchen Kontext Musik gebracht werden kann, wie sie als Teil eines Ganzen gehört bzw. wahrgenommen wird? Was ist das Risiko, dem sich Musik in der intermedialen Performance aussetzt? Wie viel Verve ist nötig im Umgang mit den Kontrasten alter und neuer Mittel, etablierter und experimenteller Formen?

Erneuerungspotential liegt weniger in der Innovation des Mediums als im permanenten Erfinden und Zusammenstellen (componere) neuer Konstellationen und komplexer Texturen. Der Pool stilistischer Möglichkeiten ist prall gefüllt und harrt der Wahl der Mittel.

Literaturhinweise :

Silke Hilger: *Cage und Cunningham – Von „rhythmic structures“ zu Zufallsoperationen*. In: Musik-Konzepte Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn: Sonderband John Cage II 2. Auflage 2000

Daniel Charles: *Zeitspielräume – Performance Musik Ästhetik*. Berlin 1989

Heiner Goebbels: *Das Sample als Zeichen*. In: Musik-Konzepte- Zeitschrift für Neue Musik 71, Köln 1997. (Abdruck eines Vortrages auf der 3. Internationalen Tagung für Improvisation. Luzern 1996, Seite 1)

Heinrich von Kleist: *Das Käthchen von Heilbronn*. Stuttgart, 1969

3 Heiner Goebbels: Das Sample als Zeichen (lecture for: '3. Internationale Tagung für Improvisation', Luzern 1996) in: MusikTexte – Zeitschrift für Neue Musik (No. 71, Köln 1997) S. 1