

STUKKATUR

Stuck – Stukkatur

Stukkatur nennt man die künstlerischen Stuckarbeiten in Renaissance-Palästen oder Barockkirchen. Stuck ist ein Gemisch aus Gips, Kalk und Sand, das sich in feuchtem Zustand leicht von Hand formen lässt, dann aber sehr hart wird. Stuckarbeiten sind seit dem Altertum bekannt. Ägypter, Kreter, Griechen, Römer, Perser und Araber verzierten damit ihre Tempel und Prachtbauten. In unseren Breiten tauchte der Stuck in der Renaissance wieder auf und verbreitete sich schnell über ganz Europa. Im Barock beherrschte er die Wand- und Deckengestaltung sämtlicher Innenräume. Schwere, weisse Fruchtgehänge, Girlanden, Putten oder Trophäen, später dann abstraktes Bandelwerk und asymmetrische, phantasievolle Rocailles bis hin zu mächtigen farbigen Altaraufbauten mit Säulen und vollplastischen Figuren. Doch mit der Ablehnung des Ornaments im Klassizismus verschwand auch die Stukkatur wieder und wich der hereinbrechenden Nüchternheit der Neuzeit.

Stichworte für die Komposition:

- Ornament gegen Nüchternheit
- Verzierung als Ausdruck von Spielfreude
- Formbarkeit des Materials bis zur Erstarrung
- Kombination von Elementen verschiedenster Art
- Klangraumgestaltung zwischen Bewegung und Architektur

Stukkatur evoziert aber auch „Stückwerk“ und zwar durchaus im doppelten Sinn: Stückwerk als etwas Fragmentarisches, Unvollendetes, auch Zerbrochenes, und andererseits Stückwerk als Zusammengesetztes, aus Einzelteilen Zusammengefügtes, durchaus auch widersprüchlich Zusammengebrachtes. Dies aktiv gedacht, so wie der Stukkator eben Stukkatur schafft.

Ausgangspunkt

In den 70er Jahren habe ich eine Sammlung von „Skizzen“ angelegt, die meisten für Klavier, einige für Flöte und Klavier oder Cembalo. In diesen Skizzen versuchte ich mittels serieller, pseudoserieller oder auch absurder Systeme musikalisches Material ganz verschiedener Art zu entwickeln, Material, aus dem ich dann meine eigentlichen „Werke“ gestalten wollte. Daraus entstand in den Jahren 1981-83 als gewichtigstes Resultat die Klaviermusik II („Narratiritazium“), ein rund zweistündiges, gigantisches Klavierwerk. In fünfzehn Phasen habe ich das Ausgangsmaterial der „Skizzen“ verarbeitet, d.h. kombiniert, collagiert, überlagert und was der Techniken mehr sind. Dabei entstanden dichte, abwechslungsreiche Texturen, aber auch grössere Flächen, die sich zuweilen bis zum fast völligen Zerfall auflösen. Die Grossform hat etwas Zyklisch-Rollendes: Material – Motive, Gestalten, Formen - taucht auf, erscheint während einer gewissen Zeit und verschwindet wieder, während anderes auftaucht, Präsenz gewinnt und wieder abtaucht. Systematisch ist das alles nur bedingt: Das Werk kann durchaus auch als wucherndes Krebsgeschwür gesehen werden.

Nach der Uraufführung 2005, mehr als zwanzig Jahre nach der Entstehung, war ich überrascht von der Frische dieses „Monstrums“ und der Unverbrauchtheit des Materials. Nicht wenige Stellen faszinierten mich derart, dass ich mir neue Musik vorzustellen begann: ein Werk für zwei Klaviere und die Bläser eines Symphonieorchesters, akzentuiert durch etwas Schlagwerk.

Das Werk

Ausgangspunkt war die Vorstellung eines barocken Saales, eines rechteckigen Raums mit vier Wänden, einer Tür und sieben Fenstern. Und an den Wänden und der Decke, um Tür und Fenster spielerische Stukkaturen. Als Thema also „Architektur“ gegen „Verzierung“, ein statisches Prinzip gegen ein dynamisches, Strenge und Klarheit gegen Unübersichtlichkeit und Spiel.

In der Umsetzung definieren die Blechbläser den Bau, die Architektur, die Holzbläser öffnen Tür und Fenster und die Klaviere legen den Stuck darüber. Die Bläser schaffen einen zugleich geschlossenen wie offenen „(Klang)Raum“, in dem die Klaviere ihr freies Spiel entfalten, einen ganzen Kosmos unterschiedlichster Momente voller innerer Bezüge ausbreitend.

Bei der Komposition arbeitete ich zunächst zweigleisig: Zum einen erarbeitete ich mir die „Architektur“ in den Bläsern und dem Schlagzeug (in einer ersten Fassung noch für 23 Instrumente, die ich erst später auf 14 reduzierte) und zum andern entwickelte ich ein immenses Inventar an möglichen „Stück“-Fragmenten für die beiden Klaviere.

Bläser und Schlagzeug

Aufgrund der Vorstellung „Boden“, „Decke“ und „Wände“ („Türwand“, „Morgen/Lichtwand“, „Stirnwand“ und „Abend/Schattenwand“) exponieren die Blechbläser „reine“ Klangblöcke (mit unterschiedlicher Harmonik, Rhythmik, Dynamik etc.) und schaffen so eine äusserst klare, über strenge Proportionen bestimmte Grossform.

Die Holzbläser fügen „Tür und Fenster“ in die „Wände“ ein (zu Beginn eine „Tür“, dann in der „Morgen-/Lichtwand“ und der „Abend/Schattenwand“ je zwei breite und in der „Stirnwand“ drei schmale „Fenster“). Es sind dies ganz unterschiedliche „Ausblicke“ in die „Landschaft“ ausserhalb. Die „Fensterrahmen“ sind Momente, in denen sich die Blech- und Holzbläser (gelegentlich auch die Klaviere) treffen/überlagern und Ausgangspunkte für Neues setzen. Mit diesen „Öffnungen“ wird die strenge Architektur ein erstes Mal aufgeweicht und in Richtung Prozesshaftigkeit dynamisiert.

Holz- wie Blechbläser erscheinen auch solistisch und in kleinen Besetzungen, meist im Zusammenhang mit den Klavieren. „Stück“-bildend verarbeiten sie wie diese dasselbe vorpräparierte Material. Diese Annäherung an die Klaviere führt zu einer weiteren Aufweichung der Grossform.

Selbstverständlich stehen hinter all den konkreten Begriffen „Boden“, „Decke“, „Wand“, „Fenster“ etc. innermusikalische Vorstellungen. Es geht um die Gestaltung einer komplexen musikalischen „Räumlichkeit“.

Das Schlagzeug dient zunächst der Charakterisierung der „Fenster“, indem es die Holzbläser umfärbt, geräuschhafte („Natur-“/„Aussen“) Klänge einführt und damit den Gegensatz „Architektur/Umgebung“ („Innen/Aussen“) verstärkt. Zum zweiten „färbt“ es die „Stukkaturen“ im Zusammenspiel mit den Klavieren und hebt deren perkussiven Charakter leicht hervor. Und zum dritten akzentuiert es die „Tür/Fensterahmen“ als formale „Scharniere“.

Die zwei Klaviere

Zunächst habe ich das aus der „Klaviermusik I („Narratiritazium““) ausgewählte Material zu 21 Fragmenten für zwei Klaviere verarbeitet. Danach habe ich die so entstandenen Formen in neun längeren „Komplexen“ mit unterschiedlichen, aber charakteristischen Eigenschaften zusammengefasst. Daraus entstand zunächst ein selbständiger Zyklus „Bilderbuch für 2 Klaviere – Fries der Lauschenden“ (2008/60') als Fortsetzung meiner Werkgruppe „Bilderbuch für zwei Klaviere“.

Dies war viel zu viel und meist zu statisches Material - daher habe ich Teile der „Komplexe“ des „Fries der Lauschenden“ für die „Stukkatur“ radikal gekürzt, wiederum fragmentiert und komprimiert, und vor allem in Richtung „Verzierung“, „Ornamentik“, „Bewegung“, „Spielfreude“ dynamisiert. Zugleich habe ich weitere Fragmente aus einer Reihe von älteren Werken ausgewählt und nach denselben Kriterien für die beiden Klaviere bearbeitet, sodass mir am Ende ein „Inventar“ von weit über 100 Fragmenten zur Verfügung stand.

Die zitierten Werke: Klaviermusik I „Sonazium“ (1972-1976), Paganini-Variationen (1978), Vier Entwürfe zu einer Szene mit Heloisa (1984), Eis-Fisch (1981-1986), Steinkreis (1983-1985/2006), alle für Klavier; Felsen der Meteora-Klöster I (1979-1980), Winterrosen (1984) Zeit/Züge III (2004), alle für Flöte und Klavier.

Ausarbeitung

Von der bestehenden „Architektur“ der Blech- und Holzbläser ausgehend, habe ich das Material des Inventars - Klaviere, solistisch/kammermusikalische Bläser, dazu das Schlagzeug - zu 12 mehr oder weniger grossen „Stück-Werk“-Feldern verarbeitet und mit den nötigen Anpassungen in die „Architektur“ eingebaut. Dabei rückte der Aspekt „Stück-Werk“ in den Vordergrund und damit die Idee „Chaos“ (als Versuch eines völlig freien, nicht rationalen Entscheidungen folgenden Umgangs mit musikalischem Material): Die Felder sind ein „Gestückerl“ aus unzähligen durcheinander gewürfelten Fragmenten mit Rissen und Brüchen, Unlogischem, Ungereimtem, Zufälligem, bisweilen Absurdem – oder sprachlich gesehen: ein „Gestammel“ unterschiedlichster Äusserungen, vom Ausruf und Schrei bis zur Kurzgeschichte, von zusammenhanglosen Wortfolgen bis zu eindeutigen Aussagen. Dies allerdings so, dass über das ganze Werk gesehen eine kaum auslotbare Vielzahl von Bezügen, Entsprechungen und Verweisen auf den verschiedensten Ebenen - von der Motivik bis zur Gestik, von der Rhythmik bis

zur Farbigkeit - entstehen. So wird das Werk tatsächlich zum „Raum“, in den man als Hörer eintritt - um sich in seinen Dimensionen zu verlieren.

Ganz am Ende habe ich in regelmässigen Abständen Zitate aus Alban Bergs Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern einmontiert. Dies als Verbeugung vor dem Meister und seinem Werk und als Hinweis auf eine mögliche Konzertprogrammation.

Worum es gehen könnte

Fragen nach dem, was da ist – subjektive Anmerkungen

Es ist mir nur bedingt klar, was ich da tatsächlich gemacht habe (seltsam ist, wie sich die Arbeit im Lauf der Zeit mehr und mehr verselbständigt hat -)

- „Stukkatur“, die ursprüngliche Idee, ausgehend von der Vorstellung eines barocken Saales – welche Bedeutung hat sie noch im fertigen Werk, abgesehen von dem, was sich beim Hören aus dem Titel frei assoziieren lässt? Was ist von der Struktur, der „Architektur“, die sich aus der Idee ergeben hat, überhaupt hörbar, erfassbar? Wie stark kann sie sich durchsetzen gegen den zum „chaotischen Fluss“ gewordenen Part der mit Bläsern und Schlagzeug angereicherten Klaviere? Und ist das für das Hören überhaupt von Bedeutung? „Raum“, Räumlichkeit, Perspektive, „Tiefe“ sind wohl nur noch Teilaspekte, wiewohl sicher wichtige, dieses Stücks –

– Ist nicht vielmehr „Zeit“ als „Suche nach der verlorenen Zeit“ das eigentliche Zentrum des Werks? Zu fragen wäre nach dem besonderen Zeitverständnis, das aus dieser Musik gelesen und gehört werden kann. Ist diese bunt-gemischte Sammlung von Zitaten aus über 25 Jahren meines Komponierens tatsächlich eine Kompilation von Lebens/Arbeits/Werk-Zeit auf eine bestimmte Dauer, hier auf 50 Minuten? Die Chronologie, der lineare Zeitablauf, erscheint aufgehoben, nicht komprimiert in einen Punkt, vielmehr verdichtet in ein wenn auch schwer überschaubares Netz von Beziehungen, in ein Gefüge von erinnerten Momenten. „Zeit“ also auch als „erinnerte Zeit“ unter der Voraussetzung, dass das Gehörte „Erinnerung“ auslöst – und zwar in allen Dimensionen: Was hört man im Augenblick und was bleibt davon in Erinnerung, sodass es erinnert werden kann, was für ferne, längst versunkene Erinnerungen werden aktiviert und wie werden sie durch die neuen Zusammenhänge manipuliert, wie entstehen neue Assoziationsfelder, die über das Werk und selbst das Bewusstsein des Hörers hinausgehen -

– Oder: Wie weit spielt „Chaos“ noch eine Rolle, wie ich es mir anfangs dachte: Das Werk als eine im Prinzip willkürliche „Kom-Position“ von zufällig ausgewählten Fragmenten, eine mehr oder weniger absurde Montage mit Brüchen, Schnitten, Sprüngen – so ist es gemacht, nur: Immer wieder hat mich verblüfft, wie sich Dinge wie von selbst zusammenfügen, ergänzen, fortsetzen – wie wenn diese Kompositionsweise, je weiter/länger sie getrieben wird, wie aus sich selbst heraus eine eigene „Organik“ entwickeln würde, die alle Widersprüche/Brüche/Gegensätze aufsaugt, integriert und in einen kontinuierlichen „Fluss“ verwandelt - / oder ist es vielleicht gar nicht die Kompositionsweise, die Methodik, sondern vielmehr mein subjektives „Gefühl“, der „kompositorischer Instinkt“, das in immerhin 40 Jahren Komponieren unbewusst/unvermeidbar ausgebildete ästhetische Empfinden, das nicht mehr zulässt, dass etwas entsteht, was dieses Empfinden verletzt?

– Oder ist dieses Stück ein weiterer Versuch zum Thema „Hypertropie“ - was ich schon lange wollte, aber diesmal sicher nicht beabsichtigte: Hypertroph weniger strukturell verstanden - das zwar auch: „Überlagerung“, „Mehr-/Vielschichtigkeit“, formale/harmonische/rhythmische Komplexität - sondern als Überforderung des Hörers (seiner Aufnahme- und Verarbeitungsfähigkeit: das Tempo der Wechsel, die Fülle des Materials, die Dichte der Eindrücke) -

Ulrich Gasser, März 2010