

# Materialhaufen

Uwe Raschs multimediale Adaption der „Winterreise“

von Julian Kämper

Hörbar gemachtes Wechselspiel aus Bewegung und Stagnation, Ruhe- und Richtungslosigkeit, das Verschwinden des Individuums in der Masse. Mag die einzelne Stimme gerichtet sein, so verliert sie im Gefüge der anderen ihre eigene Identität: Der Komponist Uwe Rasch erzeugt in seinem Stück „aus vierundzwanzig: zwanzig“ für Glissandoflöten-Ensemble diese Situation, in der sich ein zentrales Element aus „Der Wegweiser“, dem zwanzigsten Lied aus Franz Schuberts „Winterreise“, widerspiegelt. Raschs Stück liegt eine einfache Idee zugrunde: Die Melodietöne des Originals treten nicht einzeln, sondern in Ballungen auf. Jeder Ton ist um eine kleine Terz ergänzt und als auf- und abwärtsgerichtetes Glissando unterwegs.

*Es gibt keine stabilen Töne. An den Fermaten entstehen tatsächlich „Stopps“ aus mikrotonalen Klängen, die Schwebungen setzen den jeweiligen Klang aber in sich in Bewegung, so dass kein stehender Ton oder Klang existieren kann.<sup>1</sup>*

Diese künstlerische Lesart des „Wegweisers“ ist Teil des Werkkomplexes, an dem der Bremer Komponist Uwe Rasch, Jahrgang 1957, seit 2009 arbeitet. Es handelt sich um einen – wie er es nennt – Materialhaufen: ein Sammelsurium von Videos, Collagen, Choreographien, Texten, Audiozuspielen, Installationen und Instrumentalkompositionen. Wie der Titel suggeriert, beziehen sich die Arbeiten auf Franz Schuberts tiefromantischen, aus vierundzwanzig Liedern bestehenden Zyklus „Die Winterreise“. Ein Stoff, den der Komponist in die Gegenwart übersetzt.

*Ich habe mich viel mit der „Winterreise“ beschäftigt und habe auch im Schulunterricht oft damit zu tun. Mir fiel auf, dass das ein Stoff ist, der sich sehr gut auf unsere Gegenwart beziehen lässt, auch wenn er aus einem völlig anderen Jahrhundert stammt. Hier wird sehr frühzeitig und medial vermittelt, dass eine Figur – wenn man die ganze Romantik abzieht – an den Rand gedrängt wird oder sich an den Rand drängen lässt. In den Müller-Texten begibt sie sich aus der Stadt heraus, und man weiß gar nicht, wohin sie gerät, wie es überhaupt enden wird.<sup>2</sup>*

Die Texte Wilhelm Müllers bieten für Uwe Rasch Ausgangspunkte, Assoziationsrahmen oder auch Widerstände auf der Suche nach Musik. Die einzelnen Module greifen mal auf strukturelle und satztechnische Merkmale der

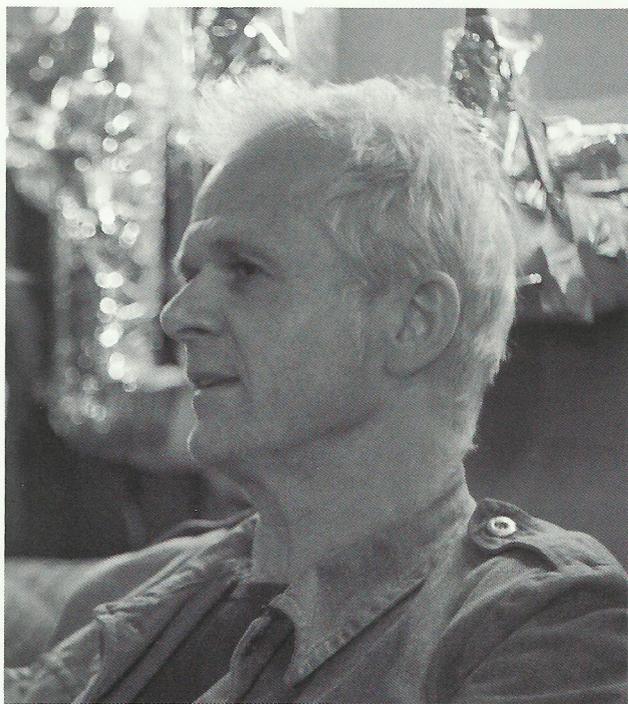


Bild: Jan Henrik Dodehof

Originalvorlage zu, mal auf den Assoziationsreichtum der Texte. Zentrale Themen, um die die multimedialen Module kreisen, sind die Marginalisierung des Einzelnen und das kalte Unterwegssein. Uwe Rasch versteht den Stoff der „Winterreise“ nicht als romantischen Topos, sondern als Wirklichkeit unserer Zeit:

*Diese Figuren, die an den Rand gedrängt werden, möglicherweise selbstverschuldet, sind ein Phänomen, das sich nicht erledigt hat im neunzehnten Jahrhundert, sondern das wir immer wieder erleben und in Großstädten beobachten können: Leute, die am Rand sind und dann entsprechend von uns irgendwie wahrgenommen werden, nicht wirklich gesehen werden; Leute die als Obdachlose herumziehen mit ihren Plastiktüten oder einem Einkaufswagen und in Hauseingängen schlafen. Und dieses Moment, das gesellschaftlich nicht abgearbeitet ist, fand ich aktuell, sodass ich die Texte und die Musik der „Winterreise“ unter diesem Aspekt nochmal genauer betrachtet habe.*

Formal handelt es sich bei Uwe Raschs Werkzyklus um ein modulares System, das sowohl assoziativ als auch in Bezug auf das Material zusammenhängt. Es folgt keiner strengen Linearität, sondern erlaubt unterschiedliche Kombinationen der einzelnen Module in Abhängigkeit von Raum und Besetzung oder aber die Isolierung der Fragmente. Einzelne oder in Serie lassen sich die Werke live realisieren. Sie funktionieren ebenso gut als reine Hörstücke oder Videoinstallationen. Die Module sind in

<sup>1</sup> Zitiert im Booklettext zur DVD „aus vierundzwanzig. Schubertadaptionen – Ein Materialhaufen zu Franz Schuberts „Winterreise“, Frankfurt am Main: Gruenrekorder, 2015.

<sup>2</sup> Alle Zitate, soweit nicht anders gekennzeichnet, entstammen einem Interview des Autors mit dem Komponisten am 13. Februar 2016.

Bewegung, Szenerie, Körperlichkeit, Medialität und künstlerischer Ausdrucksweise recht unterschiedlich. Sie korrespondieren als multimediale Kollektion und kommentieren einander. Eine klare Dramaturgie entsteht bei der Fixierung des Materials: Sei es eine vom Komponisten definierte Fassung auf DVD für Holzbläser, Tänzerinnen sowie Audio- und Videospiele, in der die Module auf unterschiedlichen Ebenen und innerhalb diverser Bezugssysteme verzahnt und übereinandergelagert sind, oder bei Live-Darbietungen, die verschiedene Ansätze einer abendfüllenden Präsentation erlauben. So kann die Abfolge der Projektionen, Zuspelungen und Live-Elemente zeitlich streng organisiert sein, wodurch der Komponist auf sinnliche und semantische Verknüpfungen der Module oder möglicherweise auf die Entstehung narrativer Momente einwirken kann. Eine museale Disposition, in der die Module in unterschiedlichen Räumen, Hörstationen und Videokammern simultan und in Dauerschleife ablaufen, fordert den Rezipienten hingegen zur Konstruktion von eigener Logik, Gesetzmäßigkeiten, Assoziationsgeflechten und Reminiszenzen auf. Diese Präsentationsform bildet Uwe Raschs Denken über den Werkbegriff ab: Für ihn stehen weniger die abgeschlossenen Werke im Mittelpunkt als vielmehr Dynamik und Prozesshaftigkeit im Umgang mit dem Materialhaufen. Er komponiert in diesem Zyklus Serien, beispielhafte Miniaturen, die durch Neukombination, Bearbeitungen und Medienwechsel immer neue Zusammenhänge schaffen.

*Ich bin nie mit diesem Prozess fertig. Es ist nicht nur so daher gesagt, dass es ein „Materialhaufen“ ist, sondern auch für mich selbst ist und bleibt es ein Haufen, den ich je nach Aufführungsmöglichkeit verändere. Ich setze Musiken zu anderen Bildern, kürze die Musiken und kombiniere sie mit etwas anderem, sodass das Material immer in Bewegung ist und ich jedes Mal wieder andere Funken schlagen kann aus diesem Haufen, der da liegt. Und so kann dann in der Kombination jeweils etwas anderes entstehen. Der Prozess läuft für mich persönlich immer noch weiter, es ist in der Tat ein Work in progress.*

Solch ein stetig offener Prozess ist nicht nur innerhalb von „aus vierundzwanzig“ angelegt, sondern bestimmt große Teile seines Schaffens, das sich von Ensemblekompositionen, musiktheatralischen Arbeiten über Tanz und Performance bis hin zu diversen medialen Formaten streckt. Schubladen-Denken ist beim Autodidakten Rasch kategorisch ausgeschlossen: Seine Arbeiten können auf Neue-Musik-Festivals, in Konzertsälen, Off-Spielstätten, bei Kurzfilmfestivals wie in Museen gleichermaßen ihren Platz finden. Als Mitbegründer der seit 1990 existierenden „projektgruppe neue musik bremen“ ist Rasch auch als Kurator tätig und entwickelte mitunter performativ-interaktive Kompositionsformate, die sich der Vermittlung neuer Musik widmen – ein pädagogisches Anliegen, das nicht zuletzt auf seine Tätigkeit als Gymnasiallehrer zurückzuführen ist. Seit 2008 gehört er dem Künstlerkollektiv stock11 an.

Dass Uwe Rasch in seiner „Winterreise“-Adaption nicht nur Assoziationsgeflechte bildet, sondern ganz konkret innermusikalische Prinzipien der Originalvorlage übersetzt, lässt sich an seiner Version von Schuberts „Wetterfahne“ verdeutlichen, eingerichtet für Baritonsaxophon, Fleischwolf und Zuspelung. Die Idee entstammte einer zufälligen Entdeckung des Komponisten: Das Kurbeln eines Fleischwolfs erzeugt einen Klang, der dem eines Baritonsaxophons in der Hochoktave sehr ähnlich ist. Wenn das Instrument bis zu einer Dezime über den üblichen Tonbereich überblasen wird, dann entsteht ein substanzloser, quietschender, instabiler Ton. Die Assoziation zur rostigen Wetterfahne drängt sich unweigerlich auf und die Müllersche Textzeile „Was fragen Sie nach meinen Schmerzen?“, dessen Melodietöne das Saxophon spielt, wird adäquat in Klang gesetzt. Kompositorischer Ausgangspunkt dieses Werks ist der klangliche Eigenwert des Fleischwolfs. Der Einsatz des Küchengeräts ist aber nicht nur ein konzeptueller Clou, sondern adaptiert Schuberts strukturelle Faktur: Im Original führt Schubert über große Teile des Lieds die Klavier- und Gesangsstimme unisono. Auch bei Uwe Rasch formt sich der zweistimmige Satz zu einem Unisono, fast bis zur klanglichen Verschmelzung beider Stimmen. Zudem illustrieren melodische Auf- und Ab-Bewegungen, etwa in Schuberts Klaviervorspiel, ein kontinuierliches Rotieren, das sich auf die vom Wind bewegte Wetterfahne und damit auf das Kurbeln des Fleischwolfs beziehen ließe, oder aber auf ein Auf-der-Stelle-Treten des imaginären Protagonisten. Es brechen laute, metallene Geräuschkomplexe herein. Sie bilden formal Zäsuren, klanglich einen Kontrast zur fragilen Musik. Das Material für diese Zuspelungen entstammt unter anderem vorab aufgenommenen Eisenbahnschienen-Geräuschen sowie den Tonspuren von Science-fiction-Filmen wie „Jurassic Park“ oder „Terminator“. Uwe Rasch gelingt es, die groteske Geste des Fleischwolf-Kurbelns in aller Konsequenz und Präzision in Musik zu setzen.

In seinem Werkzyklus „aus vierundzwanzig“ kreierte der Bremer Komponist einen multimedialen Raum der Reflexion: durch Verfremdung und Abstrahierung des vermeintlich Bekannten. Reales und Alltägliches wird unter Beibehaltung aller Freiheiten im Umgang mit Schuberts „Winterreise“ gespiegelt und surreal verzerrt. Die Bezugnahme auf das Original kann mal offensichtlich, mal subtil, mal von assoziativen Bildern motiviert sein. Oftmals sind es kurze Passagen, Einzelereignisse oder bestimmte Parameter, die er aus den Schubertliedern herausgreift. Eine Dekonstruktion im Sinne von Verweigerung ist das allerdings nicht, im Gegenteil: Uwe Rasch schätzt und liebt Schuberts Musik. Dass seine Hörer mit der „Winterreise“ vertraut sind, ist für ihn aber nicht essentiell:

*Meine Arbeiten sollen aus sich selbst heraus möglichst intensiv sein und im Prinzip eine Erfahrung anbieten. Die Art*

*Dauer: ~ 4'*  
*mit dünnem substanzvollem, aber atmenden Ton; Basteid*  
*aus vierundzwanzig: zwei*  
*für Baritone sax (Es), Fleischwolf, Zuspield*

„aus vierundzwanzig: zwei“. Copyright 2009 Uwe Rasch, Bremen

und Bandbreite der Erfahrungen wird natürlich dadurch gesteigert, dass ich mit mehr Erfahrung wiederum subjektiv verknüpfen kann. Da man das auf musikalischer Ebene kann, wenn man die „Winterreise“ kennt, ist natürlich der Erfahrungsbericht, den ich abliefern, nochmal ganz anders wahrzunehmen. Das ist aber keinesfalls von mir als akademische Übung gedacht. Vielmehr sollen diese ganzen Miniaturen, einzeln wie auch im Zusammenhang und auch immer wieder bearbeitbar, eine Intensität bekommen, die für sich trägt und entsprechend irgendetwas an Verknüpfungsmöglichkeiten für den Hörer bietet. Jenseits auch des Originals.

Durch die Kenntnis von Schuberts „Winterreise“ finden sich Schlüssel für Konnotationen sowie für die formalen und strukturellen Entscheidungen, die Uwe Rasch aus dem Original ableitet. Dank der detailreichen, kreativen, in Handarbeit erschaffenen Szenerien und der eigenen Ästhetik wirken die einzelnen Module aber auch ohne einen intellektuellen oder musikhistorischen Bezugsrahmen. Den Arbeiten haftet eine wohlthuende persönliche Note und ein Charme an, mit denen sich der Komponist von der kulturbetrieblichen Manier löst, mit Auftragsarbeiten standardisierte Besetzungen und Aufführungskonventionen zu bedienen. Auch bevorzugt er einen unbekümmerten, phantasievollen Zugriff auf das Material. Der künstlerische Arbeitsprozess gleicht einem Spielen mit Komponenten aus Unterhaltungs- und Hochkultur, mit absurden Setzungen, mit einfachen oder aufwendigen Produktionstechniken. In der DVD-Fassung

kehren leitmotivische Elemente wie drei Drückfiguren aus Holz – eine blaue Blume, ein Männchen und ein Hund als Symbole der Romantik – als Bilder, Animationen, Strukturen oder in akustischer Form immer wieder, in unterschiedlicher medialer Gestalt. Mikroskopierte und segmentierte Gewebestrukturen, die den verwendeten Materialien entstammen, morphen und überblenden und setzen dadurch Links über die Module hinweg. Entweder antizipierend oder als Replik an Dagewesenes. Rhizomartig hängen die Partikel in diesem Materialhaufen zusammen. Medienwechsel – vom Semantischen zum Graphischen zum Zeitlichen zum Performativen zum Klingenden – werden auch hier zu Mitteln, um die Elemente, (Klang-)Objekte und Materialien zu vernetzen, digitale und abstrakte Produkte haptisch erfahrbar zu machen und konventionelle Formen von Notation einem dynamischen Prozess zu unterziehen oder variierende Abhängigkeiten innerhalb des *Materialhaufens* zu provozieren. In welchem Medium er seine Ideen und Konzepte realisiert, ist eine subjektive Entscheidung, unabhängig vom Zwang konventioneller Besetzungen. Ob Tanz, Film oder Sprache: Uwe Rasch findet den Zugang zu den anderen Medien über das „Musikalische“:

*Die Entscheidung für die verschiedenen Medien wird für mich eigentlich nur dadurch ausgelöst, was mir zu einer jeweiligen Vorlage einfällt. Ich arbeite nicht vorrangig an der Musik im engeren Sinne, sondern erstmal am Musikalischen. Und das ist gut bearbeitbar in diesen ganzen Medien, die ich*

einsetze, sonst könnte ich das ja auch gar nicht. Ob ich jetzt Film nehme oder Bewegung oder Sprache, Stimme oder Musik: Alles hat einen Zeitverlauf und damit musikalische Merkmale, mit denen ich arbeiten kann. Deshalb ist es für mich eigentlich nur eine Frage dessen, was ich in den einzelnen Modulen künstlerisch zeigen und machen oder neu kombinieren möchte, weil alles über die Zeit organisierbar ist.

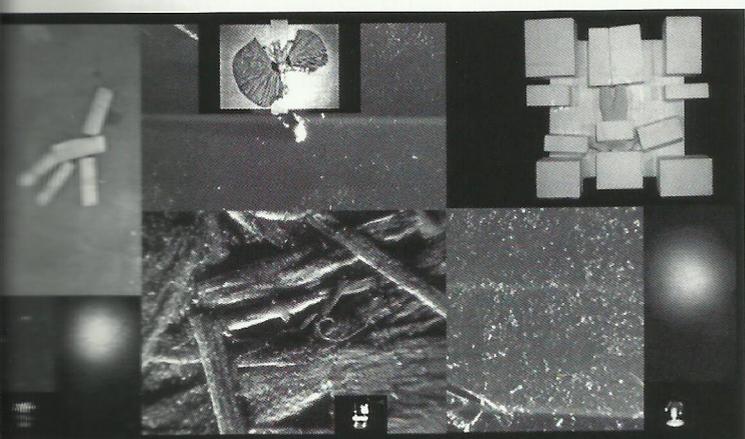
In der Zusammenarbeit mit der Tänzerin Kiri Haardt sind Module für den Werkzyklus entstanden, die den Körper zum Ausgangspunkt für Musikalisches machen und das kalte Unterwegssein visualisieren. Für „aus vierundzwanzig: dreizehn“ wurde folgendes Szenario entworfen: Die Tänzerin liegt auf dem Rücken, ihr Kopf und ihre Extremitäten sind umhüllt von Styropor. Ein Material, das als Dämm- und Schutzwerkstoff auf der Straße zu finden ist. Der Körper ist verhüllt, dadurch identitätslos, geschlechtslos, gewissermaßen neutralisiert. Er ist seiner Bewegungsfreiheit beraubt und agiert in stilisierten und eingeschränkten Mustern. Die Tänzerin wird von oben gefilmt, wodurch sich der Eindruck von Ohnmacht und Ausgeliefertsein verstärkt. Der Körper ist niemand oder alle, irgendwo oder nirgends. Durch die Bewegungen der Tänzerin entstehen Klänge, die mit Mikrofonen aufgezeichnet und elektronisch verarbeitet werden. Dabei werden die Klangspuren vervielfacht und überlagert, die Abspielgeschwindigkeiten variiert. Der charakteristische, quietschige Styropor-Klang wird durch den kompositorischen Eingriff aber stellenweise perkussiv und mechanisch – das Gegenteil natürlicher Körperbewegungen. Nach derselben Idee funktionieren zwei weitere Module für Tänzerinnen, auch sie in billiges Material gehüllt: die eine in Pappkarton, die andere in Plastikfolie. Auch die Pappfigur, wiederum ein Bezug auf „Der Wegweiser“, ist nicht Sinnbild für einen Protagonisten, der für den gesamten Zyklus ausgestellt werden soll. Dafür ist die Figur zu undefiniert, denn Pappkarton verdeckt Gesicht, Körper und Geschlecht. Fixiert sind insgesamt zweiunddreißig Figurenpositionen, die in der Partitur mit Kommentaren wie „desorientiert-fuchtelnd“ oder „gleichförmig repetierend“ ausgewiesen sind. Das Durchlaufen aller

Positionen gleicht einem Abtasten und Nachspüren des Wegs und der Zielrichtung mit allen Ressourcen des Körpers.

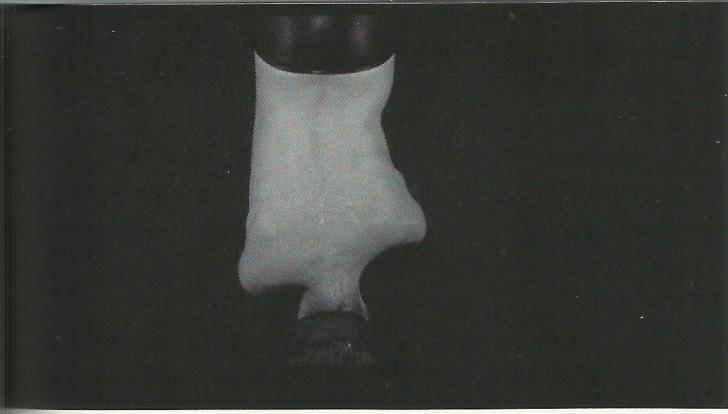
Die Anordnungen, wie hier meist vor schwarzem Tableau, sind flächig, Räume werden nicht aufgespannt und Orte bleiben undefiniert. Die mehrmals gewählte Perspektive der Draufsicht, die Uwe Rasch in den Videoarbeiten, etwa bei den Papp-, Styropor- und Fächerfiguren, einnimmt, erzeugen eine Form von Distanz und Abstraktion und verstärken die Ohnmacht und das Ausgeliefertsein, denen die Figuren ausgesetzt sind. Zu erkennen sind Bewegungsmuster, Kontext und Motivation hingegen bleiben unbekannt. Größenrelationen und Tiefendimensionen sind irrational und schaffen Fremdartigkeit, obwohl die konkreten Materialien jedem vertraut sind.

Auch die Plastik-Tanzfigur („aus vierundzwanzig: sechzehn“; Tänzerin: Magali Sander Fett) liegt am Boden. Sie reibt mit Plastikfolie bespannte Holzlatten über einen mit Schrauben durchsetzten Holzuntergrund. Mit den an Armen und Beinen befestigten Holzlatten kann sie einen Kreis aufspannen, als hätte sie Flügel. Diesen Kreis teilt der Komponist in acht Segmente, die in der Tanzperformance unterschiedlich aktiviert werden. Analog dazu verteilt er die mikrophonierten Sounds auf acht Spuren und kreiert elektronische, künstliche Hallräume. Diese Klänge wandern und springen – asynchron zu den jeweiligen Figurenpositionen – durch den Raum und verhindern, dass sich beim Betrachter ein räumlicher Schalleindruck einstellen kann.

Kausalitäten zwischen Körperlichkeit und Musik sowie die physische Belastung der Interpreten sind elementar für die Arbeiten von Uwe Rasch. Eine große Sammlung von früheren physischen, theatralischen und performativen Stücken ist unter dem aussagekräftigen Titel „Musik als Leibesübung“ auf DVD erschienen. Selbstreferenzieller Ausdruck von Anstrengung und dem Akt der Performance ist auch angelegt in „aus vierundzwanzig: sieben“. Diese installative Anordnung bezeichnet der Komponist als „visuelle Körperkomposition“: Nur der Torso einer kopfüber herabhängenden Tänzerin ist in Rückenansicht im Blickfeld. Uwe Rasch findet hier eine neue Art, den menschlichen Körper äußerlich zu deformieren und durch einen Rückentanz – etwa das Kreisen und Anziehen der Schultern – zu abstrahieren. Es stellt sich ein beklemmendes Gefühl ein, beobachtet man doch eine Person, die mit ihren vor der Brust verschränkten Armen in einer imaginären Zwangsjacke gefangen zu sein scheint und sich vergeblich windet. Rasch schildert die Situation als „Bewegungen eines verletzlichen, nackten, schutzlosen, aufgehängten Stück Fleisches“. Heißt es bei Wilhelm Müller „Auf dem Flusse“, so sind oben und unten hier verkehrt: Der Torso befindet sich unter dem Eis, das Wasser rinnt über den Rücken, die Haare hinunter und tropft auf eine heiße Herdplatte, auf der es zischend – und dem Leidenfrost-Effekt nach: springend – verdampft.



Videostill: alle drei beschriebenen Tanzfiguren (Pappe, Plastik, Styropor) korrespondieren



Videostill: Kiri Haardt in „aus vierundzwanzig: sieben“

Die Anstrebungsgeräusche der Interpretin sind bewusst nicht herausgefiltert, denn der Produktionsprozess soll keinesfalls ausblendet werden. Im Gegenteil: Es soll spürbar werden, welche körperliche Anstrengung er den Tänzern, und in anderen Modulen den Instrumentalisten oder Sprechern abverlangt. Ein Bremer Atelier dient als Ort zum Experimentieren, Bauen, Schrauben, Basteln und Dokumentieren. Dort kreierte und konstruierte Uwe Rasch seine Settings und Versuchsanordnungen.

Auch in „aus vierundzwanzig: zehn“, seiner Bearbeitung des Lieds „Rast“, setzt er sich mit Körperlichkeit auseinander, allerdings nicht im performativen-theatralischen Sinn, sondern auf einer manipulierten Sprachebene. Ausgangspunkt ist die im Text angelegte paradoxe Situation: Ein erschöpfter, schmerzgefüllter Körper widersetzt sich der Ruhe und Rast. Für die Videoinstallation wird der originale Liedtext aus unterschiedlichen Sprachaufnahmen montiert. Die Sprecher wurden dabei physischer Anstrengung unterworfen:

*Alles bewegt sich, alles ist ziellos unterwegs: Alle sind immer in Bewegung, während sie sprechen. Sie haben entweder einen Expander in der Hand, weil sie sich dann mehr anstrengen müssen und die Sprache sich durch die Anstrengung verändert, oder hängen an Turnringen, machen Sit-ups oder ähnliches. Das Resultat: Jedes Wort ist gleich gewichtet. Wenn man die Aufnahme hört, hat man schon fast Mühe zu begreifen, dass es sich reimt. Denn das, was musikalisch in einem Gedicht eigentlich wirksam ist, nämlich bestimmte Silbenfolgen und ein bestimmter Rhythmus, wird durch diese Technik ausgehebelt. Sprachrhythmus fehlt, Sprachmelodie fehlt, der Tonfall, die Gewichtung, die Akzentuierung, die Sprachregister. All das wird im Grunde durch diese Anstrengung, die ich demjenigen abnötige, der immer nur Wort für Wort ohne Sinnzusammenhang spricht, so verändert, dass musikalisch – finde ich – diese Sprache andere Zusammenhänge schafft und man das Gedicht aus dem neunzehnten Jahrhundert gar nicht hört wie ein Gedicht.*

Durch dieses Prinzip werden stimmliche und rhetorische Eigenschaften nivelliert. Gesprochen wurde der Text sowohl von Schauspielern als auch von Tänzern oder dem Gemüsehändler von gegenüber. Die ausgebildete Stimme unterscheidet sich in diesem Kontext nicht mehr von anderen, weniger oder gar nicht ausgebildeten Stimmen. Dieser Effekt befördert das gewünschte Wechselspiel von Semantik und einer Soundoberfläche.



Musik als Leibesübung: Kiri Haardt während der Produktion von „aus vierundzwanzig: sieben“ im Atelier; Bild: Uwe Rasch

Armes Material wie Karton, Pappe oder Plastik: Damit möchte Uwe Rasch – wie er sagt – „einen nüchternen, desillusionierten wie desillusionierenden Blick auf den Ist-Zustand der bürgerlichen Gesellschaft richten“. Die politische Sprengkraft in Schuberts „Winterreise“, in der Uwe Rasch die Melancholie eines desillusionierten Bürgertums unvergleichlich in Klang gesetzt sieht, äußert sich in seinem Zyklus ebenso subtil, tiefschürfend, leise und sinnlich. Eine Art Bilanz, die das eigene Arbeiten, gesellschaftliches Ethos und Moral sowie die Misere derjenigen verhandelt, die auch unter den Zeichen der Moderne an den Rand gedrängt und von der Gesellschaft marginalisiert werden.

Im „Leiermann“, dem letzten Lied der „Winterreise“, gesellt sich der Protagonist zu dem wunderlichen Alten. Franz Schubert wählte für die Musik einen schlichten und sparsamen Ton. In seiner Adaption für zwei Sopran-saxophone übernimmt Uwe Rasch diese Leere nicht, sondern versteht das Aufeinandertreffen der beiden Personen als einen gewinnbringenden Identifizierungsakt:

*Aus der Begegnung heraus entsteht etwas anderes, etwas Drittes. Das habe ich musikalisch so genutzt, dass die zwei Saxophone unisono spielen, aber eben doch in geringfügigen Abweichungen. Das ganze Stück ist strukturell in der Anlage vorab so geplant, dass es im Prinzip eine Art Sechzehntel-Tonleiter ergibt. Wenn man die in großer Lautstärke und Höhe spielt, dann hört man nicht nur ein Flimmern, sondern es entstehen tatsächlich auch andere Töne, sogenannte Differenz-töne und Kombinationstöne.*

Das kontinuierliche Unisono zweier Sopran-saxophone gewinnt durch die provozierten mikrotonalen Abweichungen eine Radikalität. Auch hier prägt wieder das allgemeine Wechselspiel von Bewegung und Stillstand das kompositorische Konzept, denn das Stück changiert zwischen formaler Monotonie – es gibt kaum Pausen und Zäsuren, beide Instrumente spielen in Zirkularatmung – und Bewegtheit im musikalischen Inneren durch die klanglichen Interferenzen und Differenz-töne. Das ist alles andere als „auskomponierte Armut“, die Harry Goldschmidt dem „Leiermann“ attestiert. Die Spielanweisung „tutta forza“, also „mit ganzer Kraft“, und die immense

Lautstärke verlangen den Interpreten und Hörern gleichermaßen einen Kraftakt über sechs Minuten ab. Für die Interpreten der Uraufführung, Nikola Lutz und Mark Lorenz Kysela,<sup>3</sup> wird die Kombination aus körperlicher Anstrengung und der erforderlichen präzisen Intonation zur Herausforderung. Nur im Zusammenwirken beider Komponenten entstehen die gewünschten Schwingungen. Sie sind nicht nur zu hören, sondern physisch spürbar. Melodien des Originals schimmern stellenweise durch, dennoch dominiert eine in sich bewegte Klangballung die Wahrnehmung. Das „Dritte“, das Resultat der Begegnung zweier Protagonisten, bleibt undefiniert. Der Klangfarbenreichtum kann durch die mikrotonale Komposition zwar verursacht, aber niemals konkret vorausberechnet werden. Die Eigenschaften des jeweiligen Raums färben den Klang bei jeder Aufführung mit.

Nicht nur die imaginären Protagonisten seines Werkzyklus sind an den Rand gedrängt. In einer gesellschaftlich randständigen Position sieht Uwe Rasch auch sich selbst in seiner Existenz als Komponist und die Neue Musik überhaupt. Das ist keine defätistische Haltung, sondern der Rand wird als Ausgangspunkt verstanden, von dem aus produktive (Kunst)Musik entsteht, die gesellschaftlich und politisch relevant sein kann. Es gilt für ihn, sich an Inhalten und Zusammenhängen in Interaktion

3 Vergeiche deren CD-Einspielung als Duo *Invading Pleasures: „Infinite Jest“*, Frankfurt am Main: Gruenrekorder, 2015.

mit anderen Menschen in einem Produktionsprozess abzuarbeiten. Diese Interaktion beschreibt er in seinem Plädoyer „Für eine kleine Musik“<sup>4</sup> nach Slavoy Žižek mit dem Begriff der Realität. Der kulturbetriebliche Apparat, der nach ökonomischen, abstrakten und rationalen Maßgaben funktioniert, wird hingegen als das Reale definiert. Sich dem Zusammenwirken von Realität und Realem, wobei äußere Bestimmungen das künstlerische Arbeiten erstmal determinieren, als Komponist zu nähern und dafür ästhetische Entsprechungen zu finden, gehört zu seinem Grundverständnis. Das Reale soll in künstlerischen Prozessen mitgedacht werden, indem es weder ignoriert noch bedient wird.

*Keine Innovation kann im Mainstream stattfinden, sondern kommt vom Rand. Ein offener Prozess: Künstlerisches muss sich in die Mitte entwickeln und kann sich dann auch besser entfalten, aber wenn es denn dort ist, tendiert es dazu, sich zu verfestigen. Diesen Rand muss man sich immer wieder klar machen und dort auch Leute und deren Ideen durchlassen.*

Offene, spielerische und unangepasste Formen und Prozesse charakterisieren Uwe Raschs Materialhaufen „aus vierundzwanzig“, der als *Work in progress* weiterhin wächst und musikalische, ästhetische und gesellschaftliche Perspektiven freisetzt.

4 Uwe Rasch, *Für eine kleine Musik*, Download unter [www.stock11.de/medien/text](http://www.stock11.de/medien/text)

## Verwirrende Mehrdeutigkeit

### Laudatio auf Per Nørgård

von Anders Beyer

*Diesen Text hat der Autor, zur Zeit Intendant der Festspiele in Bergen, in englischer Sprache anlässlich der Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises an den dänischen Komponisten am 2. Mai 2016 im Prinzregententheater München vorgelesen. Die Übersetzung wurde von der Redaktion für den Druck eingerichtet.*

Schon als Teenager hatte Per Nørgård ein künstlerisches Credo, das kurz und knapp darauf hinauslief, nach Möglichkeit möglichst viele Menschen zu verwirren. Dieser Ausgangspunkt bildete später die Grundlage einer Lebensanschauung, derzufolge Kunst und Leben in ein *Gesamtkunstwerk* aufgehen sollten, das in mehr als sechs Jahrzehnten sowohl Verstörung, Verwirrung als auch ein nicht geringes Vergnügen hervorgebracht hat: mit grenzenlosen Expeditionen in die Welt der Musik.

Wenn der Komponist das Wort „verwirren“ verwendet, kann das verwirrend sein. Nørgård selbst bietet eine Erklärung an: „Ich möchte Mehrdeutigkeit. Dieses Wort verwende ich immer wieder, zusammen mit dem Wort

Interferenz. Interferenz oder Mehrdeutigkeit im weitesten Sinn, darum geht es mir.“

Diese Mehrdeutigkeit bringt es mit sich, dass man als Hörer nie genau weiß, wovon die Musik eigentlich „handelt“. Wie der Dirigent Celibidache gesagt hat: „Erst das Bewusstsein einer neuen Zeit im neuen Jahrtausend wird imstande sein, die Bedeutung der Musik Nørgårds ganz zu ermessen.“

Mehrdeutigkeit gibt es auch in übergeordneter Hinsicht in Nørgårds Œuvre, das sich ästhetisch weit verzweigt: in kompositorische Expeditionen, die in vielerlei Richtungen führen. Vielleicht kann man von einer musikalischen Prosa ohne Rhythmus und ohne Reim sprechen, die aber biegsam und stark genug ist, um sich der lyrischen Bewegtheit der Seele, den Wogen des Traums und den Sprüngen des Bewusstseins anzupassen. Welches sprachliche Bild ließe sich zur Erklärung dieses Nørgårdschen Universums heranziehen? Die Metapher des Reisens kann für einen von mehreren möglichen Zugängen stehen. In der Musik von Per Nørgård tun sich oft weiße Flächen