

15 Juni 2000

---| Vorbemerkung des Veranstalters

Anhand dreier Aspekte wird Bernd Thewes seine Vorgehensweise beim Komponieren der im folgenden Konzert vom Schlagquartett Köln dargebotenen Stücke für Schlaginstrumente sowie einer Tonbandkomposition zu verdeutlichen suchen.

Die drei Aspekte werden sein:
Raster und rhythmische Gestaltbildung im Verhältnis zu Verteilungsdichte und Gestaltwahrnehmung (Lokales)
Metonymie und Klang als Aktualisierung von Verhältnissen
Gleichgewichtsspiele und die Steuerung von Hintergrundstrukturen

Vier der genannten Schlagzeugkompositionen beschäftigen sich damit, wie durch verschiedene Dichte von Schlagfolgen im Zusammenspiel von Konstruktion und Wahrnehmung rhythmische Muster und Wahrnehmungsräume entstehen.

Drei der Kompositionen wiederum sind Übertragungen der gleichen «virtuellen» rhythmischen Struktur. Dieses Verfahren orientiert sich am Begriff der «Metonymie», der Ersetzung des eigentlichen Ausdrucks durch einen anderen im Gegensatz zur Metapher als Vertauschung eines gewöhnlichen Ausdrucks mit einem bildlichen. Indem die rhythmische Struktur (in bewußter Verdrängung ihrer ursprünglichen klangsinlichen Erscheinungsform) als «eigentlicher Ausdruck» aufgefaßt wird, soll eine neue Klanglichkeit aus den Bedingungen einer schon festgelegten Rhythmik heraus formuliert werden. Klang wird dabei als Zusammengesetztes und in der Verhältnismäßigkeit seiner Aktualisierung Begründetes verstanden.

Zwei Kompositionen haben einen deutlichen Bezug zum Spiel. Die jüngste bezieht sich auf Würfelspiele, die in ihrem Ablauf bestimmte Gleichgewichtsprozesse abbilden, wie sie z.B. bei Molekülverteilungen in Physik und Chemie häufig anzutreffen ist. Es geht aber nicht etwa um die Darstellung solcher Gleichgewichtsprozessen mit klanglichen Mitteln, sondern um ein Komponieren, das in Rücksichtnahme und im Bewußtsein solcher Elementarprozesse seine individuelle Realisierung anstrebt.

«... Die auf die Ordnung folgenden Geräusche bedeuten nicht notwendig den Tod der Kunst, noch den Tod einer Kunst, sondern die Verzweigung der Harmonie des Ganzen in zehntausend lokale Zufälle; und Zufall meint Lust. ...»
(Daniel Charles, Au-delà de l'aléa Jenseits der Aleatorik, 1978)---

Mein Vortrag wird sich mit den fünf Kompositionen beschäftigen, die das Schlagquartett Köln am 15.06.00 in der Alten Feuerwache Köln zur Aufführung brachte.

I. Allgemeines

Das Trio «Spielmusik III» mit dem Untertitel «Pseudo-Suite» ist - als ältestes der fünf Stücke - 1988 entstanden. Das Quartett «TAKKADAGGA» stammt aus meinem ersten Schlagzeugquartett von 1992 und stellt eine Passage aus dieser Komposition dar, die eine bestimmte, recht einfache rhythmische Struktur auf der Basis eines gleichmäßigen Zeitrasters aufbaut. Indem ich dem Exzerpt einen neuen Schluß angefügt habe, ist ein eigenständiges Stück entstanden.

Die gleiche rhythmische Struktur wird im Tonbandstück «PING» von 1996 verwendet und in «METONYM II» für 4 Schlagzeuger, das ich zu Anfang dieses Jahres komponiert habe. Die Besonderheiten dieses Übertragungsverfahrens werde ich später noch näher erläutern.

Das jüngste Stück, das im Mai dieses Jahres fertiggestellt «Schlagzeug-Quartett II» ist mit Hilfe von Würfelspielen entstanden, die Gleichgewichtsprozesse simulieren, wie man sie etwa bei Molekülverteilungen in Physik und Chemie beobachten kann.

Alle fünf Kompositionen zeigen eine gewisse Verwandtschaft, insofern sie sich durch das direkt sinnlich Wahrnehmbare hindurch auf eine virtuelle oder abstrakte Dimension beziehen.

Die Art und Weise dieses Bezuges möchte ich anhand dreier Gesichtspunkte darlegen.

I.1: Zum Ersten der Aspekt des **Lokalen**: damit meine ich ganz einfach die Verhältnisse der Klänge zueinander bezüglich ihrer spezifischen Verteilung und Verteilungsdichte innerhalb eines Zeitraumes, der seinerseits bei allen Stücken mehr oder weniger gerastert ist, also einer «gekerbten Zeit», wie Pierre Boulez das in den 60er Jahren nannte. Dieser Aspekt wie auch die folgenden lassen sich aber nicht allein an der Faktur oder der Kompositionstechnik ablesen, sondern müssen vielmehr im Zusammenhang oder besser im Wechselspiel mit der Wahrnehmung gesehen werden. Dabei spielt nach meiner Ansicht eben auch die Gestaltwahrnehmung eine wichtige Rolle (später noch ein Hinweis zu meinem Verständnis von Vorder- und Hintergrund, das vom üblichen, visuell begründeten Verständnis etwas abweicht). Ich habe in den Kompositionen, die heute zu hören sind, primär operiert mit den Verhältnissen von Schlägen, Schlagkomplexen und größeren Einheiten zu einem zugrundegelegten Zeitraster, dem ich sozusagen eine erste Informationsfunktion zubilligte. Die Verteilungsdichte im Zusammenspiel mit Wahrnehmung sind dabei die die Form generierenden Momente, wobei Form als etwas erst im Wahrnehmungsakt, nicht etwa schon in der Komposition als Analyseobjekt Erfahrbares verstanden wird.

Also: Punkt 1: **Raster und rhythmische Gestaltbildung**

im Verhältnis zu Verteilungsdichte und Gestaltwahrnehmung (Lokales)

I.2: Der zweite Aspekt ist auf den Begriff **Metonymie** fokussiert. Metonymie bedeutet Namensvertauschung; gegenüber dem Begriff Metapher, der Vertauschung eines gewöhnlichen Ausdrucks mit einem bildlichen, meint Metonymie die Ersetzung des eigentlichen Ausdrucks durch einen anderen.

Mir erschien die Übertragung dieses in der Sprachwissenschaft bekannten Phänomens auf den Kompositionsakt insofern interessant, als ich gezwungen bin - wenn ich eine rhythmische Struktur (in bewußter Verdrängung ihrer klang sinnlichen Erscheinungsform, also abstrakt) als eigentlichen Ausdruck auffasse - einen kompositorischen Weg zu finden, eine neue Klanglichkeit aus den Bedingungen einer schon festgelegten Rhythmik heraus neu zu formulieren. Klang wird dann nicht so sehr von seiner Qualität her verstanden, daß er so oder so, rauh, hart, weich usw. ist, sondern von seiner **Aktualisierung** her. Das «Virtuelle» einer abstrakten rhythmischen Struktur erzeugt in seiner, bei einem Musikstück notwendigerweise klanglichen Aktualisierung eine Identität, die die Klangerscheinung der Musik als Oberflächengestalt ist. Die Rhythmik indessen ist - gegenüber der Realität dieses Oberflächenklanges - eine zwar feste, wiewohl abstrakte oder theoretische Dimension, der noch unendlich viele weitere Aktualisierungsmöglichkeiten offenstehen. Mit Beethoven glaube ich an die generative Bedeutung von Rhythmik, ein - wenn man so will - energetisches Phänomen, das aber als körperlich-motorisch Vermitteltes (dennoch Imaginäres) durch allzu komplexe Rhythmik verschleiert wird, da ab einem gewissen, objektiv nicht genau festzulegenden Grad von rhythmischer Komplexität die Wahrnehmung nicht mehr mitspielt und sozusagen der körperlichen Mitvollzug sich verliert, indem eine Distanz aufgebaut und das Wahrgenommene in eine nur noch anzuschauende Ferne verlegt wird. Aus dieser These heraus ist es zu verstehen, daß die Kompositionen des heutigen Konzertes mehr oder weniger einfache rhythmische Verhältnisse bevorzugen, bzw. aus komplexeren rhythmischen Verhältnissen zu jenen sich hinbewegen.

Also Punkt 2: **Metonymie und Klang als Aktualisierung**

I.3: Der dritte und letzte Aspekt lautet: **Gleichgewichtsspiele und die Steuerung von Hintergrundstrukturen**

In dem Buch «Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall» von Manfred Eigen und Ruthild Winkler fand ich eine Vielzahl von Würfelspielen, die in ihrem Ablauf bestimmte naturwissenschaftlich bestätigte Prozesse sozusagen virtuell abbilden. Ich interessierte mich in erster Linie für Spiele, die einen **Gleichgewichtsprozeß** simulieren, wie er z.B. bei Molekülverteilungen in Physik und Chemie häufig anzutreffen ist. Solche Prozesse, die ich auf einem eigens für das Stück hergestellten Würfelspiel erwürfelt habe, steuern im Hintergrund des musikalischen Geschehens die Verteilung von grob gesagt «langen» und «kurzen» Klängen.

Wenn ich mit der Vorstellung von Vorder- und Hintergrund arbeite, so ist dies erklärungsbedürftig.

Abgesehen davon, daß ich dazu tendiere, die «Figur auf Grund»-Wahrnehmung für eine psychologische Konstante zu halten, die es überhaupt erst ermöglicht, bei einer Fülle von Wahrnehmungsdaten eine Selektion vorzunehmen und eine faßbare Erfahrung zu machen, verstehe ich den **«Hintergrund»** eines musikalischen Geschehens im Sinne einer sozusagen statistischen und relationalen Basisverteilung innerhalb eines Klangdispositivs. Das ähnelt ein wenig der Funktion von Tonalität, ist aber nicht auf Tonverhältnisse ausgelegt, sondern meint alle möglichen Arten von Klängen in ihren Kombinationsmöglichkeiten. «Figur» oder «Vordergrund» dagegen wäre die Musik in ihrer konkret erlebbaren, individuellen Erscheinungsform, das was ich weiter oben als Aktualisierung angesprochen hatte. Hintergrund und Vordergrund sind also nicht wie bei einem Bild auf gleicher «Ebene», sondern spalten sich bei Musik (oder prinzipiell bei Hörbarem) in ein synchrones und ein diachrones Feld (Dispositiv und Aktualisierung). Der Grund, warum ich das synchrone Feld nicht schlicht als Material bezeichne, liegt darin, daß ich die Elemente nicht als Dinge sondern eher als Relationen innerhalb eines Dispositivs verstehe.

In meinem «Schlagzeugquartett II» sind als Elemente des Klangdispositivs lange und kurze Klänge gewählt. Deren relative Häufung wird analog den Würfelspielergebnissen gesteuert.

II. Anmerkungen zu den einzelnen Stücken

I.1: Nach diesen einleitenden Gedanken komme ich nun zu einer näheren Betrachtung meines Schlagzeugtrios «Spielmusik III (Pseudo-Suite)».

Das Instrumentarium des Stückes besteht ausschließlich aus Fellinstrumenten: großen und kleinen Trommeln, Congas, Bongos, Timbales und Tom-Toms. Die Instrumente sind zu Set's zusammengefaßt, und die Spieler wechseln im Verlauf des Stückes ihre Positionen. Das «primitive Trommeln», dem auch eine gewisse stoische Brutalität eignet, war - zusammen mit dem Wunsch, das mit archaischen Konnotationen belastete Klischee zu brechen - Initialgedanke der Komposition. Man denke nur an die Beliebtheit sogenannter afrikanischer Trommelkurse und das kommerzielle Ausbeuten der Sehnsucht nach Ursprünglichkeit. Das dabei Verdrängte ist das Maschinenhafte. Im Techno glaubte ich ebenfalls einen solchen Verschnitt von Archaisch-Rituell mit der Auflösung von gerichteter Zeit zur Räumlichkeit in der Allgegenwart des Rasters beobachten zu können. Das Maschinenhafte stellt sich als Rhythmisches her, indem auf einer gleichmäßig gerasterten Zeitlinie Muster installiert, durch Wiederholung institutionalisiert und durch Variation am Leben gehalten werden. In «Spielmusik III» wird diesem Topos eine Referenz erwiesen durch das Einzwängen des gesamten rhythmischen Geschehens in ein durchlaufendes Raster von 192 Schlägen pro Minute. Die sich in diesem Raster bildenden Patterns lassen aber Zeitlöcher und spalten sich immer wieder auf in auseinanderdriftende rhythmische Linien als Signum meines Widerspruchs und spielerischer

scher Tätigkeit in Einem. Es erscheinen über die gesamte Länge des Stückes gesehen übergeordnete Gestaltbildungen, formale Blöcke, was mich zum Untertitel «Pseudo-Suite» veranlaßte. «Pseudo»..., weil diese formalen Gliederungen nicht Planungsziel der Komposition waren, sondern sich als Begleit-phänomen einstellten.

Ich würde das Stück beschreiben als ein Spiel mit den Verteilungsmöglichkeiten einer sehr großen Zahl von Trommelschlägen über einen ziemlich langen, gleichmäßig gerasteren Zeitraum und als ein Spiel mit der Gestalt- oder Figurwahrnehmung, sozusagen ein «pointilistisches» Konstrukt als Hör-Rebus, wobei «pointilistisch» die Faktur und «Hör-Rebus» den Bereich der Wahrnehmung meint.

Das ca 5-minütige Tonbandstück «PING» von 1996 und das Quartett «METONYM» von 2000 transformieren, wie zu Anfang schon erwähnt, dieselbe rhythmische Struktur, deren erste klangliche Aktualisierung eine Passage aus meinem ersten Schlagzeugquartett war, die im heutigen Konzert als das Stück «TAKKADAGGA» zur Aufführung kommt.

Das Instrumentarium des Stückes besteht aus einer Holzklarinete, fünf Kacheln, einem Tamburin, drei Kuhglocken, fünf Tom-Toms, einem Gong, fünf Pappkisten, einem Hi-Hat, fünf Blechdosen, zwei kleinen Trommeln, 2 Baßtrommeln, einem kleinen kaputten Becken, drei normalen Becken, zwei Kastagnetten, einem Conga, einer Triangel und vier Tempelblocks. Die daraus resultierende Klanglichkeit erzeugt durch die lokalen Verhältnisse der rhythmischen Grundstruktur die Identität des Stückes.

Das sozusagen individualisierende Zusammenwirken von Klang und Rhythmus brachte mich auf den Gedanken, beide Ebenen voneinander zu trennen und zu schauen, was passiert, wenn ich die gleiche rhythmische Struktur mit anderen Klängen verwirklichte.

So entstand das Tonbandstück «PING», das ich im März 1996 in einem Hamburger Tonstudio auf Anregung und mit Hilfe meines Freundes Ralph Kessler aufnahm. Die Komposition ist größtenteils aus Samples aufgebaut. Die Samples wurden am Klavier aufgenommen, das ich auf verschiedene Weise präpariert und gespielt habe (gezupft, mit Schlägeln, mit Pingpongbällen usw.). Einige Klänge wurden kopiert und mikrotonal transponiert. Die Samples spielte ich dann auf Sequenzer, spielte noch direkt am Klavier und mit dem Sampler-Testprogramm (Sinustöne) verschiedene Spuren darüber mit dem Ziel, sozusagen ein imaginäres Instrument entstehen zu lassen.

Das Phänomen des Entstehens eines neuen, individuellen Stückes trotz gleicher «Substanz» verglich ich nun mit dem sprachwissenschaftlichen Begriff «Metonymie», was ich ja schon weiter oben dargelegt habe, und ich komponierte 1996 ein weiteres Stück, diesmal für Klavier und Pingpongballwerfer mit dem Titel «METONYM» und in diesem Jahr für das heutige Konzert das nunmehr vierte Stück mit der gleichen Rhythmik «METONYM II» für Schlagzeugquartett. Hier, wie bei dem Klavierstück, spielen Pingpongbälle, neu entworfene Instrumentarien sowie direkte körperliche Aktionen eine Rolle. In beiden Stücken ist auch die Sprechstimme der Instrumentalisten gefordert. Während bei «METONYM» auf ironische, den Klavieranschlag parodie-

render Weise die Silbe «da» wiederholt wird, habe ich bei «METONYM II» einen Text von Hugo Ball verwendet, wo dieser die Wortbedeutung von «Dada» erklärt:

Das ist eine neue Kunstrichtung. Das kann man daran erkennen, daß bisher niemand etwas davon wußte und morgen ganz Zürich davon reden wird. Dada stammt aus dem Lexikon. Es ist furchtbar einfach. Im Französischen bedeutet es Steckenpferd. Im Deutschen heißt's Addio, steigts mir den Rücken runter. Auf Wiedersehen ein anderemal! Im Rumänischen: «**Ja wahrhaftig, Sie haben recht, so ist's. Jawohl, wirklich, machen wir**». Und so weiter. / Ein internationales Wort. Nur ein Wort und das Wort als Bewegung. Sehr leicht zu verstehen. Es ist ganz furchtbar einfach.....

(aus: Hugo Ball, Das erste Manifest, 1916)

«**Ja wahrhaftig, Sie haben recht, so ist's. Jawohl, wirklich, machen wir**» ist der Textabschnitt, den ich in der Komposition verwendet habe.

II.3: Mein «Schlagzeug-Quartett II», dem man auch den Untertitel **Gleichgewichte im Hintergrund** geben könnte, stützt sich, wie schon erwähnt auf Gleichgewichtsprozesse, die mittels eines Würfelspiels simuliert wurden und die ich zur Steuerung des musikalischen Hintergrundgeschehens eingesetzt habe, der Verteilung von grob gesagt «langen» und «kurzen» Klängen in der Art, daß es entweder eine Entwicklung von der Dominanz einer Art (z.B. langer Klänge) zur Gleichverteilung gibt, oder das Aussterben einer Art nach einem Zustand der Gleichverteilung, oder ein längeres Verharren im Zustand der Gleichverteilung. Das gruppenmäßige Zusammenfassen von jeweils 36 Klangereignissen zu einer formalen Zelle bildete sich dabei als Konstante aus.

Die nicht der Dimension der lang/kurz-Polarität zugehörigen Aspekte der Komposition sind frei von den Würfelspiel-Ergebnissen aus der Klangvorstellung heraus entwickelt.

In dem Buch «Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall» von Manfred Eigen und Ruthild Winkler fand ich eine Vielzahl von Würfelspielen, die in ihrem Ablauf bestimmte naturwissenschaftlich beobachtete Prozesse sozusagen virtuell abbilden. Dabei fand ich zwei Spiele, die im Buch als «Irrflug» und «Gleichgewicht» betitelt wurden: die Besonderheiten dieser beiden Spiele erläutere ich nun anhand von Manfred Eigens eigener Darstellung:

a) «Irrflug»

- 1 Beide Kugelsorten treten im zeitlichen Mittel mit gleicher Häufigkeit in Erscheinung, ohne daß der Gleichbesetzungszustand (bei dem beide Kugelsorten mit identischer Anzahl auf dem Spielbrett vertreten sind) bevorzugt ist.
2. Alle Besetzungszustände, in denen eine Kugelsorte im Überschuß vorhanden ist, treten mit gleicher Wahrscheinlichkeit auf.
Da keine spezielle Kugelverteilung bevorzugt ist, kommt

der Gleichverteilung beider Kugelsorten keine besondere Bedeutung zu. Bei großen Kugelmengen tritt sie – relativ gesehen – nicht häufig in Erscheinung. Die Wiederkehrzeit – das ist die Zeit bzw. Zahl der Würfe, nach der eine bestimmte Kugelverteilung sich (im zeitlichen Mittel) reproduziert – ist für sämtliche Besetzungszustände gleich. Für jeden gerade auftretenden Zustand existiert ein »Kurzzeitgedächtnis«.

5. Extreme Abweichungen von der Gleichbesetzung werden nach einer endlichen Zahl von Würfen erreicht, die im Mittel proportional zum Quadrat der gesamten Kugelzahl ist.

b) »Gleichgewicht«

1. Beide Kugelsorten treten mit gleichen mittleren Besetzungszahlen in Erscheinung. Aufgrund einer besetzungsabhängigen Selbstregelung ist dieser Gleichbesetzungszustand bevorzugt.
2. Die mittleren Abweichungen vom Gleichbesetzungszustand sind proportional zur Quadratwurzel der durchschnittlichen Besetzungszahl. Bei großen Kugelmengen sind also die relativen Abweichungen vom Mittelwert klein.
3. Innerhalb des (durch Punkt 2 definierten) mittleren Schwankungsbereichs hat die Gleichbesetzung auch eine maximale Wahrscheinlichkeit. Dieser Zustand tritt häufiger auf als irgendein anderer.
4. Die Wiederkehrzeit ist umgekehrt proportional zur Wahrscheinlichkeit des betreffenden Besetzungszustandes. Die Gleichbesetzung reproduziert sich daher am häufigsten. Es existiert ein »Langzeitgedächtnis« für den Zustand der Gleichbesetzung.
5. Extreme Abweichungen von der Gleichbesetzung kommen schon bei relativ kleinen Kugelzahlen praktisch nie vor. Ihr Auftreten wird durch die Selbstregelung – deren »Kraft« um so größer wird, je größer die Schwankung ist – verhindert.
(aus: Manfred Eigen und Ruthild Winkler Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall, München, Piper 4.Aufl. 1996)

Die durch das Würfelspiel gestützten lang/kurz-Verhältnisse bestimmen den Hintergrund des gesamten Stückes, z.B. Abschnitt C, der intern in sechs Schichten strukturiert ist: Schicht 1 und 2 sind je eine Folge von sechs absteigenden Klängen in binärer Rhythmik, imitatorisch einsetzend und mit harten Schlägeln gespielt.

Schicht 3 und 4 wie 1 und 2, aber in ternärer Rhythmik
Schicht 5 abwärts in ternärer Rhythmik, aber mit weichem Schlägel gespielt

Schicht 6 aufwärts in binärer Rhythmik mit weichem Schlägel

Die Würfelspielergebnisse steuern dabei die Entscheidung, ob ein Beckenschlag nachklingend oder abgedämpft gespielt werden soll, was in diesem Fall die lang/kurz-Verhältnisse darstellt.

Es gibt aber auch die Situation, daß ich einen längeren Abschnitt im Zustand der Gleichverteilung – also 18 lange

gegenüber 18 kurzen Klängen – verweilen lasse und nur die lokalen Strukturen, d.h. die zeitlichen und klanglichen Relationen bearbeite. Zudem habe ich aber noch die Abbildung bestimmter raumzeitlicher Muster in den musikalischen Ablauf integriert. Die Muster sind zum Einen der »Glider« und zum Anderen die auf 42 Takte übertragene Abbildung der zeitlichen Verhältnisse der Polsprünge des Erdmagnetfeldes während der letzten 2,6 Millionen Jahre.

Der »Glider« ist ein Objekt, das sich nach bestimmten Regeln verändert und nach 4 Generationen wieder die Ausgangsform annimmt, allerdings um eine Stelle in einem imaginären Raster nach unten transponiert. Die Regeln entstammen John Horton Conway's Spiel »LIFE«: Ich habe das »Glider«-Objekt auf die Einführung neuer Klangfarben angewendet.

Das »Glider«-Objekt ist ein sich veränderndes Muster, das aber periodisch wieder in seine Ausgangsgestalt zurückkehrt.

Dagegen ist die Abbildung der Polsprünge des Erdmagnetfeldes eine zufällige Form, die Abbildung eines Vergangenen, die ich als Steuerungsstruktur auf den Schlußabschnitt des Quartettes übertragen habe, wo nur noch auf 36 Blumentöpfen gespielt wird. Während die durch das Gleichgewichtsspiel gesteuerten lang/kurz Relationen durch Reiben und Schlagen der Blumentöpfe repräsentiert sind, steuert das Abbild der Polsprünge die Wechsel der im Übrigen sehr einfach in Auf- und Abwärtsrichtung gehaltenen Tonhöhenbewegungen.