

Daniel Ender
Herbert Grassl – «Leicht verstimmt ...»
Kompositionsauftrag 1995

«*Leicht verstimmt ...*» – jede durch den Titel der fünf Stücke für Ensemble (1995) von Herbert Grassl ausgelöste Assoziation stimmt in gewisser Weise. Denkt man dabei an die Verstimmung von musikalischen Tonqualitäten, ist dies ebenso richtig wie die übertragene Bedeutung einer aus dem Gleichgewicht geratenen psychischen Konstitution. Auch wenn man eine Eintrübung oder eine Betrübtheit im Sinne einer getrübtten Stimmung assoziiert, kommen beide Seiten des Wortspiels wieder zusammen. Gemeinsam ist ihnen die Idee einer Irritation – ob sie der Musik dieser fünf Stücke zu Grunde liegt oder von ihr vermittelt wird, lässt der Titel selbst offen. Das Wort «leicht» relativiert unterdessen den Grad der Verstimmung und bringt zugleich eine weitere Facette ins Spiel: Ist damit wirklich ein geringes Ausmaß dieses Zustands gemeint oder vielmehr eine Anfälligkeit oder Disposition von jemandem oder etwas, leicht – also schnell – verstimmt zu werden?

Nicht nur in den Worten seiner Werktitel gibt es bei Herbert Grassl solche vieldeutigen Unschärfen. Auch seine Kompositionen selbst erzählen von Zwischentönen und Bedeutungsverschiebungen, von Brüchen und vom Wechselspiel zwischen verschiedenen Ebenen. Sei es bei den häufig verfremdet wiederkehrenden Marschrhythmen, bei nicht minder häufigen schwermütigen Stimmungen, bei elektronisch bereicherten oder geistlich grundierten Werken: Wäre das Schaffen dieses Komponisten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, könnte man ihn nur negativ bestimmen: auf immer wieder vorkommende Formen der Abweichung, die sich durch die Kompositionen von Herbert Grassl ziehen. Auch im Eingängigen ist seine Musik gewissermaßen mit kleinen Widerhaken versehen, demgegenüber auch im Widerborstigen unpräzise und sinnfällig, unbotmäßig das Eigene suchend und sich in ihrer Individualität immer wieder aufs Neue behauptend.

Als es in einer frühen Messe, die während des Studiums am Salzburger Mozarteum bei Cesar Bresgen entstand, für jede Stimme ein eigenständiges rhythmisches Konzept gab und die Taktstriche fehlten, war der Lehrer über diese ausufernde Eigenständigkeit «schockiert»¹ – eine Eigenständigkeit, die sich auch in den späteren Konzeptionen von Herbert Grassl erhalten hat. Die darin entwickelte Gliederung der Zeit arbeitet deren Kontinuum immer wieder mit kurzen rhythmischen Zellen und asynchronen Schlägen entgegen, so dass sich – gerade auch im Handfesten, Kernigen – eine Destabilisierung von etwas scheinbar Stabilem ergibt. In ihrem Tonfall und Duktus ist die Musik oft von Brüchigkeit bestimmt, mit all deren Unwägbarkeiten und diffusen Perspektiven. Denn es geht in ihr immer auch um die Annäherung an Grenzwerte, wobei sich deren Abweichungen und Eintrübungen als unmittelbarer Ausdruck einer gesellschaftspolitischen Haltung des Komponisten verstehen lassen: «Es gibt eine Tendenz in der Gesellschaft, eine Marschrichtung zu definieren, die alle mithalten müssen.»² Insofern ist die Arbeit mit Brüchen und Störungen auch ein Versuch, solche Tendenzen zu hintergehen, ein Ausdruck der Weigerung, die allgemeine «Marschrichtung» mitzumachen und ein Plädoyer für die Vielfalt. Während eine widerständige und engagierte Haltung in Herbert Grassls Werk immer wieder zum Vorschein kommt – Der Mensch in der Revolte ist der Übertitel einer Werkgruppe –, sind deren Ergebnisse doch primär musikalischer Natur.

So lassen sich auch in «*Leicht verstimmt ...*». Fünf Stücke für Ensemble (1995) die kurzen Einfälle, die immer wieder durchdringen und dann wieder verstummen, sowie deren gegenseitige Einflussnahmen als Sich-Abarbeiten von widerständigem Material verstehen. Das symmetrisch aufgestellte Ensemble nimmt dabei klangliche Modifikationen prägnanter Gesten vor und unterliegt vielfältigen Wechselwirkungen, wenn eine Aktion als unmittelbares Ergebnis eine andere hervorruft oder sich Abweichungen – «Verstimmungen» – auf engstem Raum ergeben. Was der Komponist über das dritte der fünf Stücke formuliert hat, gilt auch für das gesamte Werk: «Die ‚Verstimmung‘ ist real – durch Verwendung von Mikrointervallen –, aber auch im erweiterten Wortsinne einer seelischen ‚Grundstimmung‘ zu verstehen.»³

Im ersten Stück werden zwei weit auseinanderliegende Tonhöhenbereiche, die in extremer Höhe und Tiefe angesiedelt sind, einander allmählich angenähert und streben dann wieder auseinander. In einer zähflüssigen Bewegung in sehr engen, ineinander verzahnten Schritten ist die Verdichtung auf dem dynamischen Höhepunkt in der Mitte am größten. Nach dessen Verebben beruhigt sich die Situation deutlich. Rhapsodisches Ausschweifen, expressive Linien und kurze, abgehackte Gesten ergeben dann im zweiten Stück ein vielschichtiges Klangbild, das sich einmal auf einen in schriller Höhe angesiedelten Höhepunkt zubewegt, schließlich in einem rhythmisch straffen Schlussteil mündet, der wie ein in Erstarrung begriffener Marsch wirkt. Das klangliche Zentrum der Ereignisse und das Verbindungsglied zwischen den Bläsern und Streichern bilden die Schlaginstrumente und insbesondere zwei Vibraphone, die im dritten Stück gestrichen werden und einen ätherischen Grundklang ergeben, während sie im vierten Stück Ausgangspunkt für dessen Wellenbewegungen bilden. Im fünften Stück zeitigen harte Schläge der beiden Vibraphone, die sich immer mehr steigern,

¹ Herbert Grassl im Gespräch mit dem Autor, 2.4.2007.

² Herbert Grassl im Gespräch mit dem Autor, 2.4.2007.

³ Herbert Grassl, *Leicht verstimmt*, Katalog Wien Modern 1995.

unterschiedliche Reaktionen des Ensembles, das mit einer gestimmten Glasschüssel und fünf gestimmten Kelchgläsern – wie viele der Werke von Herbert Grassl – auch unkonventionelle Instrumente etabliert.

Ähnliche Verstimmungseffekte wie in «*Leicht verstimmt ...*» kehren im Werk von Herbert Grassl häufig wieder: Im *Orchesterstück 7* (2000) etwa vollziehen mehrfach ganze Instrumentengruppen ein gleichzeitiges, langsames Glissando, so dass sich der Eindruck ergibt, das ganze Orchester «verstimme» sich stellenweise. Auch gegenläufig kommen solche Glissandi vor, die den Tonraum dann aufspreizen; ihre Auflösung in schrittweise Bewegungen bildet ein Bindeglied für mehr motivisch bestimmte Gesten.

Eine «Verstimmung» im seelischen Sinn liegt der Komposition *Transit* für siebzehn Bläser, Schlagzeug und drei Hörstationen (2002) zu Grunde: Hier geht es ganz konkret um den ausufernden Transitverkehr durch Tirol: Von einer CD kommen dabei Aufnahmen, die der Komponist an drei Stationen auf dem Weg über den Brennerpass gemacht hat: Drei Teile des siebensätzigen Werkes beschreiben eine «akustische Reise über einen Pass, durch ein Land, das, seit es Aufzeichnungen gibt, als Hindernis auf dem Weg von Norden Richtung Süden und umgekehrt erlebt wird.»⁴ Abwechselnd mit diesen drei aus dem aufgenommenen Straßenlärm generierten «Hörstationen» spielt das zeitweise ähnlich wie eine Blasmusikkapelle gesetzte Ensemble einen aus der Fassung geratenen Marsch, einen von aggressiven Schlägen durchsetzten Satz, einen schwebungsreichen «Traum» und am Ende einen wie aus der Ferne erklingenden «Jodler». Dieser Schlusssatz steht zwar unter dem Titel «Daheim», doch macht seine Musik deutlich, dass es sich dabei nur um eine gestörte oder gar zerstörte Heimat handeln kann, zumindest aber um eine, die mit einem großen Fragezeichen versehen wurde. Denn das unverhohlenen pessimistische Ende wird in die Tiefe gerissen.

Wie in *Transit* arbeitet Herbert Grassl vielfach mit tonalen Anklängen, die aber stets in Frage gestellt werden, wie auch die diatonische Melodik. Solche Beschränkung im Material kann, wie der Komponist meint, «unter Umständen auch einen Dreiklang interessant machen», gleichermaßen reine Quinten, die er als «frech» empfindet.⁵ So scheut er denn auch Reminiszenzen an die Welt der ländlichen Blasmusik nicht, konfrontiert diese aber wie die tonalen Mittel immer mit einem erweiterten Klangspektrum. In den *5 Movements* für vier Schlagzeuger (2006) sind es etwa eine kleine und eine große Trommel, die mit ihren marschartigen Rhythmen an die jahrelangen Erfahrungen des Komponisten in der Blaskapelle in seiner Südtiroler Heimat und den Dienst in der Militärmusik erinnern. Doch auch wenn diese immer wieder kraftvoll hervorbekommen, tun sie dies nie plump auftrumpfend, sondern stets in der einen oder anderen Weise gebrochen. Und auch der Marsch an sich kann jederzeit ins Stolpern geraten und ins Grotteske kippen wie etwa in der Marsch-Persiflage «*Frisch voran ...!*» (1989).

Neben dieser Auseinandersetzung mit der musikalischen Umwelt hat der Komponist vielfach Musik für den öffentlichen Raum geschaffen: mit den gemeinsam mit Otto Beck entwickelten *Klangmobilen* (1991) vier Dreiräder mit Pedalen und eingebauten elektronischen Studios, die in verschiedenen Städten eingesetzt wurden, für den Marmorsteinbruch seiner Heimatgemeinde Laas, in Parks und auf Plätzen großer Städte oder bei den Weltmusiktagen in Seoul (1997). Waren einige dieser Projekte eigens für die jeweiligen Aufführungsorte konzipiert, so hat sich Herbert Grassl auch sonst eingehend mit dem Raum befasst: Im *Reflexionen*-Zyklus (1983-96) für jeweils verschiedene Soloinstrumente (Bassklarinette, Violine, Sopransaxofon, Klavier) arbeitet er mit in den Raum projizierter Live-Elektronik, die die vom Instrumentalisten gespielten Klänge auf vier Kanälen modifiziert und verfremdet, dabei dialogisch auf sie reagiert und so die instrumentale Einstimmigkeit zu polyphonen Gebilden auffächert.

Die Bewegung der Musiker im Raum spielt in einer ganzen Reihe von Werken eine Rolle, wenn Herbert Grassl in *Andante* für Violine solo die geläufige Tempobezeichnung wörtlich nimmt und im Gehen gespielt werden muss. Während sich der Instrumentalist in diesem ähnlich wie auch das Streichquartett *Andare* (1999) choreographisch konzipierten Stück den zurückgelegten Weg selbst einteilen kann, dabei aber das Publikum nach Möglichkeit umkreisen soll, macht er an acht Pulten Station und spielt dort die virtuoser Passagen.

Dass dieses räumliche Denken auch innermusikalisch eine große Rolle spielt, zeigt sich etwa in *Cammino interrotto* für kleines Orchester (2000), wenn die doppelt besetzten Instrumente des Kammerorchesters räumlich getrennt positioniert sind und für Echowirkungen eingesetzt werden – ein im Schaffen von Herbert Grassl häufig zu beobachtendes Verfahren, bei dem Klänge sozusagen manipuliert werden, indem ihr Nachhall durch andere Instrumente simuliert wird, die häufig in einem symmetrischen Verdopplungsverhältnis zueinander stehen.

Im als Auftragswerk der Paul-Hofhaymer-Gesellschaft entstandenen Liederzyklus «*Der Traum ist ein Papier*» für zwei Countertenöre, Schlagzeug und Violine (2006) erlangt eine ähnliche musikalisch-strukturelle Verdopplung auch programmatische Bedeutung. In diesen Vertonungen von Gedichten des schizophrener Gugginger Künstlers Ernst Herbeck liegen die Parts der zwei Countertenöre zunächst eng zusammen und bewegen sich dann auseinander, um die Gespaltenheit des Individuums auszudrücken: Beide Sänger singen phasenweise dieselbe Linie, dann treten unterschiedlich starke Abweichungen in der Linienführung auf, sei es in der Rhythmik, in mikrotonalen Abweichungen oder mit kleinen Glissandi.

4 Herbert Grassl, *Transit*, Programmbuch Klangspuren Schwaz 2002, S. 110.

5 Herbert Grassl im Gespräch mit dem Autor, 2.4.2007.

Häufig bewegt sich auch der Part eines Sängers, während der andere auf demselben Ton verharrt, einer singt denselben Ton kurz und spitz an, den der andere – halb gesungen, halb geflüstert – aushält oder ein Countertenor bildet mit isolierten Phonemen Klangschatten zur Gesangslinie des anderen. Hier wird die Stimme ebenso instrumental verwendet wie in *Sappho* für Countertenor, vier Echostimmen, Horn, Schlagzeug und Streichquartett (2003), wo die Echostimmen nur mit Vokalen, tonlosem Klang des Atems oder summend in Erscheinung treten. In beiden Fällen ist es das Ziel, klangliche Unschärfe wie bei Fotos zu erzielen bzw. den Kontrast zwischen scharf und unscharf im Wechselspiel auszureizen.

Im Wechsel zwischen den musikalischen Gattungen, der Herbert Grassl auch zu mehreren szenischen Werken geführt hat, ist er zu einer hinsichtlich der Besetzung, der zeitlichen Ausdehnung und der Gedankenschwere gewichtigen Komposition gelangt, die sich – wie fast alle seine Stücke – wiederum auf das Gehen, nun aber auf den «letzten Gang» bezieht: das Oratorium *Überschreitungen* (2004) für Alt, Bass, zwei sechzehnstimmige Chöre und zwei Orchester, dem der Komponist ein Zitat von Thomas Bernhard vorangestellt hat: «Gleich, worüber wir uns amüsieren, uns beschäftigt doch immer nur der Tod.» In dessen sechs Teilen umkreisen die unterschiedlichsten Texte die Thematik: das Gedicht *El viaje definitivo* (Die endgültige Reise) von Juan Ramón Jiménez, ein Erlösungsmythos aus einem ägyptischen Totenbuch, der lateinische, liturgische *Tenebrae*-Text sowie Auszüge aus den biblischen Psalmen. Die Texte verbindet – in all ihrer Verschiedenheit – der Leitgedanke des Gehens, der letzten Reise: «In *Überschreitungen* geht es um den Gedanken an den Tod, den wir in unserer Spaßkultur zu verbannen versuchen und dem wir trotzdem auf Schritt und Tritt begegnen.»⁶ Nach einem resignativen Eingangssatz zum Text von Jiménez schildert im doppelchörig aufgebauten Werk die ägyptische Erzählung eine Situation nahe dem Tod, doch voller Hoffnung, während sich das Violoncello bildhaft hochhebt; die folgende Station führt bereits in die Unterwelt. Nach Golgota, einer instrumentalen Passionsmusik als Darstellung des Kreuzwegs, steht am Ende des bekenntnishaften Werks eine Kombination von Auszügen aus den Psalmen 16, 49 und 88, wobei die Zeile «Behüte mich Gott, denn ich vertraue dir» als Leitgedanke fungiert. «Dieser Psalm beinhaltet für mich ein ungeheures psychisches Reservoir. Ich sehe ihn aber nicht nur von seiner religiösen Seite.» Das hier zum Ausdruck kommende Urvertrauen wird allerdings durch die anderen Texte beeinflusst und in der Schwebelage gehalten, auch in Frage gestellt: Während die Zeile «Behüte mich Gott, denn ich vertraue dir» im Solo-Alt wie ein Kehrreim wiederholt wird, enthalten die dazwischen gesetzten Bass-Soli und Chorstellen Visionen von Untergang und Tod. So bleibt dieses Werk, das trotz seiner Gattungsbezeichnung kein Oratorium im herkömmlichen Sinn darstellt, sondern, wie vieles in der Musik von Herbert Grassl, vielmehr eine Symbiose von äußerst gegensätzlichen Inspirationsquellen und Inhalten, ähnlich wie die symphonischen Entwürfe Gustav Mahlers, letztlich in der Schwebelage zwischen Ausweglosigkeit und Hoffnung und in seiner Aussage offen.

Textauszug aus: Daniel Ender: *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank
Kompositionsauftrag 1989–2007. 18 Porträtskizzen und ein Essay.* Sonderzahl Verlag 2007.
© Daniel Ender, alle Rechte vorbehalten.

⁶ Herbert Grassl, *Überschreitungen*, Werkkommentar (unveröffentlicht).