

Daniel Ender
Jorge E. Lopez – «Tagebuchaufzeichnungen 1975–1979»
Kompositionsauftrag 1994

Urwüchsiger Ausdruck spricht aus seinen Werken, archaische Welten werden von ihnen beschworen. Die Kraft eines Gefühls, das sich nicht mit der präzisen Schilderung beherrschter und zivilisierter Emotionen begnügt, sondern aus dem Vollen des Widersprüchlichen, nicht Zuordenbaren schöpft, kann jederzeit losbrechen: Wenn Jorge E. Lopez¹ komponiert, so tut er dies zwar aus dem Bauch heraus, doch ohne dabei Nabelschau zu halten; er verbindet rückhaltlose Subjektivität, ohne doch zugleich auf schonungslose Rechenschaft über das damit zu Tage Geförderte zu verzichten.

«Ich habe mich nie mit dem Begriff ‚Neue Musik‘ identifiziert. Eher trieb mich von Anfang an, daß es darum geht, das Uralte präsent zu machen. Ich suche nicht das Neue, sondern ich suche eher das Verdrängte.»² So umreißt der Komponist seinen grundlegenden Impuls, sein Bestreben, verschüttete Bewusstseins Ebenen freizulegen, gleich, ob sich diese in früheren Schichten kollektiver menschlicher oder individueller psychologischer Entwicklung befinden.

Vielleicht unsystematisch, aber alles andere als ziellos und äußerst instinktsicher bedient sich Jorge E. Lopez dieser Bedeutungsfelder mit klanglich sattem Zugriff, unzähligen filigranen Zwischentönen und zupackender Gestik, die nicht selten ins Brutale gesteigert werden kann, doch ebenso häufig gebrochen oder ins Bizarre verzerrt erscheint.

Die dabei potenziell ausgelösten Assoziationen gehen ins Unermessliche, zumal die Musik nicht stringenter Logik folgt, sondern eine eher lose verbundene Dramaturgie aufweist und, irgendwo zwischen Traumlogik und Unlogik, den Bewusstseinsströmen des kompositorischen Subjektes ausgesetzt zu sein scheint. Während die Erinnerung von Vergangenen und die Ahnung des heraufdämmernden Neuen verschwimmen, stehen Kämpferisches, Gewalttätiges, Übersensibles, Verletzliches oft ganz unvermittelt nebeneinander.

«Die Idee, daß Musik aus Klängen besteht, die nur als Klänge, ohne Assoziationen oder andere Bedeutungsebenen aufzunehmen sind, ist mir völlig fremd.»³ Diese explizite Absage an die Abstraktion einer Musik mit Absolutheitscharakter macht seine eigenen Stücke ebenso noch offener für Deutungen wie die Themen, die Jorge E. Lopez ausdrücklich anspricht. Das thematische Feld ist dabei weit gesteckt, umfasst eine Aufarbeitung von Unbewusstem, Geträumtem bis hin zu Traumatischem, wenn der Komponist etwa immer wieder Situationen aus kriegerischen Auseinandersetzungen heraufbeschwört, Mord und Totschlag ganz unerwartet auf die Konzertbühne bringt oder mit ritualhaften Setzungen direkt an das Zerebralsystem seines Publikums appelliert und unmittelbare Reaktionen erzielen möchte. Auch die Nähe zum Ritual zielt auf eine Wirkung auf das Unbewusste ab, ist bestrebt, durchaus körperliche oder zumindest tiefgreifende Empfindungen aufzurufen.

Fast scheint es, als mache sich der Komponist dabei manchmal nicht nur zum Subjekt des über diese Gefühls- und Vorstellungswelten Verfügens, sondern zugleich zu ihrem Objekt. Ein Titel wie jener der *Tagebucheintragungen 1975-1979* (1994) legt diese Vermutung zunächst nahe. Während die Partitur davon spricht, dass das Stück eine «Bergung einiger Bruchstücke meiner Jugend»⁴ vornehme, deutet dies wie auch die Bezeichnung *Tagebucheintragungen* an, es handle sich um die Verarbeitung von selbst Erlebtem. Demgegenüber beziehen sich die genannten Jahreszahlen auf jenen Zeitraum, aus dem einige in die Partitur eingearbeitete Entwürfe und kurze Passagen stammen – kurz nachdem Jorge E. Lopez sämtliche bis dahin entstandenen Kompositionen vernichtet und einen Neuanfang gesucht hat.

Wäre allerdings mit den *Tagebucheintragungen* doch auch die Schilderung von Autobiografischem – auf das andere Werke durchaus anspielen – gemeint, so ergäbe es eine zwar verklausulierte, jedoch andeutungsreiche Darstellung, die zwar wohl nichts davon erzählt, worin das Erlebte bestanden haben mag, aber immerhin etwas von den psychologischen Reaktionen anzudeuten vermag. Wenn flirrende Klangflächen mit Celesta und Streicher-Trillern und -Flageolets eine hell-freundliche Atmosphäre malen, heben sich vor diesem Hintergrund die bedrohlichen Töne der tiefen Blechbläser umso unheimlicher ab. Während Erinnerungsfetzen in Vertrauenerweckendem zu verharren scheinen, dröhnt es unaufhörlich aus der Tiefe, wechseln abrupte Schläge mit abgerissenen Motivfragmenten; auch scheint Vertrautes aufzutauchen wie etwa kurze Walzeranklänge, die jedoch sofort wieder verschüttet werden.

Während immer wieder lange Zeit ruhig verharrende Akkorde Wohlklang verströmen, treffen auf diese sodann irreal-schrille Ausbrüche oder grotesk-tänzerische Passagen, die die romantisierende Ausdruckswelt schräg verzerren. Passagen,

¹ Diese Schreibweise des Namens folgt der neueren, vom Komponisten zuletzt bevorzugten mit kubanisch geschriebenem erstem und abgekürztem zweiten Vornamen; die meisten zitierten Texte verwenden noch die bis vor kurzem gebrauchte amerikanische Form.

² *Macht des Rituals*. Ein Gespräch von Antje Kaiser mit Georg [sic] Lopez, *Positionen* 42 (Februar 2000), S. 40–44, hier S. 41.

³ Ebd., S. 40.

⁴ «With this work I attempted to salvage some fragments of my youth.», Vorbemerkungen in der Partitur, Ricordi Sy. 3226.

die konsonante Zusammenklänge suchen, stehen neben übersteigertem Ausdruck, intensiv bebend, dann wieder verstummend, oder auch neben verletzlichem Fragilem.

Dieses Nebeneinander von Widersprüchlichem ist in dieser stark emotionalen Ausprägung typisch für Jorge E. Lopez, der als Komponist im Wesentlichen Autodidakt ist und als Person ebenso die Abwechslung liebt wie künstlerisch. So unternahm er ausgiebige Reisen durch die USA und durch Kanada, mit dem Zelt, über die Berge, auf dem Motorrad, lebte als Forst- und Landarbeiter, beschäftigte sich mit Film und war eine Zeit lang Kinobetreiber.

Während es daneben fast einerlei ist, ob der Komponist in seinen Werken in der eigenen Vergangenheit gräbt oder in der Geschichte, die er auf Spuren kollektiver Erinnerung abtastet, schafft er für seine Projekte gerne einmalige Rahmenbedingungen, die er minutiös vorschreibt. So muss das Publikum für *Traumzeit und Traumdeutung. Sinfonische Aktion für Instrumentalisten im Bergraum* (1996-97) mindestens eine halbe Stunde Fußweg auf sich nehmen; um an den Ort der Uraufführung zu gelangen, musste man etwa zwei Stunden wandern. In zweihundert Metern Entfernung vom Publikum befanden sich dann die vier Orchestergruppen, so dass der Dirigent während der Aufführung auf die Windbedingungen und das natürliche Echo Rücksicht nehmen und spontan reagieren musste.

Ein eigenwilliges Konzept verfolgt Jorge E. Lopez in *Strada degli eroi* für einen agierenden Dirigenten, Orgel und Orchester (1996-99), dessen dunkel-vieldeutige Trauerstimmung dem Werk zwar auch rein musikalisch genügend Gewicht geben würde. Doch der Komponist erinnert mit dieser Komposition nicht nur an jene «Straße der Helden», die der Titel nennt und die der Schauplatz eines Stellungskriegs des Ersten Weltkrieges in der Nähe von Trient war. Er spinnt außerdem mit dem Titel des ersten Satzes *Incidents of motorcycle travel in northern California* autobiografische Bezüge ein und gibt der *Strada* damit eine andere gedankliche Wendung. Und er disponiert das Stück schließlich auch als theatralische Aktion, in dem ein Teil der Musiker als «Caduti» (Gefallene) und ein anderer als «Feriti» (Verwundete) bezeichnet ist.⁵ Im Verlauf des Stücks leistet ein Teil des Orchesters plötzlich nicht mehr den Anweisungen des Dirigenten Folge, sondern schließt sich dem ebenfalls dirigierenden Organisten an, so dass der Dirigent schließlich völlig entkräftet vor seinem Pult auf dem Boden liegen bleibt – eine Destruktion der Hierarchie, die mit der Kriegsthematik nur noch verborgene Gemeinsamkeiten aufweist.

Eine Demontage des Dirigenten nimmt Jorge E. Lopez auch in *Schatten vergessener Ahnen* für 33 Instrumentalisten im Raum (1994/95) vor, nur hier noch ungleich theatralischer: Der auf der Bühne stehende «Dirigent» – in Wirklichkeit ein Schauspieler oder Schlagzeuger – trägt eine ozeanische Totenmaske und einen schweren Taktstock, wie ihn die Kapellmeister des 17. Jahrhunderts zu benutzen und damit den Puls auf dem Boden zu schlagen pflegten. Dem Publikum bleibt die Tatsache verborgen, dass in Wahrheit ein unsichtbarer und für die Musiker über Monitore gezeigter Dirigent das Stück leitet und dass der Maskierte nur Staffage für einen rein theatralischen Vorgang ist, der mit dem musikalischen Ablauf wenig zu tun hat: Während der Aufführung wird er von zwei Tänzern oder Schauspielern überwältigt und wie in einem archaischen Ritus «geopfert, ausgeweidet und unter dem Publikum aufgeteilt.»⁶

Eine Verbindung der Vorstellung einer Handlung, von Kampf und Traum stellen auch die *Zwei Kampfhandlungen / Traumhandlungen* (1998) her, die, bläserlastig und vor allem mit tiefen Instrumenten besetzt, Kämpfe und Träume wieder musikalisch austragen: «Der Puls der Komposition ist vom unaufhörlichen Auf- und Zuschnüren des Gesamtklanges bestimmt: Nervös treiben vierteltönig abgestufte Skalen auf und ab, halten in zwanghaften Pendelbewegungen an und bündeln sich immer wieder in einzelnen Fundamenttönen.»⁷

Eine Auseinandersetzung mit einer konkreten musikalischen Vorlage und deren geistigem Hintergrund bildet *Hin zur Flamme* für Orchester, räumliche Lichtgestaltung, Objekte und Tänzerinnen (1999/2000), wie schon der Titel – eine Übersetzung des Titels von Alexander Skrjabin's Klavierkomposition *Vers la flamme* – erahnen lässt. Auf dieses bezieht sich das Stück von Jorge E. Lopez in mehrfacher Weise: konzeptuell durch die Einbeziehung visueller Ebene, wie dies auch Alexander Skrjabin vorgeschwebt war, inhaltlich und in seinem Material. Außerdem begegnet er der Weltkriegsbegeisterung des Russen mit ironischer Distanz.⁸

Klang, Licht und szenische Aktion geben in *Vers la flamme* eine dreidimensionale Ganzheit ab: Das Orchester trifft von vorne auf das Publikum, das Licht von hinten; und die szenische Aktion spielt sich in der Mitte ab und gleicht einem Ritual. Wenn die Musik phasenweise schweigt und die Komposition an manchen Stellen nur aus Licht besteht, folgt Jorge E. Lopez auch darin einer Vision Skrjabin's, der musikalische Formen ohne Klang imaginiert hat. Konkret nähert er sich an die Vorlage durch eine mehrschichtige Bearbeitung des Klavierstücks an, die von einer Instrumentation des Klaviersatzes für das Orchester bis zur fragmentierten Neukomposition von kleinen Zellen aus *Vers la flamme* und anderen späten Kompositionen Skrjabin's reicht und auch Fragmente aus einer eigenen früheren Komposition von Jorge E. Lopez einbezieht.

5 Vgl. Christoph Becher, «Straße der Helden». Erneut erlebt ein großes Orchesterwerk von George Lopez seine Uraufführung bei einem renommierten Festival, Takte 2/1999, S. 14-15, sowie die Partitur.

6 *Macht des Rituals*. Ein Gespräch von Antje Kaiser mit Georg [sic] Lopez, *Positionen* 42 (Februar 2000), S. 40-44, hier S. 41.

7 Christoph Becher, *Vom Kampf mit dem eigenen Ich. Zum neuesten Werk von George Lopez*, Takte 2/1998, S. 15.

8 Vgl. Michael Töpel, *George Lopez: Hin zur Flamme!*, Programmbuch Klangspuren Schwaz 2002, S. 77-78.

Indessen steht auch dieses Stück im Zusammenhang mit Jorge E. Lopez' Projekten zum Thema Erster Weltkrieg, mit dem er sich ausführlich beschäftigt hat: «Diese Katastrophe hat sich tragisch und zerstörerisch auf den Fortschritt der Kunst ausgewirkt.»⁹

Auch das *Gebirgskriegsprojekt* (2003) über den so genannten Gebirgskrieg während des Ersten Weltkrieges in den Dolomiten zwischen Österreich und Italien, unter extrem grausamen Bedingungen, setzt diese Auseinandersetzung fort, um sie zugleich materialreich und künstlerisch anspruchsvoll aufzureißen: «Ein sowieso selbstverständliches Statement über die Sinnlosigkeit des Krieges zustande zu bringen, war nicht die Absicht meiner Beschäftigung mit diesem Thema und den alten Materialien. Ich habe eher versucht, die Gebirgsfront des Ersten Weltkriegs in Richtung Tiefenpsychologie und Geologie hin zu bewegen [...]. Wenn man hoch oben in den Dolomiten oder in der Ortlergruppe dort verweilt, wo Menschen in 3.500 Meter Höhe nicht nur ein ganzes Jahr hindurch überleben mussten, sondern einander auch noch töten sollten, dann sieht man die Spezies Mensch plötzlich ganz anders. Ich hatte mich in den USA so sehr mit Wildnis und der ‚reinen Natur‘ und deren spiritueller Bedeutung dem Menschen gegenüber beschäftigt. Hier fand ich in Europa etwas genauso Expressives und Berührendes, aber blutgetränkt und historisch sehr aufgeladen.»¹⁰

Während Jorge E. Lopez im *Gebirgskriegsprojekt* das Video als eigenständige und doch in diversen Beziehungen zur Musik stehenden Ebene einsetzt und mit historischem Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg, aber auch Landschaftsbildern von den ehemaligen Schauplätzen der Kampfhandlungen in den Dolomiten operiert, arbeitet er hier musikalisch mit acht Lautsprechergruppen, aus denen vorproduzierte Musik, aber auch konkretes akustisches Material dringt – sämtliche Klänge sind, während der Raumklang die Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz suggeriert, dabei in ständiger virtueller Bewegung «immer mit Bezug auf das Bild».¹¹

Bei der Bearbeitung von Musik und Bild hat Jorge E. Lopez die Techniken gewissermaßen komplementär vertauscht und die visuelle Ebene genauso musikalisch – also mit als Motiven fungierenden Bildern – behandelt, wie die akustische Ebene mit filmischen Mitteln wie Schnitt oder Überblendung sowie der Erschließung des Raumes arbeitet. Die Gesamtstruktur der Erzählung folgt nicht einer linearen Geschichte, sondern wieder eher der Traumlogik, wobei dieser Lauf von Orchesterzwischenstücken unterbrochen wird, die sozusagen reflexive Inseln bilden. Abschnittsweise wird die im Zusammenhang mit der filmischen Darstellung erklingende Musik nach dramatischen Höhepunkten ruhig – etwa mit Liegeklängen mit gleich bleibenden Tonhöhen, die durch ihre Wege durch die Lautsprecher dennoch eine Bewegung vollziehen –, bevor gegen Ende Material vom Beginn fragmentarisch wiederkehrt.

Wie immer kommentiert und bewertet Jorge E. Lopez das von ihm Gezeigte, Dargestellte oder Thematisierte niemals direkt, sondern gibt nur durch die kompositorische Strukturierung und durch die vorgenommene Gewichtung der Erzählung Perspektiven vor, durch die man sich als Zuhörer selbst durchmanövrieren muss – wie immer in einem Werk, das insgesamt mehr andeutet als deutet und mehr ein ahnungsvolles Schimmern als eine in einer Botschaft mündende Klarheit vermittelt.

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.

⁹ *Macht des Rituals*. Ein Gespräch von Antje Kaiser mit Georg [sic] Lopez, *Positionen* 42 (Februar 2000), S. 40-44, hier S. 40.

¹⁰ George Lopez im Gespräch mit Christian Scheib, *Programmbuch musikprotokoll* 2003, S. 13-15, hier S. 13.

¹¹ Ebd.