

Daniel Ender
Alexander Stankovski – «Räume I–IV»
Kompositionsauftrag 2000

Die Rufe der Zikaden am Beginn von *Räume I–IV* für raumverteiltes Ensemble und Elektronik (2000), bald gefolgt von Meeresrauschen, Grillen, Bienen und anderem Getier, können im Werk von Alexander Stankovski für eine ästhetische Grundhaltung eintreten. Denn die im Zusammenhang mit solchen akustischen Fundstücken etablierte Klangwelt – oft artifiziell und immer äußerst differenziert – macht erst den Abstand zwischen zwei getrennten Sphären deutlich, wenn hier Laute aus der Natur in das Kunstwerk hereingeholt werden. In die Kunst-Welt transferiert, bringt das konkrete Material aus der so genannten Realität seine Aura mit, streift etwas davon ab und wird anders beleuchtet; umgekehrt wird die Sphäre der Kunst durch die von ihr unterschiedenen Naturklänge, deren Eigenwert unverbrüchlich bleibt, relativiert.¹

Verhält sich der ins Musikalische transferierte Naturklang für den Komponisten «wie das Verhältnis einer Zeichnung zur Realität», stellt er also die Differenz zwischen Abbildung und Abgebildetem dar, so ist das Resultat eines solcherart erreichten Nebeneinanders ein beständiger Perspektivenwechsel, eine Verschiebung der Wahrnehmung, die Alexander Stankovski durch eine gleichberechtigte Nachbarschaft von Materialschichten, aber auch ein ebenso gleichrangiges Nacheinander von mehreren musiksprachlichen Möglichkeiten erreicht. Auch jenseits der Dichotomie Natur – Kunst untersucht er die Eigengesetzlichkeiten musikalischer «Räume», wenn er ganz bewusst jeweils nur Ausschnitte aus den schier unbegrenzten klanglichen Möglichkeiten wählt, denen er eine Zeit lang nachspürt, um sie dann wieder jäh zu verlassen. Denn für diesen Komponisten gibt es so etwas wie eine verbindliche Musiksprache nicht, sondern vielmehr eine Pluralität von Sprachen, die er für einen bestimmten Zeitraum setzt, bevor sie anderen weichen.

Dabei zielt er nicht auf eine Kunst des Übergangs, wie sie in der deutsch-österreichischen Tradition lange als Vorbild galt, sondern im Gegenteil auf den größtmöglichen Unterschied – doch nicht allein um des Kontrastes willen. Denn es geht Alexander Stankovski nicht primär darum, die Gegensätze einander anzunähern, sondern er will deren Unvereinbarkeit aufzeigen und produktiv nutzbar machen. Dass dabei die Wahrnehmung die Gegensätze einander annähert und in einen ursprünglich vielleicht gar nicht intendierten Zusammenhang bringt, muss der Komponist dabei allerdings ebenso zur Kenntnis nehmen wie sein amerikanischer Kollege Christian Wolff, der so etwas wie Zusammenhanglosigkeit anstrebte und einmal lapidar-resignativ anmerkte: «No matter what we do it ends by being melodic.»²

Wenn Alexander Stankovski, wie er einmal formuliert hat, mit seinem Komponieren Grenzen definiert und Räume umreißt³, erschließt er damit ein ebenso weit gespanntes Spektrum von Ausdrucksmitteln, wie sein Tätigkeitsfeld vom konventionell notierten Stück über Improvisationen bis hin zur radiophonen Arbeit reicht, wie der schöpferische Prozess eine Auseinandersetzung mit älterer Musik und mit anderen Kunstformen einschließt. Dabei kommen seine zentralen Ansatzpunkte gar nicht ausschließlich aus der Musik: Wesentliche Impulse gingen etwa vom portugiesischen Schriftsteller Fernando Pessoa und dessen Buch der Unruhe aus oder vom bildenden Künstler Gerhard Richter aus, dessen Werk für Alexander Stankovski einst einen Besuch bei der «documenta» 1992 in Kassel zu einem wichtigen Erlebnis werden ließ. Da hingen in einem Raum Bilder ganz unterschiedlicher Technik und Ästhetik: abstrakte Schüttbilder, ein verspiegeltes Bild in Metallisé-Technik und ein fotorealistisches Bild – allesamt beeindruckend: «Der eigentliche Schock ergab sich erst beim Verlassen dieses Raumes. Zuerst hatte ich gedacht, das seien eben drei verschiedene Maler – doch dann sah ich, dass es sich um ein und denselben Künstler handelte.»⁴ Für den Komponisten war dies ein «Aha-Erlebnis: das bewusste Aufspalten von Wegen, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben.» Ähnliches versucht Alexander Stankovski in seinen kompositorischen Arbeiten zu realisieren – sei es in einer für ein Werk verbindlichen Setzung, die vom nächsten erheblich abweichen kann, oder aber innerhalb eines Werkes, vergleichbar den internen Dialogen zwischen verschiedenen Persönlichkeiten, wie er sie bei Fernando Pessoa vorfinden konnte. Nicht zuletzt hier konnte Stankovski ansetzen, als er dem Dichter, dessen Nachname auf Portugiesisch sinnigerweise «Person» bedeutet, ein Vokalwerk widmete (*Pessoa* für Sopran, Bariton und fünf Instrumente, 1998–99/2001). Auch hier ging es ihm um eine «Konfrontation möglichst unterschiedlicher ästhetisch-technischer Ansätze im selben Stück: nicht als austauschbare Masken in einer postmodern-unverbindlichen Polystilistik, sondern als Wechselspiel heterogener, mitunter unvereinbarer Kräfte, die auf und in uns wirken.»⁵

Solche heterogene Kräfte stehen einander bereits in einem *Duo* für Tenorsaxofon und Klavier (1995/2000) gegenüber, dessen drei unmittelbar aneinander anschließende Teile durch vollkommen andere Satztechniken wie voneinander abgetrennt sind; und eine extreme Gegensätzlichkeit zeichnet auch das Ensemblestück *Spiegel – Maske – Gesicht* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier und Schlagzeug (1997–99) aus, dessen Sätze ein regelrechtes Vexierspiel mit Stilen

1 Vgl. Alexander Stankovski, *Vier Kommentare zu «Räume I–IV»*, Katalog Wien Modern 2000, S. 91.

2 Zitiert nach Martin Erdmann, *Zusammenhang und Losigkeit. Zu Morton Feldmans Kompositionen zwischen 1950 und 1956*. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte* 48/49 (1986), S. 67–94, hier S. 79, Fußnote 12.

3 Alexander Stankovski, *Vier Kommentare zu «Räume I–IV»*, Katalog Wien Modern 2000, S. 91.

4 Alexander Stankovski im Gespräch mit dem Autor, 8.3.2007.

5 Alexander Stankovski, *Notiz zu «Pessoa»*, Programmbuch Hörgänge 2002, S. 71.

darstellen: Ist der erste in ständigem, melodischem Fluss und der dritte von motorischen Repetitionen durchpulst, so ist es jener fragmentierte sprachliche Charakter des mittleren Satzes, der sich am meisten der asketischen Welt emphatisch Neuer Musik annähert.

In ähnlicher Weise besteht auch *Räume I-IV* für Alexander Stankovski aus «vier Sätzen, die von ganz verschiedenen Planeten kommen.»⁶ Die räumlich verteilten – auch insofern ist der Titel also wörtlich zu verstehen – Musiker und Lautsprecherboxen etablieren im ersten Satz einen Gegensatz zwischen den Instrumentalparts und Aufnahmen bzw. Samples von draußen, die zunächst Geräusche und Laute aus der Natur umfassen: Zikadenrufe, andere Tierstimmen, Donner. Dazu kommen unverfremdete Instrumentalaufnahmen. Wie immer, wenn Alexander Stankovski mit Elektronik arbeitet, ist das von außen stammende Material nicht verfremdet und allenfalls minimal bearbeitet, so dass ein «musikalischer Kontrast zwischen Musik und Nicht-Musik» entsteht. Die am Beginn erklingenden «Naturlaute» der Zikaden – «wie ein Naturlaut» heißt dann auch eine öfter anzutreffende Vortragsanweisung – werden bald zu rhythmischen Codes: Die immer schneller werdenden Wiederholungen führen dazu, dass sich jenes Umschlagen des Hörens von Impulsen zur Empfindung einer Tonqualität ergibt, wie es Karlheinz Stockhausen in seinem berühmten Aufsatz «... wie die Zeit vergeht ...» als psychoakustisches Phänomen beschrieben hat.⁷

Als ob man in ein anderes Zimmer ginge, ist man dann plötzlich und unvermittelt völlig woanders – Türe auf, Türe zu: Wie in Lewis Carrolls Roman *Alice im Wunderland* gibt es in den Räumen keinen Handlungsfaden und keine Konsequenzen aus dem für einen Satz entworfenen Gesetzmäßigkeiten für den nächsten: Nachdem sich der zweite Satz Rückkopplungsprozessen gewidmet hat, besteht der dritte Satz aus lauter kleinen Schnitten und verwendet Mittel aus der *musique concrète* wie Schritte und Türgeräusche: Spuren der Außenwelt dringen – so vertraut diese Geräusche auch sonst sein mögen – als etwas Fremdes in die musikalische Welt ein. Besonders raffiniert ist dabei, dass hier aus einer avancierten Richtung der Neuen Musik stammende Geräuschklänge die Folie abgeben, von der sich die eindringenden, doch ganz ähnlich geräuschhaften Klänge des Alltags abheben.

Daneben ist dieser Satz voll von bruchstückhaften musikalischen Verweisen, wenn der Beginn der 1. Symphonie von Gustav Mahler mit seinen Naturlauten kurz aufblitzt, eine Fanfare vom Tonband kommt oder die Szene «Am Teich» aus Alban Bergs *Wozzeck* mit ihren Fröschen sowie eine mit «le torrent» bezeichnete Passage aus Olivier Messiaens *Chronochromie* erklingen.

Dass währenddessen die Harfe die ganze Zeit über vom Tonband eingespielt wird, bedeutet besonders während einer Live-Aufführung einen doppelbödigen Verfremdungseffekt, da man die Quelle dieser Musik nie zu Gesicht bekommt, den Klang aber so leicht als dieses Instrument dechiffrieren kann, dass man ihr Fehlen einfach bemerken kann. Im vierten Satz bekommt dieses Verhältnis dann eine besonders interessante Wendung, wenn sowohl Harfe als auch Akkordeon vom Tonband kommen. Während diese beiden «unsichtbaren» Instrumente miteinander in einen Dialog treten, fungiert die vom Ensemble live gespielte Ebene nur noch als Klangschatten.

Auch die 11 *Räume* für Akkordeon, Violine und Kontrabass (2002) versuchen eine «Kultivierung der Kontraste»; das Raumprinzip ist hier noch mehr als in *Räume I-IV* eine gedankliche Hilfskonstruktion, um möglichst unterschiedliche Faktoren einander schroff gegenüberzustellen: Nachdem die elf imaginären «Räume» erstmals durchschritten worden sind, setzen immer neue Durchgänge an, während derer sich die Kontraste immer mehr einebnen und die Durchgänge immer weniger Zeit beanspruchen. Insgesamt sieben Mal vollzieht sich dieser Prozess, während eine allmähliche Homogenisierung die Unterschiede einander annähert. Auch hier ist die Idee der Unvereinbarkeit von Heterogenem für Alexander Stankovski zentral; dialektisch mitgedacht erscheint allerdings das Verschwimmen der unterschiedlichen Ebenen, das deren Eigenschaften aufzuheben beginnt.

Dass die Begrenzung auf eine Dimension einer Erweiterung des Blicks dienen kann, zeigt ein für sich bestehender Werkkomplex, der um die Metapher der «Linie» gruppiert ist: Hier geht es um die Erkundung melodischer Möglichkeiten von Melodieinstrumenten, aber auch um polyphone lineare Strukturen, insbesondere die Polyphonie bei nur einem Instrument: Während sich *Linien* für Altflöte und Tenorposaune (1996) dem Problem stellt, Mikrotonalität in der Linearität zu verwenden, ist *Linien III* für Bassklarinetten und Posaune (2005) eine Hommage an den französischen Spektralkomponisten Gérard Grisey, der auch ein Duo in dieser Besetzung geschrieben hat. Allerdings geht es Alexander Stankovski in diesem Fall weniger um die harmonischen Aspekte von Griseys Stil als vielmehr um den szenischen Aspekt, der sein Stück mit dem Griseys verbindet: Zunächst einander zugewandt, bewegen sich die beiden Instrumentalisten im Laufe des Stückes immer mehr auseinander, während die Musik einen analogen Prozess beschreibt: Ausgehend von einem Unisono, entwickeln sich die beiden Stimmen immer mehr auseinander, bis sie am Ende räumlich und musikalisch völlig voneinander getrennt sind.

Auch mit anderer älterer, aber auch aktueller Musik hat sich Alexander Stankovski produktiv auseinandergesetzt: Neben zahlreichen Bearbeitungen, die mehr den Charakter von Instrumentationen tragen und von Girolamo Frescobaldi

⁶ Alexander Stankovski im Gespräch mit dem Autor, 8.3.2007.

⁷ Karlheinz Stockhausen, ... wie die Zeit vergeht ..., in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, Köln 1963, S. 99-139.

und Johann Sebastian Bach bis hin zu Arnold Schönberg und Karlheinz Stockhausen reichen, hat der Komponist für *Kristallianen* für 16 Streicher (1989/2005) Anton Weberns Streichquartett op. 28 als Vorbild herangezogen. Inspiriert von Oskar Pastior, der aus Charles Baudelaires *Harmonie du soir* das Anagramm «o du roher iasmin» gemacht hat, entstand die Idee für *Frescobaldi da lontano* für Klavier (2003/2005), wo Stankovski ein Capriccio des frühbarocken venezianischen Komponisten als Ausgangspunkt für verschiedene Bearbeitungsstadien verwendet hat. Der Komponist schreibt dazu im Vorwort zur Partitur: «Tradition nicht als selbstverständlich gegebenes, sondern als bewußt erinnertes Erbe wird im Erinnern transformiert, der Abstand, der uns von ihr trennt, immer neu vermessen.» In zwanzig Variationen umkreist dieses Klavierstück das Vorbild von Frescobaldi aus unterschiedlichen Entfernungen, wobei etwa der Rhythmus eines Teiles und die Harmonik eines anderen Teiles übereinandergelagert sind. Und in *lieder: um kreisen um formen* für Sopran, Sprecher und Klavier (1999/2001) bildeten Schumann-Lieder und deren Texte den Ausgangspunkt für vielfache literarisch-musikalische Transformationen des Komponisten und der Dichterin Christine Huber.

Gemeinsam mit dieser Literatin entstand auch die radiophone Sprechoper *bei liebesirren* (2002), die eine Frau und einen Mann in stereotypen Situationen alltäglicher Streitgespräche vorführt, die Gesprächsfragmente aber so ineinander montiert, dass stellenweise beinahe abstrakte Poesie entsteht, während der musikalisch eingesetzte Wechsel von Mono- und verschiedenen Stereoeinstellungen bei der Produktion mit dem Komponisten als Sprecher und der Dichterin Christine Huber als Sprecherin eine Ebene virtueller Räume einführt.

Wird hier eine Konstellation des Alltags in einen künstlerischen Raum übergeführt, so ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Natur und Kunst – als eines der Leitmotive in der Arbeit von Alexander Stankovski – vielleicht in einem Zusammenhang wie diesem am virulentesten: In *Etudes sur la mer* für Flöte und Elektronik (2004) – einer Gemeinschaftsarbeit von Alexander Stankovski mit der Flötistin Sylvie Lacroix und dem Elektroniker Florian Bogner, zu der der Komponist die Idee hatte – treffen komponierte Musik und Klänge aus der Natur aufeinander: Ein Solo-Piccolo-Satz und Meeresaufnahmen erklingen zuerst getrennt und werden dann so ineinander überblendet, dass nicht mehr immer klar ist, was natürlich und was künstlich generiert wurde: die Grenzen verschwimmen.

Auch die Arbeit mit akustischen Fundstücken aus der Musikgeschichte und aus kunstfremden Sphären sowie jene mit unterschiedlichen musikalischen Sprachebenen und -formen bedeutet einen Verzicht auf selbstgesteckte Grenzen und darauf, sich künstlerisch festzulegen oder festlegen zu lassen. Dieses «Nomadisieren zwischen verschiedenen Weidegründen» – wie es der Komponist selbst mit romantisierendem Unterton nennt – «hat zwar den Nachteil, dass man kein klares Bild nach außen hin vermittelt. Aber es ist mir wichtiger, verschiedene Möglichkeiten zu nutzen und auf nichts verzichten zu müssen.»⁸

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.

⁸ Alexander Stankovski im Gespräch mit dem Autor, 8.3.2007.