

Daniel Ender
Johannes Maria Staud – «Configurations/Reflet»
Kompositionsauftrag 2002

Die kompositorische Idee und ihre Verarbeitung, der Einfall und seine Durchführung durch das Dickicht einer Partitur, ein Gedanke und die aus ihm erwachsenden Konsequenzen – in dieser Spannung stehen in der Zeitkunst Musik alle künstlerischen Prozesse, soweit sie sich überhaupt noch in diesen dialektischen Feldern entfalten und sich mit ästhetischen Kategorien fassen lassen. Während dabei zwar zwischen Intuition, Emotion und rationaler Rechtfertigung, zwischen Subjektivität der Aussage und deren Objektivierung in einer Form von systematischer Sprachlichkeit unterschieden werden kann, durchdringen sich diese Momente nicht nur im künstlerischen Entstehungsprozess, sondern können auch ihre Spuren in mehr oder weniger deutlichem Ausmaß noch im fertigen Produkt hinterlassen.

Man kann sich nun, grob gesagt, als Komponist entweder dem Fluss der Gedanken überlassen und seinen Assoziationen frei folgen oder – im gleichermaßen nur als Extremfall vorstellbaren Gegenteil – nach der äußersten Disziplin logischer Durchgestaltung trachten. Man kann aber auch versuchen, beide Möglichkeiten miteinander zu verbinden, kompositorische Entscheidungen transparent zu machen, die beschrittenen Wege zu markieren und den hörenden Nachvollzug damit zum einen zu erleichtern, zum anderen der Wahrnehmung noch genügend Freiraum zu lassen, um gewissermaßen auf eigene Faust die in ihrer Mehrdeutigkeit ohnehin stets nur ausschnittsweise erfahrbaren musikalischen Landschaften zu erkunden.

Den hier skizzierten Weg zwischen organischer Wucherung und ordnendem Eingriff, zwischen Perspektivenreichtum einerseits und auf den Punkt gebrachter Klarheit andererseits versucht Johannes Maria Staud nicht nur während der Entstehung seiner Musik zu beschreiten, sondern auch in den Kompositionen selbst zu reflektieren und seinen Hörern zu vermitteln: Bei aller Vielschichtigkeit und Komplexität sind seine Partituren voll mit Querbezügen und mit Verweissystemen ausgestattet, wenn der Komponist den Hörer etwa auf bestimmte Wegmarken aufmerksam zu machen trachtet und häufig formale Einschnitte wie mit einem Fähnchen («hier!») versehen sind.

Die Methoden dazu sind so vielfältig wie die Mittel, über die der Komponist verfügt: Sowohl ein Motivsprengsel als auch ein Farbwechsel, ein harmonischer als auch ein dynamischer Prozess kann dazu dienen, die Aufmerksamkeit auf einen Punkt hin zu fokussieren, um auf einen dramaturgischen Schnittpunkt, eine Weggabelung einer Entwicklung oder auf ein formales Scharnier hinzuweisen.

Während für Johannes Maria Staud auch – von ihm gerne verwendete – abstrakte Zahlenverhältnisse kein selbstgenügsames System bilden, sondern sich häufig in solchen Demarkationspunkten niederschlagen, beschreibt der Komponist selbst den Prozess der Chiffrierung und Dechiffrierung musikalischer Ideen, aber auch ihre Präsenz innerhalb des Zeichensystems eines Werkes, mit Vorliebe mit der Metapher der Landkarte.

Solche Überlegungen waren für den Komponisten unter anderem im Zusammenhang mit *A map is not the territory* für großes Ensemble (2001) relevant, so dass er etwa hier die Temporelationen mit dem Kalkül notierte, die Interpreten dadurch zu einem anderen Gestus im Spielen zu bringen, dass er manchmal die doppelte Geschwindigkeit anstatt kleinerer Notenwerte schrieb.¹ Als Anhaltspunkte für den Hörer können währenddessen die in diesem Werk besonders deutlich herausgestellten formalen Schnittstellen gelten, wenn etwa ein Tutti-Schlag den Beginn eines neuen Abschnittes markiert. Sowohl die Transformation der Klangvorstellungen in das Notenbild beim Komponieren als auch die Dekodierung durch die Interpreten stellen Fragestellungen dar, die für den Komponisten bis heute aktuell geblieben sind. «Darüber hinaus wird das Stück ohnedies erst im Kopf des Zuhörers durch die Vermittlung des Interpreten abgeschlossen, ein Umstand, der allzu oft vergessen wird. Alles, was ich tun kann, ist, eine möglichst detaillierte Landkarte zu eigenem Erkunden anzubieten ...»²

Wenn diese Verbildlichung mit Hilfe der Metapher «Landkarte» einige Plausibilität für sich beanspruchen kann, so deswegen, weil sie nicht nur die Übertragung von Informationen in ein Schriftbild und vice versa zu umschreiben vermag, sondern auch aufgrund ihrer Anwendbarkeit innerhalb musikimmanenter Kontexte: Sie ermöglicht es, Musik als Landkarte, als Bezugssystem für andere Musik zu begreifen, ist also selbstreferenziell. Die Stücke von Johannes Maria Staud kehren immer wieder zu früheren Situationen zurück, setzen dann aber anders fort, bieten also Perspektivenwechsel oder alternative Wege vom selben Ausgangspunkt. Die musikalischen Transformationen – man könnte auch sagen: Übersetzungsprozesse – gehen dabei blitzschnell vor sich und beziehen sich nicht nur auf motivisch-thematische Gestalten im engeren Sinne, sondern auch auf Klangfarbe und Instrumentation, Dynamik und Artikulation. Dies geschieht kaleidoskopartig – eine kleine Drehung, und die Konstellation der Elemente ist schlagartig eine vollkommen andere, die Gestalten erscheinen in einem ganz anderen Licht und können daher plötzlich völlig andere Folgen zeitigen.

So nuanciert Johannes Maria Staud Übergänge zu gestalten vermag, so sehr beinhalten seine Werke zuweilen denkbar starke Kontraste, scheinen Reibungsflächen zu suchen, sei es in stilistischer Hinsicht oder in ihrer Dramaturgie, wenn

¹ Vgl. dazu Daniel Ender, *Johannes Maria Staud: «A map is not the territory»*, *Österreichische Musikzeitschrift* 2002, 1, S. 36–38, hier S. 38.

² E-Mail von Johannes Maria Staud an den Autor, 27.7.2007

sich die Mittel extrem zuspitzen oder auch außermusikalische Kommunikationsebenen während der Aufführungssituation mitbedacht sind. So ist in *Polygon. Musik für Klavier und Orchester* (2002) das optische Signal des Umblätterns gezielt eingesetzt, um eine bestimmte Erwartungshaltung zu schüren, während das Stück am Beginn äußerst ungewöhnliche Proportionen an den Tag legt. Wenn nach einer Minute Spielzeit ein Cluster über beinahe die ganze Tastatur des Soloklaviers eine Zäsur setzt und fast eine halbe Minute lang allmählich verklingt, wird die Komposition an den Rand des Auseinanderbrechens geführt. Dieser «Schuss Cage»³ inmitten eines minutiös austarierten Umfelds bedeutet allerdings nicht nur ein bewusstes Spiel mit der Verwirrung im Publikum. Der Cluster kommt nämlich alles andere als unvorbereitet. Seine Vorboten sind etwa martialische Schläge, die sich kurz vor seinem Einsatz verdichten.

Einen musiksprachlichen Kontrast, der sich schon durch die Besetzung ergibt, etabliert Johannes Maria Staud in *Configurations/Reflet* für acht Instrumentalisten (2002), wenn jeweils zwei Hi-Hats und Bass-Drums von den Instrumentalisten ausschließlich per Fußmaschine traktiert werden und sich hinsichtlich ihrer Stilhöhe als unvereinbar mit den elaborierten Schichten erweisen: «Diese klanglich wenig zu modifizierende ‚Low-Tech‘-Schicht, die mit der doch sehr aufdifferenzierten Klangebene der Blas- und Streichinstrumente in Konkurrenz tritt, stellte für mich eine äußerst reizvolle kompositorische Herausforderung dar.»⁴

Das stilistisch Heterogene bekommt auch in *Berenice* (2003/04; revidiert 2006) seinen Platz: Die Oper nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe über den Bücherwurm Egäus und dessen schwindsüchtige Kusine etabliert zunächst eine äußerst einheitliche und übersichtliche Stilistik, wenn sie mit Leitthemen für die verschiedenen Personen eine gewisse Orientierung für das hörende Verstehen bietet, um daneben musikalische Sphären voneinander zu trennen: Als Enklaven innerhalb einer avancierten Musiksprache stehen Pop-Songs der Hauptpersonen und stellen eine von der anderen Schicht klar geschiedene Stilebene dar, die nur einmal von einer Überblendung absorbiert wird. Währenddessen bilden auch jene Szenen, die Edgar Allan Poe und einen weiblichen Vampir auf die Bühne bringen, eine eigene Sphäre, in denen «Möwen-Glissandi» und schrill pulsierende Akkorde eine irrealen Stimmung verbreiten.

Während auch in *Segue. Musik für Violoncello und Orchester* (2006) zwei stilistische Welten aufeinanderprallen, ein Fragment von Wolfgang Amadeus Mozart nach einer raffinierten Instrumentation vom Folgenden hinweggefegt wird, das scheinbar nichts mehr mit ihm zu tun hat, stehen auch hier das Gegensätzliche und die Möglichkeit der Überbrückung zur Disposition, begegnen sich chaotische Grenzenlosigkeit und ordnendes Kalkül.

Wenn Johannes Maria Staud sich in einem Werkkommentar auf den Vorsokratiker Anaximander bezieht und dessen Gegensatzpaar Apeiron (das Unbegrenzte, Unendliche) und Peras (das Bestimmte, die Ordnung) heranzieht, umreißt er damit eine grundsätzliche Problemstellung, das Spannungsfeld zwischen assoziativer Erfindung und logischer Entwicklung. Die beiden gleichnamigen Kompositionen sind allerdings weniger dazu angetan, die beiden Aspekte dieses Verhältnisses zu trennen, als vielmehr verschiedene Gewichtungen zwischen ihnen vorzunehmen.

Unterdessen zeigen sie aber auch eine Weiterentwicklung von Ideen nicht nur in der Binnenstruktur von Werken, sondern ebenso zwischen diesen. Dieses Wachsen und Wuchern folgt selbst wieder ähnlichen Gesetzen zwischen Erfindung und Entfaltung, zwischen Chaos und Ordnung und kann deshalb ebenso aufschlussreich sein wie das, was innerhalb eines Werkes geschieht: «Es interessiert mich oft, wie ein Motiv, eine Keimzelle durch das Versetzen in einen völlig anderen Kontext auch einen anderen Charakter bekommt und durch die neue Besetzung und Instrumentation sofort auch ein Eigenleben und eine Eigendynamik erlangt.»⁵

So kann etwa ein Fragment aus dem einen Stück gewissermaßen eine Skizze für das nächste abgeben, als kartografischer Orientierungspunkt fungieren und eine Entwicklung einleiten, die sich alsbald vom ursprünglichen Zusammenhang entfernt. In *Towards a Brighter Hue* für Violine solo (2004) etwa wurde eine vorwärts drängende, von Pausen perforierte Solopassage der Kontrabass-Klarinette aus einer Szene der Oper *Berenice* (2003/04) zur Vorlage für ein Bewegungsmuster, das von vornherein durch die grundverschiedenen Klangeigenschaften der Instrumente ganz andere Implikationen trägt und eher einen fließenden als einen rabiaten Charakter ausstrahlt. Auch die Möglichkeit zu zweistimmigem Spiel, zu geigenspezifischen Glissandi, Tremoli und Tremologlissandi lässt das Violinstück schon bald andere Wege einschlagen, wobei der aufwärts strebende Grundgestus und das pulsierende Grundtempo aber – mit Ausnahme des in sich gekehrten, ätherischen Schlussteiles – erhalten bleiben.⁶

Übersetzungsprozesse sind also jederzeit und zwischen den Gattungen möglich, das einfließende Material wird aber von der klanglichen Umgebung sogleich umgeformt. Dies gilt auch für jene hastige Sextolenbewegung aus *Towards a Brighter Hue* – jene Passage, in der der Fluss erstmals längere Zeit kontinuierlich anhält – die sich im Schlussteil von *Apeiron. Musik für großes Orchester* (2004/05) wiederfindet: Zunächst in einer Gruppe der (geteilten) Violoncelli präsent, wird sie dann von immer mehr Instrumenten aufgegriffen und zugleich harmonisch gespreizt, so dass scharfe Mixturklänge entstehen. Dergestalt ins Massive vergrößert, bildet sie den akzentdurchsetzten Anstoß für den wilden Schluss des groß

3 Johannes Maria Staud im Gespräch mit dem Autor, 13.10.2002.

4 Johannes Maria Staud, *Configurations/Reflet*, Katalog Wien Modern 2002, S. 77.

5 E-Mail von Johannes Maria Staud an den Autor, 4.8.2007.

6 Vgl. Johannes Maria Staud, *Towards a Brighter Hue*, Katalog Wien Modern 2006, S. 155.

besetzten Werkes, das insgesamt von klanglicher Vielfalt lebt und sich dem Ausdrucksspektrum des Orchesters keineswegs asketisch verschließt: wenn der gesamte Orchesterapparat zu Beginn zu flirren scheint, wenn dann dramatische Schläge sich verzahnen, von signalhaften Figuren durchsetzt, wenn sich dann Motive zu verzahnen und brillante Läufe zu vereinigen beginnen, wenn schließlich nach einem ruhigen Zwischenteil der erwähnte fulminante Schlussabschnitt mit Aufbietung allen Blechs und Schlagzeugs ein riesiges Crescendo entfesselt und wenn die von bewegten Streichern gegründete Coda nochmals einige Gedanken des Stückes rekapituliert.

Insgesamt ist Johannes Maria Staud in *Apeiron* bestrebt, «das Unbegrenzte (die rein kombinatorisch klangliche Unendlichkeit eines großen Orchesterapparats) mit dem Bestimmten (der Ableitbarkeit aus einigen wenigen Grundbausteinen sowie der klaren formalen, auf einfachsten arithmetischen Beziehungen fußenden Strukturierung) in Einklang zu bringen»⁷ – ein Ansinnen, das sich ohne weiteres auf sein gesamtes Schaffen übertragen ließe. In der – gegenüber der Besetzung von über einhundert Musikern im Orchesterwerk – natürlichen Begrenzung des Klavierwerkes *Peras. Musik für Klavier* (2004/05) ist dieses wie ein Negativ von *Apeiron* konzipiert: ruhig und in sich gekehrt, ausgeglichener und unpräntentöser als sein Gegenstück, dessen Eruptionen hier eher sanfte Ausbeulungen gegenüberstehen.

Nur von scheinbarer Ruhe ist hingegen der Beginn von *Violent Incidents (Hommage à Bruce Nauman)* für Saxofon solo, Bläserensemble und Schlagzeug (2005/06) geprägt: Eher wird Krimi-Stimmung heraufbeschworen, wenn anfangs nur eine spannungsreiche Atmosphäre entsteht, ohne dass eigentlich etwas zu geschehen scheint: tonloses Blasen oder gestrichene Becken, vereinzelte Slaps und Motivfetzen des Solo-Saxofons. Das Stück beginnt sich erst schlagartig aus dieser anfänglichen Erstarrung zu lösen, wenn jene Stelle auftritt, die die Verbindung von orchestralen Tutti-Schlägen und Wellenbewegung aus *Apeiron* übernimmt, nun aber mit Einschüben des Solo-Saxofons kombiniert ist und eher wie ein jazziger Anklang wirkt. Die Stimmung des Stückes freilich bleibt in der Schwebel: mit einem Geflecht aus Trillerfiguren und Klangflächen und verhalten bedrohlicher Dramatik.

Eine Werkreihe, die ihren Bauplan aus einer paradoxen Formulierung entwickelt, bilden schließlich die Stücke *Incipit* für Altposaune und fünf Instrumente (2000), *Esquisse retouchée (Incipit II)* für Posaune solo (mit Bass-Drum) (2001/02) sowie *Incipit III (Esquisse retouchée II)* für Posaune solo, Streichorchester, zwei Hörner und Schlagzeug (2005). Die Idee eines andauernden «Incipit [lateinisch: es beginnt] ... , das sich über seine ganze Länge hin die Potentialität des Anfangs bewahrt» (Italo Calvino), führt auch bei *Incipit III* dazu, dass der Anfang identisch wie der der Vorgängerstücke ist, doch bereits nach acht Takten anders weitergewoben wird: Die ausgiebig ausgelebte Charaktervielfalt des Soloinstrumentes löst verschiedene Reaktionen im Ensemble aus, ist eng verzahnt mit diversen Schlagzeug-Aktionen und anderen impulshaften Ereignissen. Während die glissandierende, crescendierende Mikroartikulation der Posaune an das laszive Lied vom Verschwinden der Berenice denken lässt (*Berenice. Lied vom Verschwinden für Sopran, kleines Ensemble und Tonband*, 2003), wirkt das Ensemble zuweilen wie eine Projektionsfläche des Innenlebens des Posaunenklanges; dann entfaltet es wieder eigenständige Prozesse.

Auch hier bietet Johannes Maria Staud somit einen beständigen Perspektivenwechsel mit weit verzweigten Querbezügen, die nicht nur die Präsenz im Augenblick behaupten, sondern auf Erinnertes und Vorweggenommenes verweisen, während die Freiheit momenthaften Reagierens überraschende Wendungen mit kompositorischer Schlüssigkeit verbindet.

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.

⁷ Johannes Maria Staud, *Apeiron. Musik für großes Orchester*, Katalog Wien Modern 2006, S. 82.