



Hochschule für Musik  
und Darstellende Kunst  
Frankfurt am Main

Masterarbeit  
Im Fach Komposition

Kompositionsprojekt "fiori musicali"  
Abschlussbetrachtung

verfasst von:

Teresa Grebchenko  
Klasse Prof. Michael Reudenbach

## Inhaltsverzeichnis

I.	Konzeption/Komposition des Abschlusskonzertes.....	3
1.1.	Konzert als audiovisuelle Erfahrung.....	5
1.2.	Die Frage nach dem Zweck der Komposition.....	6
II.	Strukturen und Formen.....	7
2.1.	Strukturen als Rahmen des szenischen Geschehens.....	7
2.2.1.	Konzertformat als übergeordneter Rahmen.....	7
2.3.	Titel des Werkes als Anlehnung an die Vergangenheit.....	8
2.4.	Die Großform.....	11
2.5	Analyse ausgewählter Stücke im Hinblick auf die Notwendigkeit der kompositorischen Strukturen.....	13
2.5.1	„campanula patula" für Oboe d' amore solo.....	13
2.5.2	„calliphoridae“ Trio für Klavier, Schlagzeug und Violine.....	16
2.5.3	„crepis" für Streichquartett.....	17
2.5.4	„cirsium euphorium" die Cellosonate für eine Pianistin.....	21
2.5.5	„solidago" für Metal Band.....	22
III.	Interpretation vs. Komposition: Die Probenarbeit.....	23
3.1	Probenarbeit mit der Oboistin für das Stück „campanula patula“.....	24
3.2	Probenarbeit mit dem Streichquartett an dem Stück „crepis“.....	25
3.3	Probenarbeit mit dem Trio an dem Stück "calliphoridae".....	25
3.4	Probenarbeit mit dem Klarinettenisten an dem Stück "colchicum autumnale".....	25
3.5	Probenarbeit mit der Barockfagottistin an dem Stück "papaver rhoeas".....	26
3.6	Mit der Pianistin im Stück "cirsium euphorum".....	26
IV.	Schnittstelle zwischen Musikinterpretation und Schauspiel.....	27
V.	Ein persönliches Schlusswort.....	29
	Literaturverzeichnis.....	30

## I. Konzeption/Komposition des Abschlusskonzertes

Ich liebe Abschlusskonzerte!<sup>1</sup>

Mein Schlagzeugabschluss hat sowohl mir und Kollegen<sup>2</sup> als auch dem Publikum großen Spaß bereitet! Dieser Kompositionsabschluss muss noch wunderbarer werden, da es mir noch mehr bedeutet! Mein eigenes Masterabschlusskonzert (Komposition!) muss ein richtiges Fest sein! Einer der Feste die ich so sehr liebe, wie Hochzeit oder Taufe, voller duftender Blumen und leckeren Torten. Wichtige Momente im Leben sind mit den liebsten und fremden zu feiern: mit den aus Polen und anderen weiten Ländern und Städten angereisten Freunden, Schwestern und Schwagern. Menschen die ich liebe sollen daran Anteil haben, dass ich meinen größten Lebenstraum erfüllt habe. Es ist wahr! Ich schließe tatsächlich mein Kompositionsstudium ab! Ich bin so stolz darauf, dass ich ein Kammerorchesterstück geschrieben habe. Endlich bin ich eine vollwertige Komponistin! „Ein Komponist muss ein Orchesterstück geschrieben haben, um als Komponist anerkannt zu werden“, sagten meine Freunde die fleißig Oratorien schreiben und an polnischen Hochschulen unterrichten. Ich bin als Komponistin anerkannt! Ich darf endlich mitreden. Ich kann fantastisch instrumentieren. Ich habe perfektes Handwerk und Phantasie die ich immer wieder dazu benutze, mir Erlebnisse so gut vorzustellen, dass ich sie nicht mehr zu erleben brauche. Ich habe in meinem Studium gelernt mich von vielen Vorstellungen zu verabschieden. Mein Abschlusskonzert war wohl doch anders, als ich es oben beschrieb. Es war einfach schön und herzlich. Durch den kleinen Rahmen, haben wir (die Interpreten und ich) uns einfach gefreut zu spielen, darüber zu sprechen, zu denken und gemeinsam das geschehen zu lassen, was geschehen sollte. Wir haben alle etwas erlebt, woran wir sehr viel gearbeitet haben. Das war ein Fest, jedoch ein andres. Mit den Stücken ist es ähnlich wie im Leben. Am Anfang gibt es einen Plan, eine Vorstellung und am besten ist es dann wenn am Schluss alles anders wird. Es bedeutet Fortschritt, und Überschreitung der eigenen Vorstellungsgrenze.

Jede Verkörperlichung einer Idee ist wie eine Genesis: „Am Anfang war das Wort (...) Und das Wort ist Fleisch geworden“<sup>3</sup>. Sie ist eine Interaktion mit der Umgebung, mit der Zeit, mit kompositorischem Material und anderen Menschen, die Musikstücke aufführen möchten. Ich mag die Beweglichkeit der Materien, auch wenn ich stark an meinen starren Vorstellungen zu hängen scheine. Ich versuche meine Vorstellungen zu realisieren, jedoch in Wahrheit sind die unerfüllten Sehnsüchte und die Mängel die größte treibende Kraft. Deswegen möchte ich an dieser Stelle ein Gedicht einfügen, das mich bei meiner Arbeit immer wieder begleitet.

Tadeusz Różewicz<sup>4</sup>

"Szkic do erotyku współczesnego"

A przecież biel  
najlepiej opisać szarością  
ptaka kamieniem  
słoneczniki  
w grudniu

Tadeusz Różewicz<sup>5</sup>

„Entwurf eines zeitgenössischen Liebesgedichts“

Und doch weiß  
wird am besten durch grau beschrieben  
vogel mit stein  
sonnenblumen  
im dezember

<sup>1</sup> Ich erlaube mir in der Arbeit, die subjektive Ausdrücke, die vielleicht in Rahmen einer Masterarbeit nicht üblich sind. Ich tue es, da ich es behaupte, dass Reflektieren eigener künstlerischer und sehr intimer Tätigkeit wie Komponieren, nur schwer einen reinen wissenschaftlichen Charakter haben kann. Ich möchte in der Arbeit, mein subjektives Denken zeigen, was zu dem Ergebnis „fiori musicali“ führte. Meine Standpunkte basieren meistens auf eigener Erfahrung und Beobachtung, und sind oft nur wenig oder gar widersprüchlich, wissenschaftlich belegt. Wenn ich Thesen aufstelle, möchte ich den Leser (und mich in der Zukunft) zur Versuch derer Widerlegung einladen.

<sup>2</sup> Die männliche oder weibliche Wörter wie Kollegen, Komponistinnen oder Interpreten beziehen sich durchgehend auf beide Geschlechter.

<sup>3</sup> Bibel in der Einheitsübersetzung Joh 1,1/ 1,14 Das gesamte Schaffen von Samuel Beckett ist nichts anderes als genaue Auslegung dieses Zitats. Daher finde ich es angebracht, es als erstes Zitat meiner Arbeit zu platzieren.

<sup>4</sup> innerhalb des Gedichtzyklus ' "Twarz" „Gesicht“ von 1963, (Różewicz 2006, 351-352)

<sup>5</sup> in eigener Übersetzung, die sowohl die Groß- und Kleinschreibung des Autors übernimmt als auch seine Vers-ordnung.

dawne erotyki  
bywały opisami ciała  
opisywały to i owo  
na przykład rżęsy

a przecież czerwień  
powinno opisywać się  
szarością słońce deszczem  
maki w listopadzie  
usta nocą

najplastyczniejszym  
opisem chleba  
jest opis głodu  
jest w nim  
wilgotny porowaty ośrodek  
cieple wewnątrz  
słoneczniki w nocy  
piersi brzuch uda Kybele

źródlanym  
przezroczystym opisem  
wody  
jest opis pragnienia  
popiołu  
pustyni  
wywołuje fatamorganę  
obłoki i drzewa wchodzą  
w lustro

Brak głód  
nieobecność  
ciała  
jest opisem miłości  
jest erotykiem współczesnym

liebesgedichte der vergangenheit  
waren früher beschreibungen des körpers  
sie beschrieben dies und jenes  
zum beispiel wimpern

und doch rot  
beschrieben werden sollte  
mit grau die sonne mit regen  
mohnblumen im november  
lippen bei nacht

die bildhafteste  
beschreibung des brots  
ist die beschreibung des hungers  
er beinhaltet  
eine feuchte poröse mitte  
warmes interieur  
sonnenblumen bei nacht  
brüste, bauch, Oberschenkel Kybele

quellenartige  
transparente beschreibung  
des wassers  
ist die beschreibung des durstes.  
der asche  
der wüste  
verursacht fata morgana  
wolken und bäume treten ein  
in einen spiegel

Mangel hunger  
abwesenheit  
des körpers  
ist beschreibung der liebe  
ist ein zeitgenössisches liebesgedicht

Mängel und Hindernisse beschränken und diktieren einen Rahmen. Sie bestimmen die Regeln für ein existenzielles Spiel. Die äußeren Zustände haben mich dazu gezwungen, mich auf kurze Stücke und kleine Besetzungen zu beschränken. Das unerwünschte Format hat mich dazu gebracht, im Detail an den Aspekten zu arbeiten, die mich tatsächlich am Musikmachen faszinieren. Wenn ich einem Interpreten ein Solostück anbiete, trete ich mit ihm in einen persönlichen Austausch. Ich kann mich anpassen, und auch wenn ich hohe Anforderungen stelle, geschieht das in einem Diskurs. Es ist nicht selbstverständlich, dass Musik unbekannter KomponistInnen mit viel Zeit und Mühe einstudiert wird. Wir leben in einer Zeit der schnellen und billigen Produktion von auf den ersten Blick ausdrucksvollen Dingen. Dagegen möchte ich lieber riskieren, dass mein Stück gar nicht, oder schlecht aufgeführt wird, weil es zu viel Übungszeit kostet, als mich dem Zeitgeist zu unterwerfen. Komponieren hat für mich, wie wahrscheinlich für jede Komponistin, jeden Komponisten, eine existenzielle Bedeutung. Ich lade die Interpreten dazu ein, mit vollem körperlichem und geistigem Einsatz gemeinsam mit mir ein "Etwas" zu machen, was hoffentlich den Namen Kunst verdient.

Nach meinen Erfahrungen mit gesellschaftlich und politisch engagierten Projekten mit lauter Feministinnen, die im Namen der Gleichberechtigung nicht gleichberechtigt handeln, oder mit lauter selbstverliebten Künstlern, die sich inmitten Tausender Gleichgesinnter als Vorreiter der heutigen Avantgarde begreifen, will ich am liebsten Blumen anschauen und mich fragen, ob es klug ist, einen blauen „Ehrenpreis“ mit einer gelben „Schwertlilie“ zu vergleichen.

So entstand die Idee, "fiori musicali" zu komponieren, Stücke wie Blumen, die ich in ein Bukett binde. Damit habe ich meine formale Idee gefunden, wie ich das aufgrund der Umstände ergangene „Verbot“, ein größeres Werk zu schreiben, umgehe. Es wurde mir klar, dass ich das Konzert als ein Stück komponieren kann, das aus mehreren eigenständigen Werken besteht. Ohnehin wird in jedem Konzert ein Stück zwangsläufig im Kontext der anderen Stücke gehört. Da mir die Möglichkeit geboten war, ein Konzert frei zu gestalten, wollte ich diese Gelegenheit nicht ungenutzt vorübergehen lassen. Daher habe ich versucht, möglichst viel im Großen und Kleinen, Linearen und Vertikalen, Akustischen und Visuellen zu komponieren. Das Projekt war ein spannendes Spiel mit sehr viel Material, das bewusst und unbewusst mit mir in Interaktion tritt und von mir gestaltet werden durfte. Die Nachbetrachtung der Stücke erstaunt mich selbst. Es amüsiert mich, das "Ich", was ich mit mir trage, dessen ich mir nicht immer bewusst bin, kennenzulernen.

## 1.1 Ein Konzert als audiovisuelle Erfahrung

"Konzert (über ital. *concerto* von lat. *concertare* „wetteifern“, später und seltener auch ital. *conserto*, von lat. *conserere* „zusammenfügen“) im Sinne einer Musikveranstaltung nennt man den Vortrag von Musik vor einem eigens zu diesem Zweck versammelten Publikum („Hörerschaft“), meist auf einer dafür geeigneten oder eigens errichteten Bühne. Dies kann öffentlich oder privat sein. Der Begriff grenzt sich ab von Veranstaltungen, bei denen die Musik nicht die Hauptsache ist."<sup>6</sup>

Zu den Zeichen unserer Zeit gehört, dass sich alte Konventionen und Formen auflösen und vermischen. Mit visuellen Reizen überflutete Konzerte und Audioinstallationen in Museen der bildenden Kunst bilden mittlerweile die Norm. Die Verwendung alter Musikformen wie Sonate, Fuge oder Choral gehört einerseits der Vergangenheit an, andererseits erleben sie gerade eine Renaissance. Eine strikte Trennung der Künste und der Art, in der sie dargeboten werden, ist nicht mehr zeitgemäß. Es entstehen immer neue Konventionen, die Spiegel der jeweiligen Zeit und Gesellschaft sind.

Konventionen bieten jedoch immer einen Rahmen und sind notwendig, da sie einen bestimmten Kontext und dadurch auch Verhaltens- und Betrachtungsregeln vorgeben. Um das zu veranschaulichen, können wir uns eine Darstellung des Geschlechtsakts einmal in einer Kunstgalerie, dann auf einer Pornoplattform vorstellen. Der Kontext weist auf die Art der Betrachtung hin, er lädt entweder zur Reflexion oder zum Konsum ein.

Der Titel des Konzerts und der Raum eines Konzertsaals geben einen bestimmten Rahmen vor, der natürlich erweitert oder gesprengt werden kann. Ich finde Konventionen wichtig, da sie fast immer bestehen. Selbst ein Konventionsbruch bildet oft eine neue Konvention, z.B. lässige Konzertkleider und besondere Beleuchtung bei Konzerten Neuer Musik oder rosa Flamingos und Vibratoren in Performances von KomponistInnen aus der feministischen Szene. Ich bin der Meinung, dass das Auflösen jeglicher Form zum allgemeinen Chaos und zur unangebrachten Durchmischung führt. Was passiert, wenn man eine Menge der schönsten Farbtöne vermischt? Es entsteht ein undifferenzierter braungrauer kotartiger Farbton. Jedes "Etwas" benötigt Grenzen, durch die es sich zu definieren vermag. Die Grenzen können betont sein. Sie können ineinander übergehen oder verschwommen sein. Ein schönes Beispiel dafür bieten Bilder von Mark Rothko.

<sup>6</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Konzert\\_\(Veranstaltung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Konzert_(Veranstaltung))

Das Konzertformat mit Musikern auf der Bühne, die Musikstücke nach Noten spielen, verschafft mir die nötige Konvention und Grenze, an der sich sowohl ich, die Komponistin, als auch das Publikum und die InterpretInnen anlehnen oder reiben können.

Es ist verlockend, als KünstlerIn jegliche Rahmen zu sprengen. Dann besteht jedoch die Gefahr, sich in Trümmern zu verlieren und im schlimmsten Fall, sich in ungewollten Gegenden wiederzufinden. Deshalb halte ich es für unbedingt notwendig, neue strikte Rahmen zu gestalten, um Erfahrungen des Publikums (sich selbst eingeschlossen) zu erweitern und menschliche, ästhetische und geistige Bedürfnisse<sup>7</sup> zu stillen. Für die Kunstveranstaltung mit Namen: Masterabschlusskonzert "fiori musicali" habe ich folgende Rahmen festgelegt: Es ist ein Abschlusskonzert. Es findet im Konzertsaal einer Hochschule statt. Es gibt Instrumentalisten, Instrumente und Publikum. Es gibt Spiegelneuronen in jedem Gehirn.

Das Wort „Konzert“ ist für mich Bestandteil des formalen Rahmens. Der Fokus liegt auf der Musik, aber die Wahrnehmung lässt sich nicht auf sie eingrenzen, denn in Konzerten werden nicht nur akustische Reize rezipiert, die Augen bleiben nicht verschlossen, die Spiegelneuronen sorgen dafür, dass wir uns in die Menschen auf der Bühne einfühlen, der Verstand sucht ununterbrochen nach Zusammenhängen und klassifiziert alle Reize nach bekannten und unbekanntem<sup>8</sup>. Die Musik und musikalische Herangehensweise dienen der Organisation des szenischen Geschehens. Der Klang ist hier in Wirklichkeit gleichberechtigt mit anderen Wahrnehmungen. In meinem Konzert wollte ich das ganze Geschehen reflektieren. Daher ist für mich mein Abschlusskonzert als eine audiovisuelle Erfahrung angelegt.

## 1.2 Frage nach dem Zweck der Komposition

Wieso frage ich nach dem Zweck der Komposition? Genügt nicht die Tatsache, dass ein Abschlusskonzert zum Abschluss des Kompositionsstudiums notwendig ist? Ich finde wichtig, mich zu fragen, warum ich tue, was ich tue. Will ich Komponistin werden, um andere Menschen glücklich zu machen? Komponiere ich für das Publikum? Für wen ist meine Kunst? Für wen studiere ich?

Die Antwort könnte auf den ersten Blick unverschämte erscheinen. Sie ist jedoch aufrichtig gemeint und sicherlich weniger schädlich als jegliche missionarische Absicht. Sie lautet: Ich mache es für mich selbst, aus Neugier und um mich bei der Betrachtung dessen, was ich bin und was ich fähig bin zu gestalten, zu freuen.

Der Mensch verfügt über die Möglichkeit, sich eigene Schöpfer<sup>9</sup> auszudenken und sie zu benennen. Er beherrscht alles, dem er Namen verleiht. Der Mensch ist Schöpfer, er macht die Kunst. Offensichtlich will ich wissen, wie es sich anfühlt, eine Welt zu erschaffen, kein Abbild, sondern eine wahrhafte Existenz, die für sich selbst da ist.

<sup>7</sup> Welche Bedürfnisse sind hier gemeint? Vielleicht ist es alleine das "Spiel", was in der menschlichen Natur liegt? Menschen- und Tierkinder lernen das zum Überleben Nötige durch Spielen. Die Formen des kindlichen Spiels sind oft vielseitiger als Spiele der Tiere. Es ist zu beachten, dass z.B. Vögel ästhetischen Sinn haben und das Erlernen der komplizierten Gesänge, Tänze und Anfertigen der aufwendigen Lauben (Altanen) zur erfolgreichen Gen-Weitergabe führt. (Quelle: By Richard O. Prum. *Ewolucja Piekna*. S. 45-46, 61, 105-134, 205-208

Zu den ersten Tätigkeiten eines Menschen gehören Zeichnen, Theaterspielen, Musikmachen, Tanzen, Konstruieren. Durch das Fantasieren erfinden Kinder Modellwelten. Das Spiel bringt das kindliche Gehirn zu Höchstleistungen. Die Grenzen des Verständnisses werden erweitert. Ein Mensch entwickelt sich dadurch und lernt. Erwachsene, wenn sie die Neugier nicht verlieren, führen die Spielweisen der Kinder fort. Die Formen werden komplexer, differenzierter. Je höher die Ansprüche sind, desto höher und anhaltender ist die Befriedigung. So begriffen lässt sich Kunst als eine weitergeführte Form des kindlichen Spiels definieren.

<sup>8</sup> Daniel Kahneman "Schnelles Denken, langsames Denken" S.55-69 Siedler Verlag, München, 2021.

<sup>9</sup> Schöpfer= Götter

Ich habe mir als Ziel meines Studiums gesetzt, mich mehr in die auditive Seite der Musik zu vertiefen, da ich oft mehr das beachte, was ich sehe als das, was ich höre. Wenn ich mit Musik arbeite, möchte ich, dass sie kein Zusatz zum Bild ist, sondern eine gleichberechtigte Rolle spielt.

Beim Komponieren eines Stücks ist für mich nicht nur die Musik, sondern die ganze Umgebung und der Kontext, in dem es rezipiert wird, wichtig. Es hat für mich eine große Bedeutung, für welchen Rahmen, für welches Medium und für wen ich etwas erstelle. Wenn ich ein Stück auf einer Aufnahme höre, kann ich mich ausschließlich auf das Gehörte konzentrieren. Wenn ich aber in einem Konzert bin, höre ich einerseits die Musik und sehe andererseits einen oder mehrere Musiker, die die Instrumente spielen.

Deshalb ist für mich jedes Konzert auch Theater. Ich komponiere Musiktheater, da ich das konsequent komponieren möchte, was ich in einem Konzert wahrnehme. Ich komponiere szenische Kunst mit Musik als Ausgangspunkt.

## II. Strukturen und Formen

### 2.1 Strukturen als Rahmen des szenischen Geschehens

Ich lege großen Wert auf Strukturen und Rahmen. Auch wenn ich von chaotischen Zuständen fasziniert bin und gerne mit lebendigen entropischen Materien arbeite, glaube ich, dass Formen und Strukturen uns mehr Freiheit ermöglichen als deren Mangel, beziehungsweise dass das menschliche Gehirn immer Strukturen sucht, um sich in der Welt einrichten zu können. Ich behaupte, dass wir Menschen chaotische Zustände nicht gut aushalten und hinter allem ein System suchen. Es ist nicht die Frage, ob es ein System gibt, sondern wie weit wir es durchblicken und gar kontrollieren können. Das Benennen und Sich-bewusstwerden der Rahmen gibt die Möglichkeit zu deren Veränderung. Strukturen, die wir selbst schaffen, geben uns die Illusion eigener Wirksamkeit. Wir sind nicht vollkommen dem Zufälligen ausgeliefert, was zu einer gewissen Bewegungsfreiheit führt. Die Denkkonstrukte, zu denen Musik gehört, bieten uns die Möglichkeit der Erfahrung von Sinn und Freiheit.

### 2.2 Das Konzertformat als übergeordneter Rahmen

Wie ich oben über das Konzert als audiovisuelle Erfahrung geschrieben habe, bietet mir das Format „Konzert“ einen bestimmten Rahmen. Indem ich diesen Rahmen als Form für mein Stück benutze, das nicht nur durch Musik bestimmt ist, verändere ich ihn. In jedem Konzert wirkt sich die Reihenfolge der Stücke auf deren Rezeption aus. Die Bewegungen und Abläufe auf der Bühne werden wahrgenommen. Da es sich um einen bekannten Rahmen handelt, nimmt ein Konzertbesucher und eine Konzertbesucherin das ganze Geschehen wahr, jedoch selten wird er oder sie aufgefordert, die Konzertsituation als solche zu reflektieren.

Indem ich das ganze Konzert als Stück definiere, impliziere ich die Absichtlichkeit jeglichen Geschehens im Raum. Dadurch erlange ich eine gewisse Mehrdimensionalität, da jedes Stück einerseits für sich selbst steht, andererseits durch den Kontext andere Bedeutungen gewinnt. So spielt beispielsweise das Streichquartett einmal mein Stück "crepis" und ein anderes Mal einen Satz von Webern Op.5. Die beiden Stücke werden in Beziehung gesetzt.

Durch das gleichzeitige Aufführen des Webern Stücks mit dem Stück „solidago“ werden noch mehr Aspekte berührt:

- das Verhältnis zwischen sehen und hören,
- die Verschärfung der Hörsensibilität,
- die Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte,
- die Bedeutung der zeitlichen Positionierung der einzelnen Stücke in einem Konzert.

Dieses Beispiel zeigt auch, dass die Reihenfolge insoweit eine Bedeutung hat, als dass sie eine „Geschichte“ erzählen kann, es zeigt, dass im Prinzip alle Stücke gleichzeitig gespielt werden könnten. Wir können nur begrenzt vertikal hören. Alles im Konzert braucht einen zeitlichen Raum, weil unsere Wahrnehmung nicht selektiv genug ist und unser Gehör nicht fähig, neben einem lauten Geräusch ein leises zu verstehen.

### 2.3 Titel des Werkes als Anlehnung an die Vergangenheit

Der Name "fiori musicali" bedeutet „musikalische Blüten“. Blumenkompositionen wie Blumensträuße und Blumenbeete erfreuen das Auge, den Geruchssinn und den Tastsinn. Der einzige Sinn, der nicht angesprochen wird, ist das Gehör. Das ist ein guter Grund, „musikalische Blüten“ als Titel für ein Musikstück zu wählen. Ich möchte an dieser Stelle den Leser und die Leserin dazu einladen, in ein Bouquet oder Blumenbeet zu greifen und die verschiedenen Beschaffenheiten der Blütenblätter mit den Fingern oder dem Mund zu erfassen. Manche sind glatt, glitschig, andere haarig, zart oder steif, manche zerfallen nach einer Berührung. Die Blumen existieren wie Musik nur für eine bestimmte Zeit. Jeder Versuch, sie anders als in der Erinnerung festzuhalten, ist beinahe unmöglich. Sowohl einzeln als auch im Arrangement erfreuen Blumen das ästhetische Empfinden. Dieses Bild nutze ich für meine „musikalischen Blumen“. Es bietet mir den Anreiz zu einer formalen und inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Thema „Vielfalt“.

In jede Epoche der Kunstgeschichte wagten sich Künstler an das Wesen der Blume. Was für mich auf diesem Gebiet sehr interessant ist, ist die Gratwanderung zwischen Kitsch und Kunst. Ich erlaube mir an dieser Stelle einen kurzen Exkurs. Die Frage nach Wahrhaftigkeit der Kunst, wann es Kunst ist und wann nur Kitsch, ist eine wichtige Antriebskraft meiner Arbeit. Die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Kitsches verliert nie an Aktualität. Kitsch ist ein ständiger Begleiter der Kunst. Wie Carl Dahlhaus in seinem Buch "Analyse und Werturteil" wunderschön schrieb: "Kitsch ist der Parvenü der Kunst"<sup>10</sup>. Der Kapitel *Das "Schlecht Komponierte" und die Trivialmusik* veranschaulicht das Phänomen in Bezug auf Musik, es lässt sich jedoch gut auf alle Kunstsparten übertragen. Ich finde die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Kitsches sehr aktuell, da ich der Meinung bin, dass das Wort „Kitsch“ eine Inflation erlebt und oft aus dem Mund derer strömt, die es selbst produzieren oder konsumieren. Es wäre sicher interessant, neu über die Definition von Kitsch nachzudenken und die "Hohe Kunst" der heutigen "Neuen Musik" und das eigene Schaffen auf "Kitschverdacht" zu überprüfen. Ist es möglich, in einem Kunstwerk Schönheit darzustellen, beispielsweise die Wahrhaftigkeit der schamlosen Geschlechtsorgane (Blüten) widerzuspiegeln, ohne in Kitsch zu verfallen? Vielleicht dann, wenn man ein Blumenarrangement als Metapher und Symbol oder als eine formale Lösung für die Zusammenstellung verschiedener Individuen nutzt. An dieser Stelle möchte ich drei Kunstwerke vorstellen, die zeigen, wie unterschiedlich in der Kunstgeschichte mit Blumen umgegangen worden ist. Das erste Beispiel ist "Blumenstillleben" von Jacob Walscapelle aus dem Jahr 1677. Es zeigt Blumen in ihrer emblematischen Bedeutung.

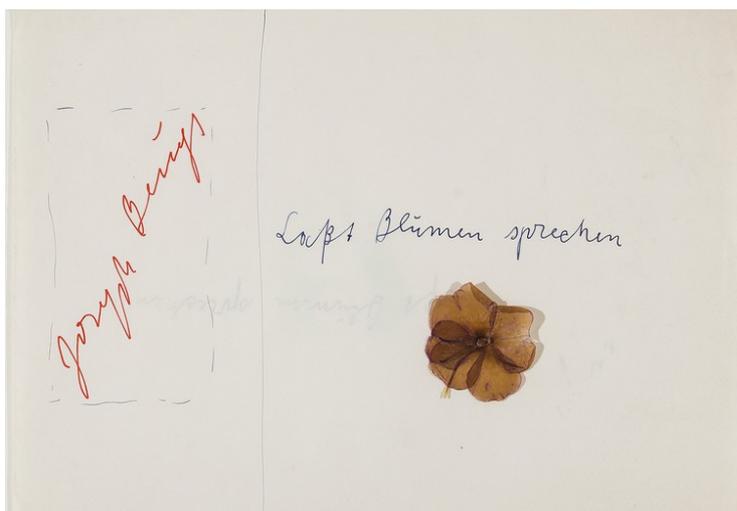
<sup>10</sup> Dahlhaus, Analyse und Werturteil, S. 46.

Die artifizielle Zusammensetzung können wir schon daran erkennen, dass die dargestellten Pflanzen in der Natur nicht zur gleichen Zeit blühen und der dargestellte Blumenstrauß daher in der (damaligen) Realität unmöglich ist. Außerdem wissen wir dass in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die einzelnen Motive meistens emblematisch zu lesen sind.



*Blumenstillleben, 1677, Jacob van Walscapelle<sup>11</sup>*

Das Werk von Joseph Beuys von 1974 zeigt einerseits die Vergänglichkeit und Unmöglichkeit, das Leben festzuhalten, andererseits das Prozess des Zerfalls der toten Materie, gibt einem Kunstwerk eine gewisse „Lebendigkeit“. Das Kunstwerk verändert sich mit der Zeit.

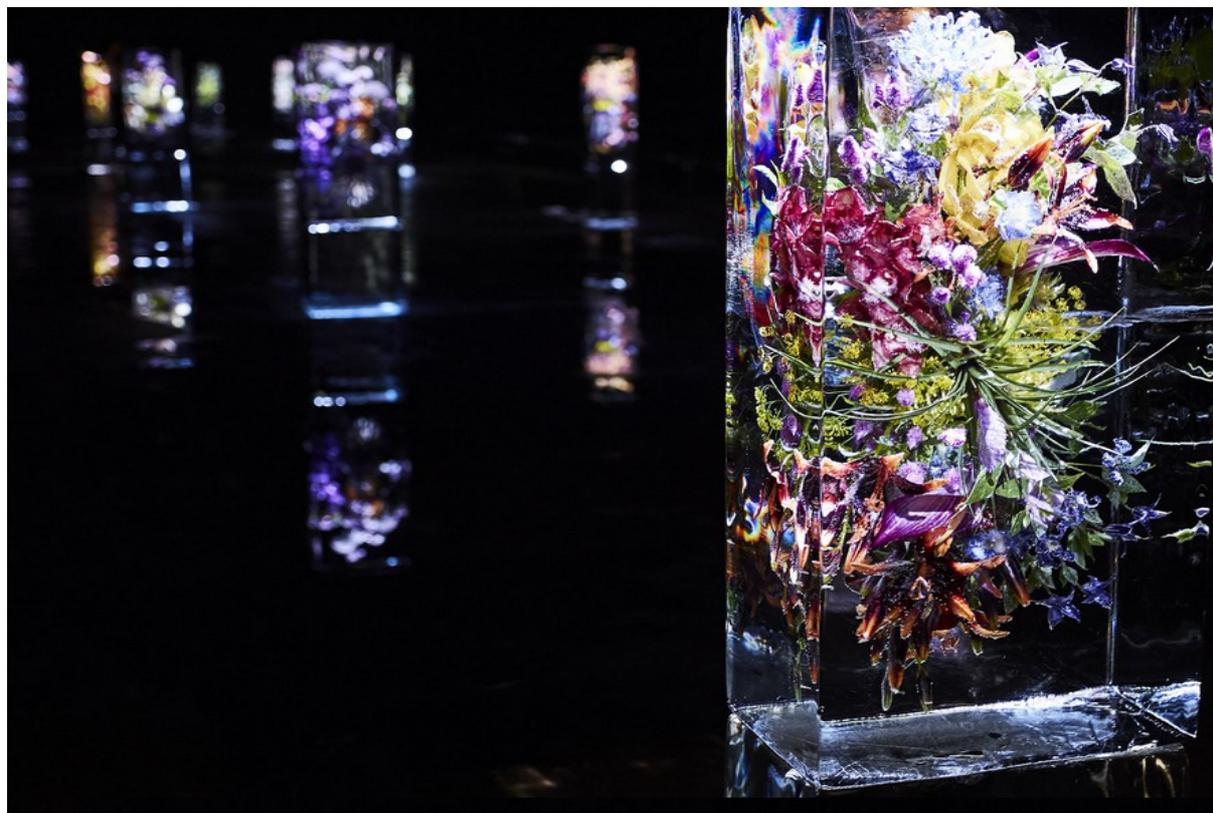


*Joseph Beuys "Laßt Blumen sprechen" (Let flowers speak), 1974<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> Blumenstillleben, 1677 Jacob van Walscapelle, Öl auf Leinwand, 71,0 x 58,0 cm, Städel Museum Frankfurt <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/blumenstillleben-1> (zuletzt Hochgeladen am 17.06.2021)

<sup>12</sup> <https://www.galerie-thomas.de/en/works/joseph-beuys-lasst-blumen-sprechen-let-flowers-speak> (zuletzt Hochgeladen am 17.06.2021)

Azuma Makato versucht in seinem Werk, das „Leben“ der Blumen zu konservieren, was in sich ein interessanter Widerspruch ist.



*Azuma Makoto ICED FLOWERS<sup>13</sup> for Dries Van Noten 2017 S/S women's show, September 28, 2016 Paris, France*

Unter dem Titel *Fiori musicali* Op.12 veröffentlichte in Venedig im Jahr 1635 Girolamo Frescobaldi seine Kompositionssammlung von siebenundvierzig liturgischen Werken für die Orgel.<sup>14</sup>

Meine Komposition trägt den gleichen Titel, da ich auf den musikgeschichtlichen Kontext hinweisen will. Da nur ein naiver Künstler (den ich sehr schätze) sich selbst isoliert von der Kunstgeschichte sieht. Aus diesem Grund füge ich den IV. Satz von Anton Webern "Fünf Sätze" Op. 5 und Hans Wütthrich "zwei Minuten gegen das Vergessen" in meine Komposition ein. Die Auseinandersetzung mit der europäischen Musikgeschichte, die mich prägt, ist in meiner Komposition durchgehend hörbar. Es ist ein Versuch, die Vergangenheit und die Gegenwart der Vergangenheit auf meine Art zu reflektieren. Darüber hinaus spielen die musikalischen Vortragsbezeichnungen in italienischer Sprache in jedem meiner Stücke eine essenzielle Rolle. Sie weisen auf die Schnittstelle zwischen Musik und Schauspiel hin, mit der ich mich immer wieder auseinandersetze.

In der Komposition greife ich auf die Form und die metaphorische/ symbolische Bedeutung zurück. Der Ablauf des Stückes impliziert eine geführte Betrachtung der Blumensammlung. Der erste Blick erfasst das Gesamte und führt zu einzelnen Blumen, um am Schluss die scharfen und unscharfen Zusammenhänge zu erfassen.

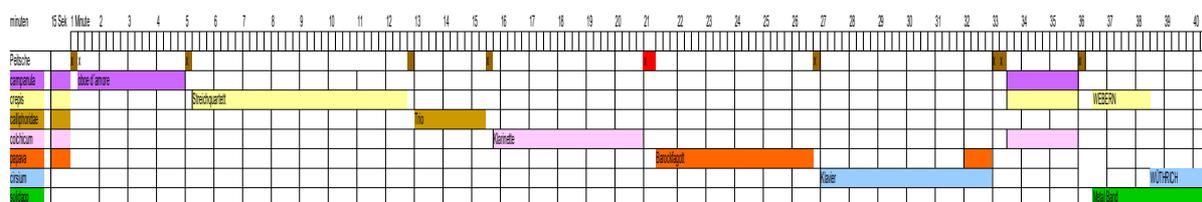
<sup>13</sup> Quelle: <https://azumamakoto.com/1376/>

<sup>14</sup> Arnold, Denis/ Tim Carter: Frescobaldi, Girolamo in *The Oxford Companion to Music*, Hg. Alison Latham, Oxford 2011 (online Ressource)

## 2.4. Die Großform

„fiori musicali“ bestehen aus neun von mir komponierten selbstständigen Werken, 2 ¼ zitierten Werken anderer Komponisten, drei Inter-Werk-Stücken<sup>15</sup> und mehreren Peitschenschlägen und einem Applaus.

Die untenstehende Tabelle zeigt die schematische Partitur des gesamten Stückes.



[Tabelle 0: schematische Partitur „fiori musicali“]

Im Blumenstillleben von Jacob van Walscapelle sehen wir an der weißen Rose in der Mitte des Bildes ein Insekt. Es liegt die Vermutung nahe, dass in der Evolution die Pflanzen ihre Blüten zur Anlockung der Insekten entwickelt haben. Deshalb befindet sich auch zwischen meinen Blumen eine Fliege „calliphoridae“.

"calliphoridae" (in der Tabelle braun markiert), das kürzeste Stück, hat für das Ganze von "fiori musicali" eine wichtige (formale) Bedeutung. Im weitesten Sinne spiegelt sich nämlich das „Ganze“ im kleinsten Stück. "calliphoridae" besteht aus einer Abfolge von Geigentönen, die durch den Peitschenschlag unterbrochen werden. Die dramaturgische Verbindung von Peitsche und Geigenton ist sehr deutlich. Sogleich schneidet oder trennt der Peitschenschlag die einzelnen Stücke der "fiori musicali" voneinander. Der Peitschenschlag ersetzt ein Händeklatschen, was sowohl zur Tötung eines in der Luft fliegenden Insektes als auch – in der Konzertsituation – als Applaus eingesetzt wird. Das „calliphoridae“ endet mit einem einzelnen Klavierton, was einen qualitativen Unterschied im Klang mit sich bringt. Das gleiche Prinzip wird am Ende des Konzerts eingesetzt, indem E-Gitarren und Schlagzeug stilistisch fremde Klangfarben einbringen. Der Klang anderer Stücke, deren Lebendigkeit und Zartheit, wird durch das Auftreten der Band "getötet", wie auch die Fliege in ihrem Stück durch den Klavierton starb. Dadurch gewinnt das Ganze einen tragischen Charakter, was ein Ergebnis meiner Suche nach Verbindung von Musik zu dramatischem Theater zeigt.

Um den tragischen Charakter zu betonen, trägt das letzte Stück des Konzerts den Namen "solidago". Es ist der lateinische Name von „Goldruten“. „Goldrute“ ist eine invasive Pflanze, die wuchert und dadurch die Vielfalt der Wiesenpflanzen bedroht. Vielleicht bemerken nur Botanikerinnen und Botaniker den Zusammenhang zwischen der Pflanze und dem Musikstück „solidago“. So wie die „Goldrute“ Felder mit ihrem intensiven Gelb bedeckt und das Licht der anderen Pflanzen stiehlt, so überdeckt der aggressive Klang meines letzten Stückes Werke, die ich als große Schätze begreife. Die Aggression von „solidago“ stiehlt die notwendige Stille, um das Streichquartett von Webern und das Klavier solo von Wüttrich wahrzunehmen. Das „solidago“ Stück für Metal Band ist Resultat meiner wiederkehrenden Frage: Gehört das, was ich produziere, nicht zum Übermaß an geistigem Müll, das zur Unauffindbarkeit der wahren Schätze führen kann? Wo ist mein Platz? Darf ich neben meinen Vorbildern stehen? Darf ich sie bedecken? Ich glaube doch, die gleichen Götter anzubeten, die die

<sup>15</sup> Erfundenes Wort zur Bezeichnung der Stücke, die aus simultanem Zusammenspiel verschiedener Abschnitte unterschiedlicher Werke bestehen.

beiden Komponisten Webern und Wüttrich angebetet haben.<sup>16</sup>

Dem ganzen Stück liegt ein Zahlensystem zugrunde, was bei allen Stücken als Ton- oder Rhythmus-Ordnung angewendet wird. Die Regeln sind in sich logisch. Ich strebe aber nicht an, dass sie erkennbar oder nachvollziehbar sind. Ich verwende eine Matrix, die sich wie ein unsichtbarer Faden durch alle Stücke zieht. Die Zahlen, die ich zur Verfügung habe, sind für mich in verschiedener Weise hilfreich. Ich glaube fest daran, dass sie unbewusst erkennbar sind und einen dezenten Zusammenhang stiften. Das Generieren der Tonhöhen entsteht durch einen rationalen, mathematischen Prozess, nämlich das sukzessive Addieren der Cent-Zahlen der „reinen Intervalle“ nach einer bestimmten Regel. Zahlen von 1 bis 11 sowie die Intervalle von kleiner Sekunde bis großer Septime werden in Zyklen je 11 gruppiert. Den ersten Zyklus bilden die Intervalle von kleiner Sekunde bis zur großen Septime in der Zahlordnung 1 bis 11, folgende vier Zyklen entstehen durch den Rotationsvorgang "jede Dritte". Auf diese Weise entstehen 5 Reihen mit 11 Zahlen. Der sechste Zyklus ist identisch mit dem ersten. Siehe Tabelle 1:

Das gelb markierte Feld zeigt einen Fehler im System, was mir entgangen ist. Ich habe ihn aber nicht korrigiert, da für mich die Fehler in Systemen von großer Bedeutung sind.

Zyklus Nr.	1		2		3		4		5	
	1	1 kl 2								
	2	2 gr 2	4	4 gr 3	10	10 kl 7	6	6 t	5	5 r 4
	3	3 kl 3	7	7 r 5	8	8 kl 6	11	11 gr 7	9	9 gr 6
	4	4 gr 3	10	10 kl 7	6	6 t	5	5 r 4	2	2 gr 2
	5	5 r 4	2	2 gr 2	4	4 gr 3	10	10 kl 7	6	6 t
	6	6 t	5	5 r 4	2	2 gr 2	4	4 gr 3	10	10 kl 7
	7	7 r 5	8	8 kl 6	11	11 gr 7	9	9 gr 6	4	3 kl 3
	8	8 kl 6	11	11 gr 7	9	9 gr 6	3	3 kl 3	7	7 r 5
	9	9 gr 6	3	3 kl 3	7	7 r 5	8	8 kl 6	11	11 gr 7
	10	10 kl 7	6	6 t	5	5 r 4	2	2 gr 2	4	4 gr 3
	11	11 gr 7	9	9 gr 6	3	3 kl 3	7	7 r 5	8	8 kl 6

[Tabelle 1: Zyklen]

Bei der Tonhöhengenerierung runde ich bei Addieren der Intervalle die Cent-zahlen (auf 25ct Schritte) auf. Die Unmöglichkeit der Nachvollziehbarkeit führt zu einem scheinbar irrationalen Ergebnis.

Die untenstehenden Tabellen werde ich „Fiori-Tabelle“ nennen. Unterschiedliche Abschnitte und Lesearten bilden ein Zahlensystem, das mehr oder weniger allen Stücken zugrunde liegt.

Tab.1

	y1	y2	y3	y4	y5
x1	1	1	1	1	1
x2	2	4	10	6	5
x3	3	7	8	11	9
x4	4	10	6	5	2
x5	5	2	4	10	6
x6	6	5	2	4	10
x7	7	8	11	9	4
x8	8	11	9	3	7
x9	9	3	7	8	11
x10	10	6	5	2	4
x11	11	9	3	7	8

Tab.2

	x1	x2	x3	x4	x5	x6	x7	x8	x9	x10	x11
y1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
y2	1	4	7	10	2	5	8	11	3	6	9
y3	1	10	8	6	4	2	11	9	7	5	3
y4	1	6	11	5	10	4	9	3	8	2	7
y5	1	5	9	2	6	10	4	7	11	4	8
SUMME	5	27	38	27	27	27	39	38	38	27	38

[Tabelle 2/3: „Fiori-Tabelle“]

<sup>16</sup> Gott steht hier nicht im religiösen Sinne, sondern als ein höchstes Ideal, das man anstrebt.

## 2.5. Analyse ausgewählter Stücke im Hinblick auf die Notwendigkeit der kompositorischen Strukturen

Das im ersten Kapitel zitierte Gedicht von Tadeusz Różewicz spricht über die Möglichkeit, Dinge mit anderen fremdartigen oder gegensätzlichen Dingen zu beschreiben: „vogel mit stein.... rot mit grau“.

In dieser Hinsicht konzentriere ich mich auf die musikalische Ordnung um der theatralischen Wirkung willen und umgekehrt auf theatralische Vorgänge, um eine Klanglichkeit und musikalischen Ausdruck zu erreichen. Ohne die strukturelle Ordnung und meine Zahlentabellen würden meine Stücke in Beliebigkeit verfallen. Mein Ziel ist, sehr nah an der Grenze zwischen Banalität, Eindeutigkeit und Kitsch zu sein. Mein Fokus auf den formalen Aspekten erlaubt, die nötige Distanz zu bewahren. Ich kann immer das Narrative verlassen, um mich auf die Form zu konzentrieren. So verbinde ich im Klaviersolo „cirsium euphorum“ Blödsinn mit Stränge der Form. Dabei erreiche ich sowohl klangliche Parameter als auch dramaturgische Tiefe.

### 2.5.1. "campanula patula" für Oboe d'amore solo

In dem ersten Stück "campanula patula" für Oboe d'amore solo wird das physikalische Benehmen der Interpretin aufführungspraktisch diktiert. Ihr Ziel ist, alle Noten möglichst wie notiert zu spielen und musikalisch zu interpretieren.

Die Anstrengung ist durch das musikalische Material komponiert und alle interpretatorischen Hinweise sind musikalischer Natur. Ich erhoffe, dadurch zwei gleichberechtigte Ebenen der Musik und des Theaters zu erreichen: Ein Drama über Grenzen mit Oboe d'amore und einer Oboistin als Protagonisten. Durch die Genauigkeit der Anweisungen spielt die Musikerin automatisch die Rolle der „sich anstrengenden Oboistin“, ohne in die Versuchung der Schauspielerei zu verfallen. Das Instrument und die Musikerin werden dadurch nicht nur als Medien zur Aufführung eines Musikstücks wahrgenommen. Die beiden und der Vorgang des Oboespiels werden zu Subjekten des Stücks erhoben. Das Stück soll verschiedene Ebenen der Wahrnehmung verbinden.

- die Ebene des Klanges /die Welt des Ohres
- die Ebene der Noten /die Welt des Verstands
- die Ebene der Performance /die Welt des Auges

Ich versuche, auf jeder Ebene das gleiche Thema mit adäquaten Mitteln zu behandeln. Die verschiedenen Welten: hier „Ohr“, „Verstand“ und „Auge“ genannt, werden von unserem Gehirn unterschiedlich stark wahrgenommen oder mehr oder weniger bewusst benutzt. Um die Wichtigkeit der Musik zu zeigen, werde ich hier einen genaueren analytischen Blick auf das Stück werfen.

Das Stück basiert auf einer festgelegten Tonreihe, die bei dem tiefsten Ton des Instruments gis (in der kleinen Oktave) anfängt. Die Addition der reinen Intervalle erfolgt in Cent und wird auf 25ct Schritte abgerundet, was zu mikrotonalen Verschiebungen führt. Die Tonreihe geht immer aufwärts und besteht aus 66 Tönen und zieht sich durch 33 Oktaven. Damit die Töne im spielbaren und hörbaren Bereich bleiben, müssen die Töne immer wieder transponiert werden.

Die Abrundung der Cent-Zahlen auf 25ct führen dazu, dass in den ersten drei Zyklen eine allmähliche mikrotonale Verschiebung geschieht.

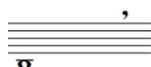
Ab dem vierten Zyklus, in dem eine horizontale Leseart der Tabelle angewendet wird, (was meiner subjektiven Logik entspricht) sind die Intervalle weniger geordnet, was zu größeren mikrotonalen Verzerrungen führt.

Das Stück hat eine 5-teilige A B A' B' A'' Form.

Teile vom Typus A *sensa misura lento* stehen in einem unproportionalen Verhältnis 22:3 zu B *cantabile molto espressivo*, wodurch das B als kurzer "Ausbruch" erscheint.

Teile vom Typus A bestehen gleich wie die übergeordnete Form aus der Abwechslung zweier Elemente.

Element 1: stabiler Klang "Basiston" (der tiefste Ton des Instruments - gis),<sup>17</sup>



[Bsp.1]

Element 2: instabiler "Luftton", der sich wiederum in zwei Phasen, einem fermatierten Luftgeräusch und einem klingenden Staccato-Ton, gliedert.



[Bsp.2]

Der Tonumfang des Instruments wird immer in der gleichen Richtung aufwärts durchquert. Der Aufstieg beginnt immer bei der unteren Grenze des Instruments: dem kleinen gis.



[Bsp.3 in C notiert]



[Bsp.4 in A notiert]

Anfänglich sind die aufsteigenden Phrasen relativ kurz, in der vierten Phrase stößt die Reihe auf die natürliche Grenze und muss gebrochen werden. Das weist auf die physikalischen Grenzen des Instruments und des Interpreten hin. Der wesentliche Aspekt des Stücks liegt in der Unterscheidung zwischen den durch Systeme definierten und den physikalischen Grenzen, deren Verschiebung, Ausdehnung, Aufhebung und Erfahrung. Die Musik fängt mit dem untersten Ton an. Die Tonfolge stößt auf verschiedene Grenzen und fängt immer wieder am „Anfang“ an. Der anfänglichen Erkundung der oberen Grenze folgt der Versuch der Ausdehnung der unteren.

Nach langer Folge der Lufttöne (10.-18. Ton) erklingt wieder der "Basiston" gis diesmal jedoch mit einer Fermate und mikrotonaler Verstimmung -25 ct.

<sup>17</sup> Notenbeispiele für Oboe d' amore sind in Violinschlüsseln in A transponiert notiert.



[Bsp.5]

Ton  $gis-25ct$  wird zum neuen Basiston und die Intervallfolge wird um  $-25ct$  verschoben. Der 27. Ton sollte (der vorgegebenen Intervallfolge nach) ein  $fisis3-25ct$  sein.

Die natürliche Grenze zwingt wieder zur Transposition.

Ton  $fisis1-25ct$  eröffnet den neuen Abschnitt B *cantabile molto espressivo*.

Teile von Typus B bestehen aus Elementen c und d. Dabei weist c geringe Verwandtschaft mit b und d große Verwandtschaft mit a auf. Im Gegensatz zum strengen Umgang mit den Tonreihen in den A-Teilen knöpfen die B-Teile an der Tonreihe an und fügen sich in die Reihen der Quint- und Tritonusschritte ein.

Charakteristisch für Teile in Typus B ist eine "klassische" Phrasierung und solistische Spielweise.



[Bsp.6]

Die von Typus A bekannten "Basistöne" werden in die Phrasen als Anfangs- und Zielton integriert.

Durch das Vorkommen der Quinten wird der "klassische" Charakter unterstützt. Der Ton  $gis$  wird aus seiner formalen Verantwortung entlassen. Die bis jetzt wichtigste Regel/Grenze wird gebrochen.



"Basiston" -     aufsteigende Quinten- — Tritonus- ✓

[Abb.1 eine aufsteigende rhythmische "Phrase" in Metrum 9/8]

Der dritte Teil, als A' bezeichnet, besteht aus Variationen des "A Materials". Die Erweiterung der Erfahrung in Teil 2 beeinflusst das weitere Geschehen.



[Bsp.7:.,,die neuen Basistöne“]

Der Anfangston fehlt bzw. dient als Schlussston des zweiten Teils. Der "Basiston" verlässt das tiefe Register.

Der vierte Teil, als B' bezeichnet, knöpft an B an, jedoch wird die Grenze des Spielbaren gesprengt. Die natürliche Grenze des Instruments, die als eine physikalische gilt, wird überschritten, indem sie einfach ignoriert wird. Es geschieht ein Übergang in die Dimension der Vorstellung und des Wunsches.

Diese Dimension ist für den Zuhörer nicht zugänglich. Jedoch hat die Imagination realen Einfluss auf das Geschehen im Konzertraum. Sie nimmt reale Zeit ein und wird durch die Anstrengung des

Interpreten sichtbar. In der Aufführung hat jedoch der Wille der Oboistin die klangliche Grenze, die ich als physikalische definiert habe, sehr ausgeweitet.



[Bsp.8]

Die kleine Analyse sollte zeigen, wie ich auf der Ebene des Verstands mit musikalischen Mitteln die Grenzen thematisiere. Die Strukturen und Formeln brauche ich, um meine Grenzen, um die es in dem Stück geht, zu definieren.

### 2.5.2.,,calliphoridae“ Trio für Klavier, Schlagzeug und Violine

Am Beispiel des Trios für Klavier, Schlagzeug und Violine "calliphoridae" möchte ich einen anderen Umgang mit den Strukturen zeigen.

Das Stück ist für mich hauptsächlich eine Minitragödie.

"Kennzeichnend für die Tragödie ist der schicksalhafte Konflikt der Hauptfigur (...) das Scheitern des Helden ist in der Tragödie unausweichlich; die Ursache liegt in der Konstellation und dem Charakter der Figur. Der Keim der Tragödie ist, dass der Mensch der Hybris verfällt (extreme Form der Selbstüberschätzung, Hochmut) und dem ihm vorbestimmten Schicksal durch sein Handeln entgegen will."<sup>18</sup>

"calliphoridae" wird mit „Familie der Schmeißfliegen“ übersetzt. Erwachsene Fliegen ernähren sich sowohl von Blüten als auch von Fäkalien. Die Eier legen sie in Aas und Wunden ab. Die Larven der Fliegen würden sich von unseren Leichen ernähren, wenn wir die toten Körper nicht bestatten würden. Fliegen sind feste Begleiter der Menschen. Eine unbestreitbare Eigenschaft des Menschen ist der Wunsch, sich von der Natur abzugrenzen. Der Mensch schafft die Kultur, die sich unter anderem in Bestattungen widerspiegelt. Claude Lévi-Strauß beschreibt in seinem Buch "Traurigen Tropen"<sup>19</sup> den ständigen Versuch, durch Kunst- und Gesellschaftssysteme und Religion der Natur zu entkommen. Andererseits liegt in der menschlichen Natur die Liebe zum Töten, geistige Faulheit und Dummheit, was oft als „naturnahes“ Verhalten interpretiert wird. Es stellt sich für mich die Frage wie in jeder Tragödie: Kann man dem natürlichen Schicksal entkommen?

Das Stück hat einen sehr genauen zeitlichen Rahmen, der durch 124 Schläge der Sekundenzeiger einer Wanduhr bestimmt wird. Die Wanduhr steht für das Schicksalsrad. Jede Bewegung und jeder Ton im Stück sind von der Uhr abhängig. Jeder Takt ist eine 10 Sekunden-Zelle die in 20 Impulseinheiten geteilt ist. Minimalistische Aktionen verhalten sich in Rhythmen, die die Takte in verschiedene asymmetrische "metrische Schläge" unterteilen. Dem unbarmherzigen Metrum der Uhr werden andere unregelmäßige Zeiteinheiten entgegengesetzt. Jeder Takt besteht aus 10 Sekunden/ 20 Sechzehntel, einem auf der Geige gestrichenen Ton und einer Pause. Die Anwesenheit des Tons definiert den einen Teil, die Abwesenheit von ihm, die Pause, den anderen. Die beiden Teile werden durch Rhythmus der Bewegungen geteilt.

<sup>18</sup> Quelle: <https://de.wikipedia.org/wiki/Trag%C3%B6die>

<sup>19</sup> Claude Lévi-Strauss, Traurige Tropen, S.190-247

Takt	Violine	Pause	Rhythmus (alles)
1			
2	9	11	4+5   6+5
3	5	15	5   5+5+5
4	11	9	6+5   4+5
5	15	5	5+6+4   5
6	4   11   5		4   6+5   5
7	15	5	6+4+5   5
8	9	11	5+4   6+5
9	5   9   5		5   4+5   5
10	5	15	5   6+4+5
11	4   11   5		4   6+4   5
12	5   6   5   4		5   6   5   4
13	8	beliebig	8

[Tabelle 4/5: Teilung der Takte in „calliphoridae“]

Die strenge Organisation führt dazu, dass alle Figuren im Stück in ihrer Zeit gefangen sind. Die Zeit ist für alle gleich bindend. Die Uhr kann nur durch den Tod zum Stillstand gebracht werden, was beim Erklingen des letzten Tons des Stücks geschieht. Der Pianist zerquetscht mit dem ersten Klavierton die Fliege (den Helden). Die Figuren sind nicht nur in der Zeit gefangen, sondern auch durch ihre Bestimmung. Das Schicksal des Pianisten liegt im Spiel des Klaviers. Die Gefühle und die Blicke sind durch die Komposition vorherbestimmt. Das Schicksal der Fliege wird spätestens bei dem ersten Schlag der Peitsche erahnt. Der Zuschauer erwartet den Mord. Es gibt kein Entkommen. Die Frage heißt nicht „was passiert“, sondern „wie es passiert“ und ob die Helden dem Schicksal entkommen können. Die Gefahr lauert nicht da, wo die Fliege es vermutet. Der Tod kommt leise und sanft. Alle Bedingungen einer klassischen Tragödie werden erfüllt. Das Schauspiel der Musiker kommt dadurch zustande, dass es den Musikern verboten ist zu schauspielern. Allein durch die Konzentration der Musiker und die genaue Wiedergabe des Notentextes soll das theatrale Geschehen entstehen.

Durch den zentralen Ton gis +- wird das Stück in Verbindung mit "campanula patula" gesetzt.

Die bekannten klischeehaften und illustrativen Mittel, auf die ich zugreife (der "Fliegen" Ton, Peitsche als Fliegenklappe und Anhalten der Uhr beim "Tod"), habe ich mit Absicht eingesetzt. Das bekannte Material bildet einen klaren Rahmen, der den Fokus auf den Umgang mit dem Schauspiel in der Musik richten soll.

### 2.5.3. "crepis" für Streichquartett

Das Streichquartett "crepis" thematisiert eine Einheit, die aus Individuen besteht. Die Pflanze Pippau (lat. crepis) besitzt einen zwei- bis achtköpfigen Blütenstand<sup>20</sup>. Der Betrachter eines Bouquets würde wahrscheinlich mehrere ähnliche Blumen, ein Botaniker eine Pflanze sehen. In diesem Stück gehe ich am meisten auf den Titel ein und versuche Besonderheiten und Lebenszyklus der Pflanze in den Klang und die Bewegungen zu übersetzen. Das äußere Bau aller Pflanzen weist auf klare mathematische Strukturen hin, daher schien es mir wichtig, sich bei diesem Stück strikt an mein Zahlensystem zu halten.

Jedes Instrument spielt durchgehend eigene Ton- und Rhythmusreihen. Jedem Instrument wird eine Kombination aus drei verschiedenen Zahlenzyklen aus der „Fiori-Tabelle“ zugeteilt:

Viol. I: y1,y2, y3; Viol. II: y1,y4, y5; Vla y1,y2, y4; Vlc: y1,y3, y5

<sup>20</sup> Jean-Denis Godet, Bern 1991.

Die Spalten „y“ werden in den neuen Tabellen zu den Zeilen „x“ und werden dann als neue Zyklen horizontal oder vertikal gelesen.

Viol 1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	4	7	10	2	5	8	11	3	6	9
	1	10	8	6	4	2	11	9	7	5	3
	3	16	18	20	11	13	26	28	19	21	23
Viol 2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	6	11	5	10	4	9	3	8	2	7
	1	5	9	2	6	10	4	7	11	4	8
	3	13	23	11	21	20	20	18	28	16	26
Viola	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	4	7	10	2	5	8	11	3	6	9
	1	6	11	5	10	4	9	3	8	2	7
	3	12	21	19	17	15	24	22	20	18	27
Vlc	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	10	8	6	4	2	11	9	7	5	3
	1	5	9	2	6	10	4	7	11	4	8
	3	17	20	12	15	18	22	24	27	19	22

[Tabelle 6: Instrumententabellen „crepis”]

In dem ersten Teil sind nur die Tonhöhen unabhängig. Durch gemeinsame Spielart, Gestus und Rhythmus werden Akkorde gehört und jeglicher polyphoner Charakter ist noch nicht zu vermuten. Weder die unabhängigen Tonreihen noch Akkorde sind richtig erkennbar.

Die Vortragsbezeichnung *non ancora vivo* bedeutet „noch nicht lebend“. Ich suchte nach einem Zustand des Klanges und des Spieles, der schon da, aber nicht wirklich da ist.

Partitur  $\text{♩} = 30$  **crepis** streichquartett

*non ancora vivo*  
*molto legatissimo* Teresa Grebchenko

\* a legato bow here means a bow length, always from the tip of the bow to the frog, consequently an arc length for both long (bar 1-33 under a single legato bow) and short lengths in vain a "full beautiful sound" should be aimed for as far as possible

17. *affettu*

vi. I  
vi. II  
va.  
vc.

[Bsp.9 „crepis“ - Anfang]

Im Laufe des Stückes emanzipieren sich die Instrumente, jedoch ohne die Gemeinschaft mit den Anderen zu verlieren. Ab Takt 53 bei *nascente* (wörtlich: „im Entstehen begriffen“) werden die Bogenstriche und dadurch Phrasierungen, Lautstärken und Klangfarben zuerst kanonisch und dann unabhängiger geführt. Jeder Bogenstrich soll vom Frosch bis zur Spitze gezogen werden. Das führt zu einer unterschiedlichen Geschwindigkeit des Strichs, was sich wiederum auf die Klangfarbe und Dynamik auswirkt.

nascente

24  
 vl. I *ppppp* vibrato *ppppp* non vibrato  
 vl. II *ppppp* vibrato *ppppp* non vibrato  
 va. *ppppp* vibrato *ppppp* non vibrato  
 vc. *ppppp* vibrato *ppppp* non vibrato

50  
 vl. I *ppppp* *pp* *pppp* *pppp*  
 vl. II *ppppp* *pp* *pppp* *pppp*  
 va. *ppppp*  
 vc. *pppp* *pppp*

[Bsp.10 „crepis“ - unabhängige Bogenführung ab Takt 52 – die gelbe Markierung]

Ab Takt 100 ändert sich die Leseart der Tabellen vom Horizontalen ins Vertikale. Ab diesem Moment werden Parameter wie Tonhöhe und Rhythmus von den gleichen Zahlen bestimmt (ein 100 ct Schritt von 100ct +/- 25ct gleicht der Dauer einer Sechzehntel). Durch dieses Verfahren wird der Rhythmus in jeder Stimme unabhängig.

con affetto alla Rachmaninov

99  
 I. *f* *ff* *p* *f*  
 II. *f* *ff* *p* *f*  
 a. *f* *ff* *p* *f*  
 c. *f* *ff* *p* *f*

[Bsp.11 „crepis“ - Takt 100, Phrase *alla Rachmaninov*]

**facile innocente**

*a tempo*

103 *pppp non vibrato*

103 *f*

103 *pppp non vibrato*

103 *pppp non vibrato*

[Bsp.12 „crepis“ - Takt 103 *a tempo*]

Die in Takt 100 beginnende Phrase *alla Rachmaninov* wird in Takt 102 abgebrochen, um in Takt 103 wieder einzusetzen. Das Gleiche wird wiederholt (mit kleiner Ausnahme der zweiten Violine). Die Tonhöhen bleiben bis auf manche Oktavierungen gleich. Die Dynamik, der Gestus und Bogenstrich verändern jedoch wesentlich das Gehörte. Ab Takt 117 gibt es wieder eine Wiederholung. (Die zweite Violine bleibt wieder als Überbleibsel des Alten aber mit Tonmaterial des Neuen). Wie bei der Wiederholung in Takt 103 der Gestus und die Dynamik verschwand, so verschwinden jetzt die Tonhöhen. Obwohl der Rhythmus unabhängig bleibt, entsteht ein kaum hörbarer, homogener Klang des Kolophonierens.

**dolce giocoso**

117

117

117

117

lay down the instru  
take the bow rosin

\* play with the bow on the rosin like on a violin

[Bsp.13 „crepis“ - Takt 117]

## 2.5.4. "cirsicum euphorium", die Cellosonate für eine Pianistin

Die „Cellosonate“ für eine Pianistin sticht aus dem Stil der vorherigen Stücke heraus. Das Theatralische und Groteske gewinnt die Oberhand. Es ist einerseits eine Parodie, andererseits Affirmation dessen, was oft verspottet wird. Durch die Strukturen versuche ich, bestimmtes Verhalten so weit zu entfremden, dass es distanziert betrachtet werden kann. Strukturen helfen, den Eindruck der Beliebigkeit zu vermeiden. Die „Fiori Tabelle“ und die Rhythmusreihen des Cellos aus dem Streichquartett „crepis“ werden in dem Moment eingesetzt, in dem das Stück von dem Szenischen in das Musikalische kippt.

The image displays a musical score for the piece "cirsicum euphorium". It features piano and cello parts. The piano part includes a rhythmic pattern labeled "(Rhythmus der Akzente)" and a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . The score is annotated with performance instructions such as "rall.", "8va", and "hand palms". A specific instruction at measure 73 states: "use any parts of the body to play as many notes as possible. each chord should be unique." The score is divided into measures 66-72, 73, and 74-78.

[Bsp.14 „cirsicum euphorium“ - Takt 66-78 „Fiori Tabelle“ in Akzente und Rhythmus]

Das Stück gewinnt durch die Struktur die Form eines Musikstücks und erzählt dadurch keine eindeutige Geschichte. Das Verwenden von Chopins Cellosonate g-moll Op. 65 zeigt meinen groben Umgang mit dem Material. Das, was unterschwellig bleibt, ist die Frage, wie es eigentlich gemeint ist und warum es gezeigt wird. Das Stück ist meine Reflektion der Welt. Die Strukturen helfen mir, mich eines Urteils zu enthalten und einfach nur das zu zeigen, was ich sehe.

Mein Ziel war es, dem Publikum eine Projektionsfläche für eigene Gedanken zu geben.

## 2.5.5."solidago" für Metal Band

In dem letzten Stück "solidago" für extreme Metal Band werden alle Zahlen aus den „Fiori Tabellen“ in allen von mir verwendeten Lesevarianten rhythmisch verarbeitet. Zwei Drumsets bilden den rhythmischen Kern auf jeder instrumentalen Ebene: Becken, Snare und Bass Drum durchlaufen unabhängig die rhythmischen Reihen. Das Thema des Stückes sind Übergänge zwischen Achteln und Triolen und deren metrische Umdeutungen, die zu den Tempowechseln führen. Anfangs sind beide Gitarren an das erste Schlagzeug gekoppelt und verstärken eine der rhythmischen Reihen. Im Verlauf des Stückes geht der Bass zur Verstärkung des zweiten Drumsets über und endet beim unabhängigen rhythmischen Kontrapunkt. Kurz vor dem Ende spielen alle Instrumente Unisono den ersten Zyklus aus der „Fiori- Tabelle“ 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11. Diese Zahlenreihe stand am Ausgangspunkt der tonalen und rhythmischen Ordnung des ganzen Stückes „fiori musicali“.

[Bsp.15 „solidago“ - Takt 56-59 Rhythmus der ersten Zahlenreihe der „Fiori Tabelle“ ]

Das ganze Stück ist eine in Halbtonschritten absteigende Sequenz reiner und verminderter Quinten. Bei jedem neuen Abschnitt/Zyklus, der durch Tempowechsel markiert wird, rückt ein Finger oder zwei um ein Bund auf dem Griffbrett in einer kontinuierlichen Bewegung von Korpus bis zum Kopf des Instrumentes vor. Bei der Schlusssequenz ab Takt 60 nach dem abschließenden Unisono-Teil steigen die Tonhöhen aufwärts über die Möglichkeiten des Instruments hinaus. Der Bass bleibt bei seinem höchsten Ton. Die Grenze wird nicht überschritten. Das Thema der Grenzen von anderen Stücken wird dadurch noch einmal aufgegriffen. Der Aufstieg bezieht sich direkt auf das erste Stück „campanula patula“, dieses Mal aber mit der Aussage: Eine Grenze ist und bleibt eine Grenze.

[Bsp.15 „solidago“ der Aufstieg am Ende]

### III. Interpretation vs. Komposition: Die Probenarbeit

Ich stelle mir immer wieder die Frage, was mein kompositorisches Material ist. Ist es nur das, was ich selber erfinde, oder ist es auch die ganze Umgebung und alle Variablen, die dazu führen, dass ein Kunstwerk entsteht? Kann ein akustisches instrumentales Musikstück ohne Interpreten existieren? Welche Rolle spielt das Medium oder der Rahmen, in dem ein Stück präsentiert wird? Für mich ist es von großer Bedeutung, ob ein Stück als LIVE Performance, Video oder Audioaufnahme rezipiert werden soll.

Eine Komponistin, ein Komponist der für Interpreten schreibt, steht vor der Frage, auf welche Weise der Interpret involviert werden soll. Es gibt Stücke, die unabhängig von Interpreten sind, in denen die kompositorische Idee auch bei geringem Aufwand vom Interpreten umgesetzt wird. Dann aber gibt es Stücke, deren Gelingen von der Aufführung abhängt. Und es gibt Interpreten, die aus einer schwachen Komposition eine starke machen können.

In älterer Musik beobachten wir, dass vieles nicht in den Partituren zu stehen brauchte, weil die interpretatorische Praxis mehr oder weniger klaren Regeln folgte. (Bei Bach sind beispielsweise Dynamikzeichen eher eine Ausnahme). Die Kadenz in früheren Solokonzerten weisen darauf hin, dass Komponisten den Interpreten eine gewisse gestalterische Freiheit unter Einhaltung geltender Regeln gewährt haben.

Der interpretatorische Einfluss auf das Komponierte stand immer im Mittelpunkt meiner musikalischen Interessen. In meiner Arbeit an "fiori musicali" bin ich diesem Interesse gefolgt.

Manche Stücke sind dadurch entstanden, dass mich konkrete Personen mit ihrer Spielart oder menschlichen Art inspirierten. Manche Stücke wurden während der Proben an die Interpreten so weit angepasst, dass sich die Hauptidee oder der Schwerpunkt komplett verschoben hat. Als Komponistin habe ich mir die Aufgabe gestellt, zu einem Dialog aufzufordern.

Bei diesem Projekt ähnelte meine kompositorische Arbeit in der Endphase einer Regiearbeit. Unsere Proben vor allem bei den Solostücken erinnerten mich an die Rollenarbeit im dramatischen Theater, in dem die Rollen an Darsteller und Darsteller an Rollen angepasst werden.

Ich versuchte, die beiden bekanntesten Schauspielmethoden bei musikalischer Probenarbeit mit den Musikern anzuwenden: Zum einen die Methode "Method Acting"<sup>21</sup>, die davon ausgeht, dass die Veräußerlichung, die auf der Bühne stattfindet, aus der inneren psychologischen Erfahrung des Aufführenden entspringen soll, zum anderen die Methode nach Brecht's Epischem Theater<sup>22</sup>, in der eine gewisse Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle zu einer Art reflektiertem, aufgesetztem und verfremdetem Spiel führen soll.

Bei der Probenarbeit mit den Instrumentalisten verwendete ich die beiden Methoden, gemischt mit der musikalischen Übungs- und Aufführungspraxis. Mit jedem Solisten und jeder Solistin und mit jedem Ensemble war die Probenarbeit sehr unterschiedlich. Was jedoch allgegenwärtig war, war meine Herausforderung, sich mit eigenen Grenzen, Schwachpunkten und Vorstellungen auseinanderzusetzen. Ich habe Risikosituationen gewagt in der Hoffnung auf inneres Engagement der Aufführenden. Zum großen Risiko gehörte für mich auch die Tatsache, dass das gesamte Konzept erst am Tag des Konzerts erstmals zusammengefügt wurde.

Im Folgenden möchte ich einzelne Probenerfahrungen präsentieren:

---

<sup>21</sup> "Method Acting" ist eine von Lee Straßberg entwickelte Schauspielmethode, die auf Lehre von Konstantin Stanislawski basiert.

<sup>22</sup> Das epische Theater: zur Struktur des modernen Dramas; Kesting, S.57-70

### 3.1 Probenarbeit mit der Oboistin für das Stück „campanula patula“

Meine primäre Absicht war, die Grenze des Machbaren zu zeigen. Ich wollte, dass die Oboistin sich darauf einlässt, ihr Scheitern auf der Bühne zu zeigen. Sie war aufgefordert, die leisesten Töne zu spielen, die nur zur 50 % gelingen. Ich habe sie darum gebeten, dass sie unspielbare Töne zu spielen versucht, auch wenn es bedeutet, sie nur in der eigenen Vorstellung und nicht in der Realität aufzuführen. Sie sollte die Mikrotöne erreichen wollen, die ihr Lehrer als unspielbar bezeichnete. Bei der ersten Probe habe ich bei ihr Entsetzen ausgelöst. Es kam zu folgendem Gespräch:<sup>23</sup>

*Sie: Ein Musiker will sich doch auf der Bühne nicht blamieren! Jeder übt doch, um sich auf der Bühne so gut wie möglich zeigen zu können. Niemand will seine Fehler und das Unfertige zeigen.*

*Ich: Ja, ich weiß. Das Stück hat aber ein anderes Ziel. Du wirst Dich nicht blamieren, wenn Du wahrhaftig zu verkörpern versuchst, was das Stück von Dir möchte. Gehören Fehler nicht zum menschlichen Dasein? Könntest Du Dir nicht vielleicht vorstellen, dass Du auf der Bühne jemanden spielst, der Oboe d'amore spielt? Du sollst nicht Evelyn sein, sondern eine Oboistin, die versucht, sich selbst und das Instrument zu dem Unmachbaren zu zwingen? Du sollst Dich in Deinem Tun so verlieren, so persönlich werden, dass es nicht mehr privat wird. Du sollst Dein Selbst in der Aufgabe auflösen.*

*Sie: Na ja... Ich verstehe es nicht, ich mag nicht, wenn Musiker schauspielern.*

*Ich: Ich auch nicht.*

*Sie: Willst Du, dass ich schlecht spiele?*

*Ich: Nein. Ich möchte, dass Du wunderschön spielst, (mit Lachen) Dich bemühst und das Unmögliche wagst. Ich möchte, dass Du perfekt Deine fehlende Perfektion zeigst. Ich möchte, dass Du wahrhaftig um die Töne kämpfst... Kennst Du jemanden, der perfekt wäre? ... Hast Du den Mut und Lust dazu, zu dem zu stehen, dass Du nicht perfekt bist? Willst Du es probieren?... In dem Mangelhaften steckt doch so viel Schönheit.*

*Sie: Ich probiere es.*

*Ich: Aber achte bitte darauf, dass Du Dich dabei gut fühlst. Wir können am Schluss immer nein sagen. Ich kann das Stück an Dich anpassen. Spiel lauter, wenn Du möchtest... Die Noten sind meine Vorschläge. Du bist am Ende die, die auf der Bühne steht. Ich übernehme die Verantwortung für dieses Experiment. Ich weiß nicht, ob die Idee gut ist. Ich bin nur neugierig.*

Wir haben uns fünfmal für 15 Minuten getroffen. Ich habe ein paar Stellen umgeschrieben, einiges klarer definiert. Sie hat die Möglichkeit gefunden, Töne in fünfgestrichener Oktave zu spielen. Meine Idee eines imaginären Spiels wurde überflüssig. Ein Tag vor dem Konzert, bevor Sie mir das Stück vorgespielte, hielten wir wieder ein Gespräch.

*Ich: Wie fühlst Du Dich jetzt? Fürchtest Du immer noch die Blamage?*

*Sie: Nein, ich habe das Stück verstanden. Es gefällt mir Deine Idee und dass „Fehler“ erlaubt sind.*

*Ich: Das freut mich! Die Töne, die Dir gelingen, sind sicher den Preis der misslungenen Töne Wert.*

Sie spielte für mich das Stück.

Ich durfte teilnehmen an einem existenziellen Kampf um jeden Ton. Es war die Musik, die ich hören wollte und meiner kompositorischen Absicht entsprach. Mit einer anderen Musikerin wäre es wahrscheinlich ein anderes Stück geworden. Verbunden durch das seltsame Ereignis und in einem komischen Glücksgefühl haben wir uns beide verabschiedet. Ob andere im Publikum daran teilgenommen haben, ist offengeblieben. Das war aber nicht mehr so wichtig, da wir beide das erlebt haben, was wir erlebt haben.

<sup>23</sup> Das Gespräch mit Evelyn Holzinger ist paraphrasiert.

### 3.2 Probenarbeit mit dem Streichquartett an dem Stück „crepis“

Ich habe mir selbst eine Herausforderung gestellt. Ich wollte sehen, was passiert, wenn ich mich aus der Probenarbeit herausnehme und nicht ich, sondern die Noten sprechen. Ich konnte erst einen Abend vor dem Konzert das Quartett hören. Es hat mich sehr interessiert, was passiert, wenn ich die Einstudierung jemand anderem überlasse. Werden sie die Aufforderungen, die in den Noten stehen, ernst nehmen? Wagen sie es, so unbequem zu spielen?

Sie haben es verstanden. Offensichtlich war die Partitur deutlich genug.

### 3.3 Probenarbeit mit dem Trio an dem Stück "calliphoridae"

Ich entschied mich, meine Kompositionskollegen zu fragen, ob sie das Stück aufführen möchten. Da wegen der Coronapandemie die Publikumszahl sehr beschränkt war, konnte ich dadurch mehreren KompositionskollegInnen das Zuhören des Konzerts ermöglichen. Die pragmatische Entscheidung hat sich als kluge künstlerische Entscheidung erwiesen. Es wurde mir dabei klar, dass die Geige sogar den erwünschten Klang bekommt, wenn sie nicht von einer Geigerin gespielt wird, sondern von einer fleißigen Pianistin.

Das Stück wurde zweimal langsamer aufgeführt als ursprünglich gedacht. Ich habe bei den Proben gemerkt, dass das Stück dadurch verständlicher wurde, allerdings weiß ich noch nicht, ob es in dem gesamten Kontext die richtige Entscheidung war.

Meine Kompositionskollegen wussten, dass sie nicht schauspielern können (und dass sie es nicht brauchen). Das war für mein Stück ein Glücksfall, da das Wichtigste die strikte Befolgung der Partitur war mit Präzision im Rhythmus und in der Blickführung. Das Anspruchsvolle war und ist das Auswendiglernen, da es nicht möglich ist, bei Kopfbewegungen und angegebenen Blickrichtungen die Noten zu lesen. Es gibt nur zwei schauspielerische Kleinigkeiten, auf die ich hinweisen musste:

- Der Blick "Richtung Zuschauer" musste in Intensität und Intention punktgenau kommen.
- Beim letzten Klavierton musste die Handposition und Intention genau festgelegt werden.

### 3.2 Probenarbeit mit dem Klarinettenisten an dem Stück "colchicum autumnale"

Seit Beginn der Arbeit an dem Stück hatte ich einen bestimmten Klarinettenisten im Blick. Als ich erfahren habe, dass er stark an der Covid-19-Infektion litt, wollte ich lieber riskieren, dass das Stück ausfällt, als jemanden anderen zu fragen. Die erste Probe fand online statt. Ich habe ihm die Noten erklärt. Er hat mir seine Spielweise und Griffe gezeigt. Obwohl mir das Stück am absurdesten vorkam (wegen meiner Aufforderung, dass der Interpret in seiner Vorstellung etwas anderes tut, als tatsächlich auf dem Instrument zu spielen), fand er die Idee nachvollziehbar und klar.

Nicht die Vorstellung hat ihn herausgefordert, sondern der Atem. In der Vorstellung ist es schwer, den Widerstand des Mundstücks zu spüren.

Der Musiker hat seinen definierten, aber freien Raum für Interpretation und Ausdruck sehr genossen. Er hat bei der letzten Probe gesagt: "in dem Stück gibt es wirklich Platz für mich!"

### 3.3 Probenarbeit mit der Barockfagottistin an dem Stück "papaver rhoeas"

Das Stück habe ich für eine Frau geschrieben, die eigentlich Blockflötistin ist, sie studiert zurzeit aber auch das Barockfagott. Der „Klatschmohn“ ist eine Blume, die mir in den Sinn kam, als ich an ihre Person dachte.

Wir haben uns zum Kennenlernen des Instruments getroffen. Sie zeigte mir, was sie gut spielen kann und wie das Instrument klingt. Sie erzählte mir aber auch, was ihr noch große Schwierigkeiten bereitete, nämlich das Staccato und der Ansatz. Leider waren es genau die Elemente, die ich in dem Stück einsetzen wollte. Das Stück enthält mehrere schauspielerische Elemente. Ich wollte in diesem Stück die zwei Schauspielmethoden anwenden. Die Einfühlungsmethode sollte nur in der Musik ihren Ausdruck finden und die distanzierte Vorführungsmethode bei schauspielerischen Gesten. Ich wollte in dem Stück am Schauspiel arbeiten. Und es als „Schauspiel in einem Musikstück“ thematisieren. Es gibt eine Diskrepanz zwischen dem, was jemand spielt, wenn er sich als guter Schauspieler fühlt, und was tatsächlich gutes Schauspiel ist. Ist es möglich, aus der „Schauspielerei-Falle“ herauszukommen? Wieso ist das Musiker- und Amateurschauspiel oft so unecht? Ich suchte nach Antworten auf meine Fragen. Wie veräußert man Gefühle, ohne sie zu überspielen? Wann soll der Fokus beim Aufführen auf technische, äußere, wann auf innere Vorgänge liegen? Kann bei der Aufführung die Konzentration auf den Notentext und die Qualität der Töne helfen?

Ich versuchte, eine Art Komik darzustellen. Es gibt eine Stelle (die des Gesangs), die an Peinlichkeit grenzt. Ich frage mich dabei, ob dargestellte Peinlichkeit noch peinlich ist.

Ich habe bei dieser Arbeit gemerkt, dass es mir viel leichter fällt, an Stücken anderer Komponisten schauspielerisch zu arbeiten als an meinen eigenen. Wahrscheinlich liegt es noch an der Unsicherheit, die mich begleitet, ob mein eigenes Stück die große Arbeit wert ist. Es ist für mich klar, dass ich als Komponistin klangliche und spieltechnische Anforderungen stellen darf. Schauspiel zu fordern, ist für mich eine heikle Sache, da Schauspiel ein ganzheitliches Engagement der Person fordert. Der Schauspieler muss sich so weit von der eigenen Person distanzieren können, dass er als Medium dient. Im Gegensatz zu Schauspielern sind Musiker darauf meistens nicht vorbereitet.

### 3.6 Probenarbeit mit der Pianistin an dem Stück "cirsium europorum"

Dieses Stück ist das im gesamten Ablauf mit den meisten theatralischen Elementen. Es erfordert von dem Aufführenden Fähigkeiten auf mehreren Gebieten: Gutes Klavierspiel, Schauspiel, Tanz, Clownerie und Bereitschaft, Geigen als Celloersatz zu spielen.

Eigentlich habe ich vor meinem geistigen Auge mehr gefordert, als möglich war. Von der Pianistin war sehr viel verlangt, und ich habe mich über ihre Offenheit richtig gefreut. In der Probenarbeit ist es wichtig, die Grenzen der Interpretin nicht zu weit zu überschreiten. Wir haben versucht, uns vor allem auf den Vorgang des Musikmachens zu konzentrieren. Es ist sehr anspruchsvoll, den Po so zu sensibilisieren, dass er nicht auf die Klaviertasten platzt, sondern das Klavier mit schönem Klang spielt, weil die Art des Anschlags die Klangfarbe ändert und so den Kontext des Stücks beeinflusst. Je nachdem wird Respektlosigkeit oder naives kokettes Spiel dargestellt. Das Stück war eine körperliche Herausforderung, da es den Einsatz aller Körpermuskeln erforderte. Für mich ist es nicht einfach, eine körperliche Performance für andere zu komponieren, da es nicht selbstverständlich ist, dass sich die Musiker einem performativen Körpertraining wie dem eines Schauspielers widmen.<sup>24</sup>

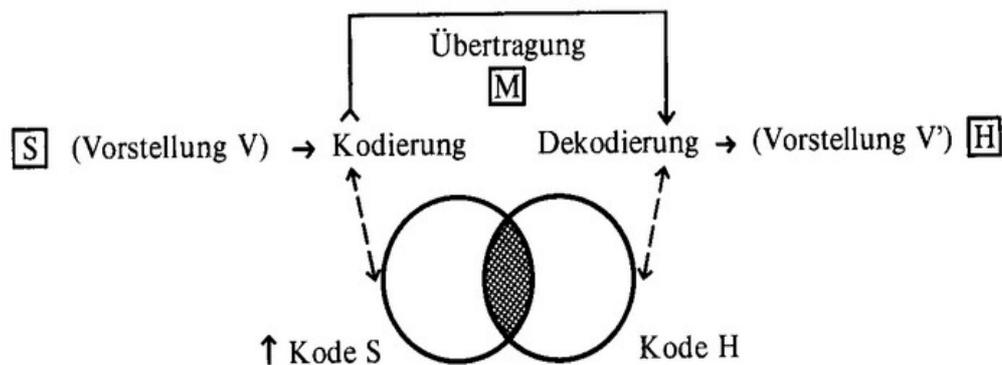
<sup>24</sup> Zu einer schauspielerischen Ausbildung gehört u.a. Körper-Bewegungsarbeit und Tanz. Ich finde, dass zur Ausbildung in Richtung Interpretation Neuer Musik Grundlagen des Schauspiels gehören könnten

## IV. Schnittstelle zwischen Musikinterpretation und Schauspiel

Im vorherigen Kapitel habe ich über meine schauspielerische Arbeit mit den Musikern geschrieben. In diesem Kapitel werde ich erläutern, warum mich die Schnittstelle zwischen Musikinterpreten und Schauspiel beschäftigt.

Abgesehen von theoretischen Diskussionen über eine Trennung der Kunstsparten finde ich es naheliegend, die Bühne als Bühne zu betrachten und eine Kunstaufführung als Kommunikationsform zwischen dem, was auf der Bühne passiert, und einem Publikum.

Im Sinne der Kommunikationstheorie ist jeder Aufführende auf der Bühne ein Sender, der in bewussten und weniger bewussten Zeichen kodierte Inhalte sendet und das Publikum als Empfänger der Zeichen erkennt. Folgende Zeichnung zeigt vereinfacht das, was in einer Kunstveranstaltung geschieht.



(Quelle: Ulrich, Winfried, Linguistische Grundbegriffe, S.56-57)

[Abb.2 Kommunikationsmodell]

Unter dieser Prämisse ist es für mich nicht relevant, ob der Aufführende ein Musiker oder Schauspieler genannt wird. Wenn ein Mensch gute Sende-fähigkeiten besitzt, sind die Zeichen mehr oder weniger austauschbar. Wie in einem Radio können verschiedene Inhalte in unterschiedlichen „Sprachen“ und mit verschiedenen „Zeichenvorräten“ übertragen werden. Für meine Kunst spielt der menschliche Körper als Medium die zentrale Rolle. Es ist zweitrangig, ob der Körper ein Instrument oder anderes Objekt animiert. Das Medium „Körper“ hat die Aufgabe, immaterielle Ideen in physikalische Form zu übersetzen und zu vermitteln.

Ich finde es wichtig zu bedenken, dass sowohl zum Schauspiel als auch zum Musikspiel große handwerkliche Kunst gehört. Wenn man jedoch ein Handwerk richtig beherrscht, ist es einfacher, ein anderes zusätzlich zu erlernen, weil man sich der Tiefe der Materie bewusst ist. Das Handwerk des Musikspiels und des Schauspiels haben viele Schnittstellen und wirken gegenseitig unterstützend. Ich bedaure sehr, dass es in der Musik oft zum Schauspiel kommt und andersherum ohne genügenden Respekt gegenüber dem erforderlichen Können. Erst wenn man genauer nach Schnittstellen sucht, ausprobiert und sie benennen kann, kann es hoffentlich möglich sein, beide Bereiche der szenischen Aufführung auf einem guten Niveau auszuüben.

Ich habe während meiner Suche folgende Schnittstellen gefunden:

- Das Agieren in der Zeit.
- Der Umgang mit Spannung.
- Die Wahrnehmung des Ausdrucks und der Emotionen der Aufführenden durch das Publikum.
- Die Interpretation des Textes (auch des Notentextes) oder der Anweisung.
- Die Vorbereitung durch Einstudierung und Übung.
- Der Auftritt mit dem eigenen Körper auf der Bühne.

Obwohl es keinen schauspielerischen Unterricht für Interpretinnen und Interpreten Neuer Musik gibt und keine Musikausbildung für Schauspieler, finde ich die Schnittstellen für meine kompositorische Arbeit sehr anregend. Ich möchte Musiker damit konfrontieren, dass sie ihre Handlung als solche auf der Bühne reflektieren. Ich suche nach eine Art Fusion von Theater und Musik.

Ich finde wichtig zu sagen, was ich unter "Theater" verstehe, da wahrscheinlich meine Auffassung von Theater nicht unbedingt die populärste ist, was zu Missverständnissen führen könnte. Für mich ist Theater eine Kunstform, die eine bestimmte Zeit in Anspruch nimmt. Eine Art, die erlaubt, alle möglichen Künste zu verbinden. Theater ist auch ein Ort, in dem es Publikum gibt, das in einem ganzheitlichen Erlebnis eine artifizielle jedoch reale Erfahrung machen möchte. Theater ist eine erlebbare Welt aus einer anderen Realität, in die ein Fremder einsteigen kann. Es soll dazu dienen, die eigenen Erfahrungen durch Besuch einer anderen Realität zu erweitern. So gesehen betrachte ich jedes Konzert als eine Art von Theater. Auf meine Liste der theatralischen Veranstaltungen gehören auch: jedes religiöse Ritual wie ein Gottesdienst oder eine Schamanenzeremonie, jeder in Präsenz stattfindende Vortrag und politische Auftritt, eine Demo und manchmal ein Drama im privaten Bereich, also zusammengefasst: jede Darstellung, die ein mehr oder weniger involviertes Publikum hat. Theater bedeutet für mich nicht zwingend Kunst. Es gibt aber sowohl gute als auch schlechte Kunst in der Form des Theaters.

Durch Reflexion über die Schnittstellen zwischen Musik und Schauspiel bin ich auf folgenden Gedanken gekommen. Es ist meine persönliche Beobachtung. Die höchste musikalische Leistung kommt einer höchsten schauspielerischen Leistung sehr nahe. Ich möchte es in folgender mir einleuchtenden Metapher beschreiben.

*Die Spitzenleistung der Musik- und Theaterschaffenden ist ein hoher Berg. Die beiden Gruppen besteigen den Berg jedoch aus unterschiedlichen Richtungen. Die einen starten im Süden, die anderen im Norden. Jeder Berg sieht von beiden Seiten unterschiedlich aus. So findet man Heidelbeeren eher auf den nördlichen, Himbeeren und Walderdbeeren eher an den südlichen Hängen. Während die Südseite im Frühling mit Krokussen bewachsen ist, liegt an der Nordseite noch Schnee. Je höher die Wanderer steigen, desto ähnlicher ist die Flora, desto gleicher die Temperaturen, desto näher sind sie aneinander. An der Spitze treffen sie sich und können sogar gemeinsam um den Gipfel kreisen.*

Obwohl ich Musik mache, ist mir das Denken sowohl von Antonin Artraud als auch von Samuel Beckett sehr nah, auch wenn sich beide mit Theater und nicht mit Musik befassten.

## V. Ein persönliches Schlusswort

Diese Arbeit war ein sehr wichtiger Bestandteil meines Studiums. Zu Beginn habe ich mit großer Angst auf das Ende des Studiums geschaut. Ich wusste nicht, wie ich ohne Lehrer arbeiten kann. Ich wusste noch nicht richtig, was ich tue und warum. Die Erfahrung, die ich während sechzehn Monaten durch intensive Arbeit an dem Projekt gesammelt habe, hat mich zu dem Punkt gebracht, dass ich die Hochschule verlassen kann. Ich weiß, wie ich alleine weiter zurechtkomme und wie ich weiter alleine lernen kann. Ich weiß auch, warum ich komponieren muss.

Ich mache es, um meine eigenen Grenzen der Erkenntnis über mich selbst und über die Welt zu erweitern. Dazu kommt noch die Erfahrung, dass ich je mehr ich lerne und gute Kunst kennenlernen desto mehr davon verstehe. Je mehr ich verstehe, desto größeren Genuss bereitet es mir, gute Kunst zu erleben. Das Kunstmachen ist für mich eine existenzielle Erfahrung. Es beglückt mich, wenn ich Menschen begegne, die meine Leidenschaft teilen und mich weiterbringen. Es trifft mich zutiefst, dass manche Künstler etwas als hohe Kunst verkaufen, was nicht aus der bedingungslosen Liebe zu ihr geschaffen worden ist.

Liebe zur Kunst ist wie jede leidenschaftliche Liebe oft schmerzhaft und verlangt viel Mühe, Arbeit, Verzicht und Selbstlosigkeit. In der Welt des Geldes, der Punkte und „Likes“ ist aufrichtige Liebe immer seltener. Daher bin ich so dankbar, in Frankfurt studieren zu dürfen, wo NICHT vermittelt wird, wie man Musik mit einfachen Effekten vermarktet, sondern wo die Musik als Kunst der Reflexion im Mittelpunkt steht.

Ich komponiere, um meine eigene Neugier zu stillen. Nur für mich. Ich brauche das Publikum als Feedback, ob meine Experimente gelingen. Ich kann diese Neugier und Begeisterung gerne teilen, weil andere sie mit mir geteilt haben und teilen. Meine lebendigen und toten Freunde, deren Kunst den Kern ihrer Existenz spiegeln, sie leben! Wir können uns mit ihnen unterhalten!

*Liebster Herr Xenakis! Wie haben sie die Psappha komponiert?*

*Lieber Morton, welche Gedankenwege, ist dein Hirn gegangen.*

*Lieber Arnold, ich glaube zu verstehen, was Du suchtest.*

*Lieber Oliver, John, Anton, Hans, Antonin, Johann, Robert, Cloude, Samuell, Szymon, Witold, Lydia, Dan, Georgy, Flannery, José, Louis-Ferdinand, Josquin, Rafal, Dayoung, Emily, Francesco, Anonymus! Béla, Grarzyna, Alexander, Samuell, Luigi, Arundhati, Bohumil, Klaus, Toru, Helmut, Michael, Mathias, Salvatore, Orm, Ai, Florian, Edgar, Cornelius, Alejandro, Stanislaw, Agi, Akira, Michael, Andrzej, Weronika, Jung, Wislawa, Ingmar, Terry, Ota ....*

*Wie schön, dass ihr mir eure Welten zeigt! Ich danke Euch für unsere Freundschaft!*

....

Schon alleine die ehrliche Auseinandersetzung mit meinem Thema „Vielfalt“ hat mich verändert. Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass ich, wenn ich Vielfalt sehen will, die Individuen erkennen und auf sie zugehen muss. Außerdem habe ich verstanden, dass es gefährlich sein kann, wenn Künstler versuchen, die Kunst zur Meinungsbildung oder Aufklärung zu benutzen. Jede Kunst kann schnell zum Manipulationsorgan werden. Ich möchte nur möglichst viel sehen und hören können, um möglichst viel zu zeigen und hörbar zu machen.

Meine Masterabschlussarbeit möchte ich mit einem Zitat von Joseph Konrad beenden. Über diesen Satz habe ich vor achtzehn Jahren meinen Abituraufsatz im Fach Polnisch geschrieben. Das Zitat lautet: „Kunst ist das große Ohr und das große Auge der Welt.“

## Literaturverzeichnis

- Dahlhaus, Carl: Analyse und Werturteil, Mainz 1970
- Godet, Jean-Denis, Bern 1991
- Kahneman, Daniel: "Schnelles Denken, langsames Denken", München 2021.
- Kesting, Marianne; Das epische Theater: zur Struktur des modernen Dramas, Stuttgart 1978
- Lévi-Strauss, Claude: Traurige Tropen, Köln 1978
- Prum, Richard O.: Ewolucja Piekna, (org. *The Evolution of Beauty: How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice Shapes the Animal World—and Us.*), Kraków 2019
- Różewicz Tadeusz: Szkic do erotyku współczesnego, Poezje, t. II, Wrocław
- Ulrich, Winfried: Linguistische Grundbegriffe, Kiel 1975