

Jenseits der Zentralperspektive

Sinnbildungen in Franz Martin Olbrischs Ensemblewerk *Blanco*

Jörn Peter Hiekel

Abseits üblicher Verständigungen

Die Verstehensproblematik ist in der neueren Kunstwissenschaft zum Gegenstand verschiedener Diskurse geworden, die im Sinne einer Radikalisierung der Gedanken Friedrich Schleiermachers¹ bis zu Theorien des Nichtverstehens oder der Unlösbarkeit reichen. Die Musik als abstrakteste aller Künste scheint dabei manches von dem, was sich etwa im postdramatischen Theater der Gegenwart entfaltet,² antizipiert und inspiriert zu haben, trug sie doch immer schon ein erhebliches Maß an Unbestimmtheit mit sich. Allerdings erwartete man von ihr, wenn sie sich mit anderen Künsten wie namentlich der Literatur verbündete, zu meist eine eher dienende Rolle. Heute ist dies weithin anders, sieht man von Ausnahmen wie Bühnen- oder Hörspielmusik ab. Zugleich sind die etablierten Möglichkeiten einer Liaison von Literatur mit Musik gewachsen. Sie reichen von der konventionellen Textvertonung bis hin zu unterschiedlichsten Deutlichkeitsgraden eines Mitschwingens von Worten in Musik. Texte können akustisch unhörbar und doch in ihrer Semantik präsent sein. Und dieser Extremfall kann ein Moment von bewusster Widerständigkeit gegenüber den Gewohnheiten künstlerischer wie nichtkünstlerischer Kommunikation aufweisen, jener von Hans-Thies Lehmann propagierten „Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“³ entsprechend, zu der es gehört, dass alle üblichen Modalitäten der Verständigung unterlaufen und damit eine neue Intensität der Wahrnehmung erschlossen wird.

Dies bezeichnet die Ausgangssituation für eine Auseinandersetzung mit dem 1998 entstandenen Ensemblestück *Blanco* von Franz Martin Olbrisch, das sich auf ein gleichnamiges long poem von Octavio Paz, also auf ein Stück Weltliteratur, bezieht. Charakteristisch für dieses Stück ist die Setzung von nicht bei der Aufführung erklingenden Worten, die in dem, was sie zu erkennen geben, ausdrücklich vom Zurückweisen klarer Distinktionen künden. „ohne name, ohne rede“ steht, ähnlich einer Spielanweisung, über dem ersten Abschnitt des Wer-

1 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 71999.

2 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

3 Hans-Thies Lehmann, *Ästhetik. Eine Kolumne. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 542, 2003.

kes.⁴ Es wird später im Stück Textpassagen geben, die greifbare Assoziationen hervorrufen. Und punktuell wird sich die Musik sogar Lautmalerei gestatten. Doch hier zu Beginn steht das noch Unbestimmbare und gibt der Auseinandersetzung mit diesem Werk eine Richtung vor. Die in die Partitur eingelassenen Worte trumpfen nicht, wie bei herkömmlichen Textvertonungen, als etwas Hörbares auf. Sofern sie nicht im Programmheft einer Aufführung abgedruckt sind (was der Komponist nicht ausdrücklich vorsieht), sind sie nur den Interpreten und anderen Partiturlesern zugänglich.

Das 1967 veröffentlichte Gedicht von Octavio Paz, dessen Prägungen Franz Martin Olbrisch in diesem Ensemblewerk nachhört, ist für seine Offenheit und seine Komplexität gleichermaßen bekannt. Insofern erscheint der Passus „ohne name, ohne rede“ zu Beginn wie eine tief greifende programmatische Absichtserklärung. Es ist die Anweisung an Interpreten oder Hörer, sich einen eigenen Erfahrungsraum zu erschließen, der irgendwo zwischen der Unkenntlichkeit gesetzter Zeichen und präziseren Distinktionen liegt. Hierzu gehört eine Rezeptionshaltung, die in dem, was nun kommt, auch Assoziierbares, Benennbares aufspüren darf. Das Ensemblewerk von Olbrisch sucht hellhörig zu machen für die Grenze zwischen semantischer Unsichtbarkeit und punktueller Kenntlichkeit.

Bereits die Werküberschrift kann als Metapher für eine solche Übergängigkeit empfunden werden: Das spanische Wort „blanco“ meint „weiß“, deutet aber zugleich auf „Ziel“, „Pause“ sowie auf etwas Ungreifbares hin. Als Titelwort ist es schon im long poem von Octavio Paz Sinnbild für einen Weg, der beim Schweigen seinen Ausgang nimmt und auch enden wird. Dieser Weg verläuft über jene Vielzahl von Assoziationen und Gedanken, die sich dem Schweigen gewissermaßen entringen. Physikalisch gesprochen: Es geht um jene Summe der Erfahrung von Licht-Farben, die im neutralen Weiß virtuell enthalten sind. Einen künstlerischen Moment lang dürfen sie, im Gedicht wie im Musikwerk, aus ihr herauswachsen. Im Keim entfaltet dieser Werkbeginn mit alledem schon die für das Stück insgesamt wesentliche Problemkonstellation: die Spannung zwischen einer existenziellen Erfahrung jenseits des einfach Verstehbaren und andererseits Momenten von Distanz.

Modellhaftes Beginnen

Betrachtet man den ersten der vier Sätze des Ensemblewerkes als Einheit, so ist sein prägnanter Ouvertürencharakter unverkennbar. Der Beginn ist forsch und pointiert. Aus dem Nichts springt das Stück in ein vierfaches Forte. Es suggeriert, als würde es munter auftrumpfend fortfahren können. Doch nimmt es diese offensive Behauptung bald zurück. Der anfängliche Schwung kommt abhan-

4 Kleinschreibung (hier wie bei allen folgenden Zitaten aus der Partitur) im Original.

den, gerät in eine Art Strudel von Klangereignissen. Diese sind kaum auf einen einheitlichen Nenner zu bringen: Es finden sich rhythmisch überaus komplexe Figurationen. Manche davon erscheinen floskelhaft am Rande des Stereotypen, andere stark verschattet. Aber es gibt z.B. auch etliche große Sprünge, Triller und Glissandi sowie „col legno“ oder „sul ponticello“ gespielte Streicherklänge. Hinzu kommen präparierte Klänge im Klavier, Andeutungen von rhythmischen Regelmäßigkeiten im Schlagzeugpart und vor allem ein fortwährendes Oszillieren zwischen lauten und leisen Momenten. Insgesamt begegnet man einem Gefüge rascher Wechsel, das allerdings, eine adäquate musikalische Darbietung vorausgesetzt, gleichzeitig flüchtig und gefasst wirkt.

Der Anfang trägt schon bei Octavio Paz programmatische Züge. Die ersten Worte von *Blanco* lauten in deutscher Übertragung:

der urmoment
das fundament
das samenkorn
latent
das wort auf der spitze der zunge
unerhört
unhörbar
unvergleichlich
trächtig
nichtig
alterslos
die begrabene mit den offenen augen
unschuldig
zweideutig
das wort
ohne namen
ohne rede⁵.

Paz eröffnet eher zögerlich, tastend, der Keime des Beginns, aber auch bereits der kommenden Grenzen oder Hürden bewusst. Inspiriert von Worten wie „urmoment“, „fundament“ oder „samenkorn“ suchte der Komponist einen entsprechenden Anfang zu gestalten. Auch dieser ist als etwas Keimendes, zum weiteren Verlauf Hinführendes interpretierbar. Dem entsprechend ist der erste Satz dieser viersätzigen Komposition so angelegt, dass er in verkleinerter Form in sich alles enthält, was das Gesamtwerk ausmacht⁶. Als Modell en miniature ist

5 Octavio Paz, *Blanco/Weiß*, in: *Suche nach einer Mitte. Die großen Gedichte*, übertragen von Fritz Vogelsang, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

6 Dadurch entsteht nach Olbrichs eigenen Worten – „eine Art Spiegel im Spiegel im Spiegel“. Im Gespräch mit dem Verfasser am 23. Januar 2002.

hier in diesen ersten Minuten der gesamte Verlauf des Werkes abgebildet. Dies schließt sogar den des ersten Satz selbst ein, der im Modell auf wenige Sekunden schrumpft. Aber es schließt auch die Andeutung eines ursprünglich geplanten fünften Satzes ein, auf den der Komponist in letzter Instanz verzichtete.

Selbstreflexivität und Polyphonie

Literatur kann Komponisten auf unterschiedliche Weise Hilfestellungen geben. Dies gilt auch und gerade dann, wenn sie sich gegen eine herkömmliche Vertonung von Texten entscheiden. Franz Martin Olbrisch favorisierte einen Weg, den vor ihm schon einige andere Komponisten beschritten haben: Der Text ist anwesend und abwesend zugleich. Er erklingt nicht, wird aber reflektiert. Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente. Stille – An Diotima* (1979/80), das sich auf Bruchstücke der an sich schon rätselhaften Dichtung Hölderlins bezieht, gilt innerhalb der Musik der letzten Jahrzehnte als paradigmatisch für diese Art der Textverankerung.⁷

Mitunter besitzen Texte selbst im Rahmen einer solchen Hintergrundposition einen verführerischen Sog. Dies erweist sich etwa dann, wenn sie mit kräftigen Bildern aufwarten, erst recht, wenn sie ihrerseits mit klanglichen Assoziationen arbeiten, die bestimmte Vorstellungen bei den Rezipienten hervorlocken können. Im Gedicht *Blanco* lässt Octavio Paz an einzelnen Stellen Hinweise auf musikalische Elemente aufblitzen. Diese sind Bausteine seines virtuosen Spiels mit und über die Kristallisation von Sinnzusammenhängen. Am sinnfälligsten ist hier jene selbstreflexive Stelle, die in deutscher Übertragung lautet:

Die Welt
Bündel deiner Bilder
zerfließend in der Musik.

Hiermit wird nun gerade das Ungreifbare des Mediums Musik akzentuiert. Mehr Anschaulichkeit gestattet sich Paz, wenn er Tambourin, Sitar und Flöte oder – gleich mehrfach – Trommeln auffahren lässt:

Es brüllen die angeketteten Bäume
Trommeln Trommeln Trommeln
Ich schlage dich, Himmel
Erde, ich schlage dich

7 Mit Blick auf sein eigenes Werk äußert Olbrisch: „In dem Moment, wo man die Partitur zur Hand hat, was ja zumindest bei den Interpreten der Fall ist, muss man die Musik, ob man will oder nicht, auf diesen Text beziehen“ (im Gespräch mit dem Verfasser am 23. Januar 2002). Und dies gilt für Aufführungen des Werkes nicht anders als bei deutenden Annäherungen an dieser Partitur.

Polyphonie ist eine uralte musikalische Gestaltungsweise. In der Literatur wurde immer wieder der Versuch gemacht, mit quasi-polyphonen Gestaltungen etwas Musikanaloges zu konfigurieren. In der unendlichen Geschichte der Wechselbeziehungen zwischen beiden Künsten ist dies freilich einer der Punkte, an denen die Literatur der Musik in der Regel unterlegen ist. Dasselbe gilt für eine eng benachbarte Gestaltungsform, die der Simultandarstellung: Musik als Zeitkunst hat es hier leichter, zumal wenn sie sich auf mehrere Ausführende stützt.

Gerade Octavio Paz suchte in *Blanco* diese Differenz zur Nachbardisziplin aufzuheben. Er hat dieses Gedicht so gestaltet, dass es außer der herkömmlich linearen Leseweise auch andere Wege gibt: Möglichkeiten, in denen einzelne Teile als Ganzes stehen können, und solche, in denen ein simultanes Lesen angebracht wäre und mithin verschiedene Stränge zusammen zu denken sind. Paz betont im Vorwort zu *Blanco* diese unterschiedlichen Varianten: das Lesen des kompletten Textes als etwas Ganzes, Einheitliches, aber auch die separate Berücksichtigung dreier nebeneinander herlaufender Segmente. Typographisch ist das in der Gedichtausgabe hervorgehoben: Es gibt drei Kolonnen, die alle auch selbstständig gelten können.

Franz Martin Olbrisch hat dieses Mehrperspektivische in seinem Musikwerk in transformierter Form aufgegriffen: Etwas diesen drei Textkolonnen Entsprechendes wird durch eine Aufteilung der acht Instrumente in drei Gruppen erzielt. Dabei ist die mittlere Textkolonne einem Bläsertrio zugeordnet, die linke Klavier und Schlagzeug und die rechte einem Streichtrio. Überdies aber sind diese Kolonnen so ineinander verzahnt und verschachtelt worden, wie das in der Lyrik nicht möglich wäre. Denn trotz der für Octavio Paz so wichtigen simultanen Setzung bleibt die Lyrik der gewohnten Sukzessivität weiterhin verpflichtet – sieht man von der als Sonderfall denkbaren Möglichkeit ab, dass man mit verschiedenen Sprechern parallel geführte Passagen simultan läse. Das Nachdenken über Sukzessivität und Simultaneität scheint den Komponisten zu einem Konzept angeregt zu haben, das tatsächlich polyphon ist und damit die formalen Vorgaben des Gedichts in musikalisch brauchbare Formen überführt. So wird zugleich jene Simultandarstellung eingelöst, die der Literatur nur als schwer realisierbare Option innewohnt. Anhand der Transformation in Musik zeichnen sich mithin gerade die Differenzen der beiden künstlerischen Nachbarbereiche ab. In der musikalischen Partitur resultiert aus alledem ein komplexes Spiel mit unterschiedlichen Perspektiven und Ausdrucksschattierungen.

Es gehört zu den Eigenheiten des Gedichtes von Paz, dass jeder Abschnitt dieser Kolonnen einen bestimmten Charakter besitzt. Man könnte, im bewusster Analogie zu genuin musikalischen Darstellungsweisen, von miniaturhaften, monadischen Charakterstücken sprechen. Diese umrisshaft kenntlich werdenden Charaktere werden dann, wenn die auf sie reagierende Musik polyphon übereinander geschichtet wird, miteinander kombiniert. Diese Schichtung bringt etwas hervor, das mehr ist als bloß die Summe der einzelnen Teile. Es entsteht der Eindruck eines aufeinander Einwirkens, aber auch einer mehrdimensi-

onalen Staffellung. Und der Musik selbst wächst auf diese Weise eine spezifische Tiefe zu. Sie ist an den Wechsel unterschiedlicher Hörpositionen geknüpft – womit nicht im äußeren Sinne Positionen im Raum, sondern innere Haltungen gemeint sind. Es ergeben sich verschiedenste Spannungsfelder zwischen gleichzeitig präsenten Charakteren. Diesem Umgang mit unterschiedlichen Charakteren hat Olbrisch, wie die Skizzen zu *Blanco* belegen, beim Schreiben des Werkes besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Eine wesentliche Perspektive dieses Werkes, die mit dem eben Ausgeführten zusammenhängt, ist das Spannungsverhältnis zwischen den einzelnen Komponenten des polyphonen Gefüges. Im Idealfall jedweder Polyphonie bilden Einzelkomponenten sowohl im Zusammenklang als auch jeweils separat eine Kette sinnvoller Ereignisse. Was in klassischer Polyphonie drei Stimmen sind, sind in *Blanco* die drei instrumentalen Gruppen. Sie alle – Holzbläser, drei Streicher sowie Klavier und Schlagzeug – treten fast durchweg nur geschlossen auf. Wesentlich für den Gesamtverlauf ist die Interaktion der einzelnen Gruppen. Abseits einer verbindlichen Zentralperspektive entfaltet sich in diesem Stück ein reich schattiertes Wechselspiel, innerhalb dessen sich jedoch immer auch Momente zutragen, die von der Unbeirrbarkeit jeder dieser Gruppen künden. Denn fast noch wesentlicher als die Art und Weise ihres Zusammenklangs war für Franz Martin Olbrisch die Prämisse, dass beide Trios und auch das Duo aus Klavier und Schlagzeug für sich genommen nicht unvollständig wirken sollten.⁸ Wollte man für *Blanco* eine Art Hör-Gebrauchsanweisung formulieren, würde man die Aufmerksamkeit gerade auf diese Wechselhaftigkeit lenken, weit eher jedenfalls als auf Motivbildungen oder andere Regelmäßigkeiten.

Reflexion im gebrochenen Spiegel

Franz Martin Olbrisch ist in den letzten Jahren nicht allein mit Musik für klassisches Instrumentarium hervorgetreten, sondern fast noch mehr mit intermedialen Projekten, die sich bewusst abseits der Pfade herkömmlicher Konzertmusik bewegten. Und in *Blanco*, seinem ersten Ensemblewerk nach einer mehrjährigen Pause in diesem Genre, verankert er ganz bewusst eine Gegenteilstendenz zum Ideal der Geschlossenheit, gestützt auf manche der Erfahrungen, die sich durch die Arbeit mit multimedialen Projekten ergaben. Konkret ist hier die Relativierung der Parameter Zeit und Raum zu nennen. Die in *Blanco* gesetzte Polyphonie geht mit der Aufspaltung in changierende Klangzentren einher und ist deutbar als gewissermaßen gruppendynamischer, flexibilisierender Eingriff in das Klang-

8 Der Komponist selbst äußerte hierzu: „Die Schwierigkeit, die wir aus der frühen Mehrstimmigkeit kennen, wieder zurück zu gewinnen, war mir dabei ganz wichtig. Und deswegen fand ich es so spannend, das Octavio Paz in der Lyrik, wo man es gar nicht erwartet, eine Denkweise eingeführt hat, die sehr viel mit Musik zu tun hat“ (im Gespräch mit dem Verfasser am 23. Januar 2002).

geschehen. Das Ensemblespiel als solches und dessen Wahrnehmung durch den Hörer werden auf diese Weise zum Thema. Außerdem rückt die Frage der Konstituierung und Reflexion von Sinn und seine Staffellung durch verschiedene Perspektivenwechsel ins Blickfeld.

Mit alledem sind Themenbereiche angedeutet, die den Komponisten schon lange beschäftigen. *Von der Willkür der Beobachtung* überschrieb Franz Martin Olbrisch 1997 einen in Berlin gehaltenen Vortrag⁹. Darin geht er von der Systemtheorie Niklas Luhmanns aus und akzentuiert mit Nachdruck die Notwendigkeit, in einem Musikwerk die Betrachterperspektive mitzureflektieren. Ebenso signifikant heißt Olbrischs bislang einziges Musiktheaterwerk *Der gebrochene Spiegel* und trägt den Untertitel *polyszenisches Musiktheater*.

Gerade von hier aus lässt sich ein Bezug herstellen zum flexiblen Denken in der Lyrik von Octavio Paz, zu seiner Art des Erkundens von ungewöhnlichen Kommunikationsmöglichkeiten und zu dem, wie Olbrisch auf dieses Denken in *Blanco* reagiert. Es geht dabei nicht nur um das Changieren zwischen Greifbarem und Ungreifbarem, sondern um eine aus dem Nichts erwachsende Situation: um die Frage also, wie etwas entsteht, wie vor allem eine Welt aus Gedanken entsteht.¹⁰

Die Parallelität zu Strategien von Paz bezieht sich ausdrücklich darauf, wie aus dem Ungreifbaren und noch Unformulierten Formen und Gestalten herauswachsen, wenn auch jeweils bloß für Momente. Dazu gehört, dass diese Ansätze wieder in eine unbestimmte Situation zurückfallen – also alles im Wandel bleibt. Aus alledem resultiert eine bewusste Differenz zu dem über Jahrhunderte zum Standard gewordenen Begriff des in sich geschlossenen Werkes.

Distanz zu Standards des Komponierens hält Olbrisch auch in anderer Hinsicht. So etwa mit Blick auf die in der Gedichtvorlage zumindest anklingende politische Haltung des Dichters Octavio Paz. Bezüge hierzu gibt es durchaus, doch sind diese ambivalent. Der Komponist selbst nennt ein Beispiel:

„Der Titel vom Bläserteil des dritten Satzes lautet ‚das namenlose komplott der gebeine‘. Das deutet auf jenen Teil im Gedicht, wo Paz sehr politisch wird und wo er auch die Schuldfrage stellt. Und das ist ja eine Stelle, die fast lautmalerisch ist – und wenn man die trockenen Impulse der Flöte hört, kann man sich fast schon das Klappern von Gebeinen vorstellen.“¹¹

9 Vortrag, 1997 gehalten in der Berliner Reihe „KammerGespräche“, in diesem Band S. 61ff.

10 Hierzu Olbrisch im Gespräch mit dem Verfasser am 23. Januar 2002: „Es ist für Paz wichtig, dass die Welt nicht fest gefügt ist. Und das ist für mich genau der Punkt, wo ich große Sympathie zu Paz entwickelt habe, warum ich überhaupt auf *Blanco* zurückgegriffen habe, weil in dieser Hinsicht meine eigene Welt, meine Denkweise mit der von Paz sehr ähnlich ist.“

11 Ebd.

Nur wenige Monate vor *Blanco* hatte Olbrisch für eine Veranstaltung in Münster, die sich ausdrücklich den Möglichkeiten heutigen politischen Komponierens widmete, eine regelrechte Vertonung eines Textes von Octavio Paz geschrieben. In diesem Werk mit dem Titel *Nachtstück* sind die Worte und Anzeichen ihrer engagierten Haltung klar zu hören. Das Ensemblewerk *Blanco* setzt die klare Präsenz des Politischen in anderen Kontexten voraus, betont aber das Mehrperspektivische. Darin ist, ebenso wie in der literarischen Vorlage, das Politische nur eine Facette, die sich – vor allem aufgrund des Verzichts auf Vertonung – kaum wirklich klar herauskristallisiert. Andererseits ist das Politische selbst im Zustand der Abstraktion etwas bei der Wahrnehmung dieses Stückes Mitschwingendes. Das hat mit drei Aspekten zu tun: erstens mit Octavio Paz und seiner Bekanntheit als politischer Dichter, zweitens mit den in die Partitur eingetragenen Passagen des Gedichtes *Blanco*, aber drittens doch auch mit einzelnen markanten Färbungen namentlich im Schlagzeugpart. Dieses Präsenz des Politischen, die in der Tradition des kritischen Komponierens steht, schließt sich sinnfällig mit dem für Franz Martin Olbrisch charakteristischen Denken zusammen, nach dem ein Musikwerk dazu dienen kann, das Wahrnehmen der Kunst und der Wirklichkeit, das Sich-bewusst-Machen von Sinnkonstituierung sowie der Verschränkung unterschiedlichster Perspektiven zu intensivieren:

„Als Komponist setzt man ja keine Wirklichkeiten, sondern Denkanstöße in die Welt. Was aus diesen Denkanstößen passiert, ist Sache des einzelnen Hörers. Das ist mir wichtig. Mir geht es nicht darum, dass ein Hörer das nachvollzieht, was ich vorge-dacht habe und dann in meiner Musik ausgedrückt habe, sondern es geht mir darum, dass Musik Anstoß gibt und aus diesem Anstoß heraus Denkprozesse in Bewegung gesetzt werden. So dass man in eine andere Form von Erfahrung kommt als die alltägliche.“¹²

Dies ist auch einer der Punkte, an denen die beiden in *Blanco* maßgeblichen Perspektiven, die Tendenz zum Enigmatischen und die existenziellen Aspekte, konvergieren. Es ist bezeichnend für das Komponieren von Franz Martin Olbrisch, dass dies auf eine Erfahrungsmöglichkeit jenseits des herkömmlichen Verstehens hinausläuft. Sucht man nach einer Formel für die Reflexion von Wirklichkeit und das Auslösen von Denkprozessen durch ein Werk wie *Blanco*, so drängt sich die Metapher des gebrochenen Spiegels auf. Das Gebrochene daran ist der Aspekt der bewussten Verunklarung aller Text- und Wirklichkeitsbezüge. Die allerdings ist nicht denkbar – oder wünschbar – ohne die für Olbrisch typische Suggestivität der Klangverbindungen.

(2007)

12 Ebd.