

Christian Grüny

Die Gegenwart des Fernen. Über Maximilian Marcolls *Amproprification* #6

Es gibt in der Musik und in der Kunst allgemein eine lange Tradition, auf andere Arbeiten zurückzugreifen, sie zu zitieren, verfremden, umzubauen, zu zerstückeln, zu montieren etc. Naheliegender Weise wird dann gern davon gesprochen, dass diese Arbeiten zum Material gemacht werden. Was aber bedeutet es, etwas zum Material zu machen? Das Wort suggeriert eine qualitätslose Masse, die sich dem Zugriff fügt, aber das ist offenbar nicht gemeint – die verwendeten Arbeiten sollen schließlich in ihrer Beschaffenheit erkennbar bleiben. Trotzdem müssen sie auf irgendeine Weise entqualifiziert, ihre Bestimmtheit gebrochen werden, um bearbeitet werden zu können, oder andersherum: jede Bearbeitung bedeutet immer auch eine Entqualifizierung des Bearbeiteten.

Das gilt ganz allgemein und auch für Materialien im traditionellen, materiellen Sinne: Holz kommt in der Natur nicht vor, sondern muss dadurch gewonnen werden, dass man Bäume zersägt. Insofern nichts von sich aus Material ist, ist die Arbeit der Entqualifizierung immer Teil des Gestaltungsprozesses (oder seiner Vorbereitung); auf der anderen Seite wird sich kein Material zur vollständigen Widerstandslosigkeit neutralisieren lassen, und daher ist dieser Prozess immer auch ein Umgang mit dem, was das Material erlaubt, nahelegt, unmöglich macht – Adorno hätte gesagt, was es *verlangt*.

In seinem Text *Schläft ein Ding in allen Liedern* zitiert Maximilian Marcoll Hans Zenders Beobachtung, dass die Stücke, die man zum Material macht, sozusagen zurückschlagen, indem sie selbst die Initiative übernehmen und dem Komponisten das Heft aus der Hand nehmen.¹ Auch wenn Zender hier sehr spezifische Bezüge im Sinn hat, ist diese aktive Rolle der Ausgangspunkt von Adornos allgemeiner Theorie des künstlerischen, vor allem des musikalischen Materials. Sie ist eine Theorie der Geschichte der Kunst, die diese Geschichte in den Formen der einzelnen Arbeiten selbst aufsucht. Wenn jedes Kunstwerk implizit oder explizit, konkret oder allgemein auf andere Werke zurückgreift, um überhaupt etwas zum Gestalten zu haben, können dieser Rückgriff und die Art der Verarbeitung darauf befragt werden, wie sie vorgehen: ob kritisch oder affirmativ, fortsetzend oder als Bruch, ob sie mit den Fragen und Problemen, die sich aus den bestehenden Werken ergeben, produktiv umgehen oder ob sie sie ignorieren, ganz allgemein wie reflektiert sie sich zu ihrem Material

¹ https://marcoll.de/text/articles/SchlaeftEinDing_Korr_web.pdf.

verhalten. Man muss keine starke Theorie des Fortschritts in der Kunst vertreten, um dies weiterhin produktiv zu finden.

Die Frage ist also nicht, *ob* ein Stück auf andere Stücke als Material zurückgreift, sondern in welchem Körnungsgrad dies geschieht und wie es mit diesem Material umgeht. Der Möglichkeitsraum spannt sich zwischen zwei Extremen auf: Das erste wäre der Fall, bei dem das Material sozusagen vollständig verdaut wird – ein Stück besteht in seiner Substanz aus nichts anderem als aus Stücken der Vergangenheit, aber keines von ihnen ist als solches mehr erkennbar. Was erkennbar sein mag, sind Formprinzipien, Wendungen, Gliederungsvarianten, Tonfälle, Instrumentierungen, Klangtypen, wodurch sich das Stück in einem Traditionsraum verortet, zu dem es sich auf spezifische Weise verhält. Das andere Extrem wäre dasjenige, bei dem andere Arbeiten einfach ohne jegliche Veränderung wiederholt werden; in der bildenden Kunst hatte Elaine Sturtevant dies zu ihrem künstlerischen Prinzip gemacht. In der notierten Musik ist das kaum vorstellbar, denn in Ermangelung eines Originals schafft das Abschreiben einer Partitur kein neues Stück (auch wenn Jorge Luis Borges das für die Literatur, für die eigentlich das Gleiche gilt, schon 1939 in seinem *Pierre Menard, Autor des Quijote* durchgespielt hat).

Mit seinen *Amproprifications* hat Marcoll eine sehr spezifische Art erfunden, bestehende Stücke zum Material zu machen, eine Methode, die sie auf paradoxe Weise vollkommen unangetastet lässt und gleichzeitig radikal verändert: Sein Eingriff beschränkt sich auf eine differenziert komponierte Verstärkung der einzelnen Stimmen. Im Prinzip lässt sich diese Methode auf beliebige Stücke anwenden, und tatsächlich ist bereits bei den bisher entstandenen neun Stücken das Spektrum extrem groß: angefangen bei gerade nicht mehr Zeitgenossen (Berio, Donatoni) über gemäßigte Frühmoderne (Fauré) und unmittelbar Zeitgenössisches (Maierhof, Kysela, Ablinger, Lang) bis zum Klassiker der Klassiker Beethoven und eben Palestrina. Die Fragen, die sich in diesen Fällen stellen, sind jeweils vollkommen verschieden, und auch wenn die Methode universal einsetzbar ist, muss die konkrete Ausgestaltung an den zum Material designierten Stücken entwickelt werden. Bei den Zeitgenossen mag sich dies ausschließlich auf die formale Ebene beziehen, aber bei den älteren Stücken muss die historische Distanz selbst zum Thema werden bzw. wird es unweigerlich. Zwischen der Entstehung von Palestrinas *Missa Papae Marcelli* und der Uraufführung von Maximilian Marcolls *Amproprification #6: Missa Papae Marcelli, Giovanni Pierluigi da Palestrina* liegen etwa 460 Jahre.

Beim Hören der verschiedenen Stücke fällt auf, dass das Verfahren der komponierten Verstärkung von allen formalen Fragen abgesehen rein klanglich als mehr oder weniger weit

vom Ausgangsstück entfernt wahrgenommen wird. Das bisher letzte Stück der Reihe, *Amproprifcation #9: Schrift/Bild/Schrift, Bernhard Lang*, könnte für sich genommen fast als einheitliche Komposition aufgefasst werden, als hätte ein und dieselbe Person Instrumente und Verstärkung komponiert, oder vielleicht als Remix durch jemandem, der dem ursprünglichen Komponisten ästhetisch nicht allzu fern steht. Bei Palestrina ist das offensichtlich unmöglich. Angewandt auf ein Stück Renaissancemusik stellt das Verfahren die Distanz von sich aus deutlich heraus, und zwar nicht nur die Distanz des Komponisten selbst, sondern *unsere* Distanz als Hörer*innen des 21. Jahrhunderts.

Es gibt die verbreitete Vorstellung, es spräche diese Musik über die Jahrhunderte unmittelbar zu uns. Der Topos der Musik als universaler Sprache, die vor allem mit Gefühlen assoziiert wird, kommt dem entgegen, und das innige Gefühl, das einen bisweilen beim Hören überkommt, scheint unmittelbar zu Herzen zu gehen. Ob es sich dabei um die Erhabenheit einer recht strengen Religiosität handelt oder um menschlichen Gefühlsausdruck, wird dann eher sekundär. Eine Messe von Palestrina zu hören, scheint ein Fenster der Ruhe und der strengen, aber beweglichen Ordnung zu eröffnen, die trotz ihrer offensichtlichen Fremdheit eigentümlich nah rückt. Noch dazu ist dieses spezielle Stück ein regelrechter Hit, was vermutlich etwas mit der Legende zu tun hat, Palestrina habe mit ihm die Kirchenmusik vor einem Verbot der Polyphonie bewahrt.

Man kann sagen, dass wir es hier mit einer Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart zu tun haben, die zumindest zu einem Teil auf Missverständnissen beruht. Wenn Marcoll nun die Messe als Material nimmt, so bezieht er sich auf diese Gegenwärtigkeit, und indem er sie bricht und doch durchscheinen lässt, ist sein Stück eine kritische Reflexion. Anders als etwa das Aufgreifen und Verarbeiten bestimmter formaler Elemente oder Motive in einer neuen Komposition erlaubt ihm sein Verfahren dabei, das Stück als solches in seiner Wirkung auf uns zum Thema zu machen. Sein Material ist oft weniger Palestrinas Kompositionsverfahren als die spezifische Präsenz dieser Musik in der Gegenwart, die scheinbar unmittelbare Erfahrbarkeit einer polyphonen Messe aus dem 16. Jahrhundert und der Haltung, die sie verkörpert.

Nun kann man sich verschiedene Weisen vorstellen, sich zu dazu zu verhalten, etwa in Form des Kommentars, der Kritik, der Brechung, der Bekräftigung, der Ironisierung, und tatsächlich findet sich all dies. Marcoll geht in den einzelnen Teilen der Messe sehr verschieden vor, was unter anderem dazu führt, dass die beiden Ebenen des Ausgangsstücks und der Verstärkung mehr oder weniger nah zusammenrücken, von der parallelen Anwesenheit bis zur Verschmelzung. Die formalen Möglichkeiten sind im Grunde eng

begrenzt: Es gibt die plötzliche Ein- und Ausblendung, das Crescendo mit plötzlichem Abbruch, den plötzlichen Einsatz mit Decrescendo und das Crescendo mit folgendem Decrescendo; von anderen, in der Lautstärke schwingenden Formen macht Marcoll nur sehr sparsamen Gebrauch. Innerhalb dieser Formen sind die Gestaltungsmöglichkeiten allerdings sehr groß. Einen Unterschied machen vor allem die Differenz zwischen plötzlichen und crescendierenden Einsätzen, die Dichte der Verstärkungsereignisse und ihre Länge. Manchmal wirken sie weniger wie eine Verstärkung als wie ein Filter, der nur manches durchlässt, das meiste aber nicht. Je kürzer allerdings die einzelnen Ereignisse sind, desto stärker greift die Verstärkung in den Klang selbst ein, indem sie ihn erst zum Stottern bringt und dann wie eine elektronische Verzerrung wirkt.

Manchmal hat die Verstärkung eine wenn auch gebrochene Nähe zu einer „analytischen Instrumentation“, wie Carl Dahlhaus Weberns Instrumentierung des sechsstimmigen Ricercars aus Bachs *Musikalischem Opfer* bezeichnet hat. In gewisser Weise könnte man dies auch verallgemeinern und sagen, dass Marcoll immer (auch) analytisch vorgeht, seine Kriterien aber jeweils sehr verschieden sind: Mal ist es die Struktur der Musik, das Verhältnis der Stimmen, das die Eingriffe motiviert, mal ist es ein allgemeiner Eindruck, mal wird der Gestus der Bearbeitung durch den Text bestimmt.

Analytisch ist er aber auch noch in einem anderen Sinne: Da sein Verfahren auf der Verstärkung eines elektroakustischen Signals beruht, kann es genauso gut auf Aufnahmen wie live angewandt werden. Es ist aber keine Bearbeitung von Soundfiles nach Art der Mashups oder Plunderphonics, denn Gegenstand des Zugriffs sind jeweils die einzelnen Stimmen, die ebenso einzeln differenziert behandelt werden. Insofern bezieht es sich auf die innere Gliederung der Partitur, nicht auf das Stück in seinem Gesamtklang. Auch wenn Aufnahme und Konzert dabei klanglich kaum voneinander zu unterscheiden sein dürften, macht es einen sehr großen Unterschied, die Musiker*innen oder Sänger*innen real in die Ferne gerückt zu sehen und aus der Distanz zu hören, während Marcolls eigene Arbeit in der Nähe durch ihnen zugeordnete Lautsprecher repräsentiert wird.

Wie dies im Einzelnen realisiert ist, ist wie gesagt sehr unterschiedlich: Das *Kyrie* ist geprägt von Plötzlichkeit und einem Puls, der sich langsam beschleunigt, sich im *Christe Eleison* bisweilen verliert und im zweiten *Kyrie* an Fahrt aufnimmt, um auf ein Ende zuzustürzen, dem er als Klangveränderung einen technologisch vermittelten Druck gibt, der nicht mehr wie ein kritischer Kommentar, sondern wie eine verstärkende Infusion Coolness wirkt. Im Ganzen ist es eine Art Exposition der Möglichkeiten und auch des Verhältnisses, das der Komponist zu seinem Ausgangsmaterial einnimmt: eine Hochachtung, die sich der Distanz sehr bewusst ist

und sie auf verschiedene Weise akzentuiert oder vielleicht sogar orchestriert. Insgesamt wirkt das *Kyrie* wie eine *Aktualisierung* Palestrinas: Für sich genommen ist diese Musik weit entfernt und fremd, scheint es zu sagen, aber mit diesen Mitteln lässt sie sich für die Gegenwart retten. Im wuchtigen Ende darf sie sogar die Muskeln spielen lassen, was angesichts des Textes („Herr erbarme dich“) fast wie ein Kategorienfehler wirkt.

Das *Gloria* unterscheidet sich in seiner Anmutung nicht wesentlich vom *Kyrie*, aber das folgende Glaubensbekenntnis kann Marcoll nicht so stehen lassen. Dieser verschiedene Umgang erinnert noch einmal daran, dass die Distanz in mehrfacher Hinsicht gilt: nicht nur historisch und musikalisch, sondern auch bezogen auf die frühneuzeitliche Frömmigkeit. Jenen Gott um Erbarmen zu bitten, mag noch angehen, aber sich zum Glauben an den allmächtigen Vater zu bekennen, geht Marcoll entschieden zu weit. Die Verstärkung findet hier nur in Fetzen statt, die sich in der zweiten Hälfte allmählich verdichten. Dabei wird ein paradoxer Effekt hörbar: Je weniger sie durchlässt, desto klarer bleibt die Messe für sich stehen, während die Verstärkungen als zusätzliche Schicht erscheinen, die zwischen übriggebliebenen Fetzen und Einwüfen von außen changiert. Die Verdichtung führt dazu, dass sich die Schichten einander annähern, bis schließlich das Stück selbst zerhackt und zersplittert erscheint und sich so wirklich dem reinen Material annähert.

Der Kontrast zum nächsten Teil, *Et incarnatus*, könnte kaum größer sein: Die Zersplitterung weicht einer wiegenden, schwingenden Bewegung, die auch in der Beschleunigung jede Härte vermeidet – Geburt und Menschwerdung verlangen offenbar eine größere Zartheit. Das *Crucifixus* setzt mit einiger Dringlichkeit ein, bleibt dann aber in weiten Teilen unverstärkt. Hier erschließt sich den Hörer*innen vielleicht am wenigsten, was geschieht, es handelt sich nämlich um den einzigen Teil, bei dem Formen schlicht auf die Musik projiziert werden, und zwar visuell gedachte: Die Verstärkungen folgen vier Kreuzformen bzw. einer um je 90 Grad rotierenden Form. Während damit wenig Rücksicht auf den Verlauf des Stücks genommen werden kann, erscheint doch der Charakter nüchterner Deutlichkeit, der sich daraus ergibt, durchaus angemessen.

Das von dichten Impulsen geprägte letzte Stück des Credo, *In spiritum sanctum*, lässt die Struktur der Musik beinahe unangetastet, führt aber zu einer durchgängigen Riffelung der Stimmen, einer Art vokales Güiro, was im Sanctus, das Crescendi und Decrescendi über die Pulse hinweg einführt, auf unterschiedliche Weisen fortgesetzt wird. Bei diesem Verfahren bleibt das ursprüngliche Stück nicht mehr als Schicht erhalten und man hört eine verfremdete Bearbeitung statt eines Kommentars. Das *Benedictus* mit seinen weicheren, längeren, in der

Leere schwebenden Formen bildet dazu fast einen Gegenpol, der erste Teil des *Agnus Dei*, das auch bei Palestrina eine Variation des *Kyrie* ist, variiert dessen Verfahren.

Die große Frage ist, wie Marcoll mit dem Ende umgehen wird, mit dem die Messe und mit ihr Glaube und Gebet besiegelt werden, denen er sich kaum anschließen kann. Es beginnt damit, dass die Stimmen sich aus einem verzerrten Rauschen herausarbeiten müssen – from noise to voice –, das allmählich in erkennbare Pulse übergeht und schließlich in Klanginseln. Dabei finden die einzelnen Stimmen nicht recht zusammen, weder zeitlich noch klanglich, da ihre Einsätze immer leicht gegeneinander verschoben sind und sie teilweise klar, teilweise deutlich aufgeraut klingen. Das führt dazu, dass das Stück einen eigentümlich schaukelnden Charakter bekommt, wie auf einer bewegten Wasserfläche treibende Gegenstände im Licht. Das letzte „dona nobis pacem“, zu dem sich alle versammeln, kommt dann fast überraschend. Es ist spröde, aber ihm fehlt vollständig der triumphale Ton des Schlusses des *Kyrie*. So wenig der Komponist sich hinter die Feier des Allmächtigen stellen kann, so unmöglich ist es ihm andererseits, sich über die Bitte um Frieden zu erheben oder sie zu ironisieren. Die Gruppe der Bittenden hat das Harmonisch-Gemeinschaftliche verloren, ohne dass sie ganz auseinandergefallen wäre, und die Rauheit der Stimmen verweist eher auf die Bedürftigkeit einer zerfallenden Welt als auf das Vertrauen auf Erlösung. Wie es danach weitergeht, weiß niemand.