

Gordon Kampe (Essen)

Zwischen Individuation und Integration:

Gedanken zu Sven-Ingo Kochs *Rinde* für Kontrabass und großes Ensemble

So wenig sich Konstruktion und Ausdruck voneinander trennen lassen«, heißt es in Helmut Lachenmanns berühmt gewordener Analyse des vierten Stückes aus Anton Weberns *Fünf Orchesterstücken* op. 10, »so wenig läßt sich beim Hören Intellekt und Intuition trennen: Das eine beflügelt das andere.«¹ Lachenmann arbeitet die komplexen Verbindungen und Zusammenhänge der einzelnen Elemente, insbesondere das »in eins fallen« von Melodie und Begleitung, in Weberns kurzem Stück heraus und führt anhand der Analyse den Begriff des Strukturklanges ein. Struktur bedeutet ihm dabei eine »Polyphonie von Anordnungen, die es durch die Wahrnehmung abzutasten, und die es in einem solchen Abtastprozeß zugleich als Ausdruck und als strukturelle/klangliche Idee zu erfahren gilt.«²

Für einen Moment soll jener Begriff des Strukturklanges ausgeliehen und gewissermaßen als Werkzeug zunächst lediglich auf die letzten vier Takte des 2015 in Köln durch den Kontrabassisten John Eckhardt und das Ensemble Musikfabrik uraufgeführte Werk *Rinde* (2013–14) von Sven-Ingo Koch angewendet werden (vgl. Abbildung 1): Der erste Blick hält vorerst nur eine schlichte Idee einer aus vier Tönen bestehenden melodischen Geste des solistischen Kontrabasses fest (*G* – vierteltönig erhöhtes *G* – *D* – *Gis*), die – nach kurzer Pause – in ein aufwärts gerichtetes Glissando im Rahmen eines Tritonusintervalls (*gis–d*) mündet. Diese letzte Kontrabass-Melodie wird durch einen über mehrere Oktaven gespreizten fünftönigen Klang³ eingefasst und begleitet. Betrachtet man diese winzige Schlusspassage etwas genauer, so fällt auf, dass sich der offenbar lediglich begleitende Klang erst sukzessive etabliert, er also in sich durch vier Anschläge (Viola/Violoncello – Violine 1/Piccolo – Violine 2 – Oboe/Akkordeon) rhythmisiert wird. Insofern kann auch der begleitende Klang als rhythmisierte und jeweils unterschiedlich gefärbte Melodie gelesen werden. Die beiden Ebenen Kontrabass und Ensemble – beiden sind jeweils vier Anschläge gemeinsam – verhalten sich dadurch nicht mehr hierarchisch als Melodie und Begleitung zueinander, sondern vielmehr gleichberechtigt, da der Unterschied allein in den Dauern der Töne liegt: Koch arbeitet also nicht mit der Idee von Vordergrund und Hintergrund, sondern mit synchronen und vor allem gleichberechtigten Schichten, deren jeweilige Funktionen stets ausgetauscht werden können.

Während beide Schichten gewissermaßen »ineinander« verklingen, wird im vorletzten Takt für einen kurzen Moment der klangliche Fokus nochmals auf die häufig als Duo geführte Instrumentenkombination aus Kontrabass und Schlagzeug gelegt, die bestimmend für das gesamte Stück ist: Der Kontrabass spielt eine kurze Schlussgeste, während zeitgleich das erste

1 Helmut Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 116–135, hier S. 123.

2 Ebd., S. 124.

3 Die Töne *g–c–cis–f–g* werden klanglich durch einen mikrotonalen Mehrklang in der Piccoloflöte expressiv »aufgeraut«.

The image shows a page of a musical score for the finale of 'Rinde' by Sven-Ingo Koch, measures 430-433. The score is written for a solo double bass and an ensemble. The instruments listed on the left are Piccolo, Oboe, Percussion I, Percussion II (with the instruction '(Eisenkette)'), Flute, Solo-Contrabass, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 5/8 time and features complex rhythmic patterns, including quintuplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings range from ppp (pianississimo) to mf (mezzoforte). Specific performance instructions include 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato). The score ends with a double bar line and repeat dots.

Abbildung 1: Sven-Ingo Koch, *Rinde* für Kontrabass und Ensemble (2013–14), Schluss (T. 430–433).
© Sven-Ingo Koch

Schlagzeug mit einer Bürste und das zweite Schlagzeug mit einer Eisenkette auf jeweils einem Tomtom spielen. Auch diese winzige Passage kann, ganz ähnlich das zuvor erörterte Beispiel, verschieden gehört werden. Zum einen fasst der Kontrabass resümierend die vorangegangene Linie wie in einer melodisch und zeitlich verkürzten Spiegelung zusammen: Endete die Linie mit einem gestrichenen und abwärts gerichteten Glissando (*d-Gis*), endet die Schlussgeste der Kontrabasspartie, die durch ihre hervorgehobene Dynamik *mezzoforte*) zudem auch den solistischen Charakter unterstreicht, mit einem aufwärts gerichteten und ge-

zupften Glissando (*Gis–d*). Auf der horizontalen Ebene werden also sowohl der Intervallrahmen und seine Richtung als auch die Spieltechnik gespiegelt. Die Klangfarbe, dies tritt bereits in diesem unscheinbaren Beispiel deutlich zu Tage, überschreitet den bloßen spieltechnischen Effekt und wirkt darüber hinaus auch formbildend.⁴

Und ähnlich wie im vorhergehenden Beispiel sind die begleitenden Klänge, hier die Geräusche der beiden Schlagzeuger, mehr als nur klangliche Anreicherung. Denn synchron zum aufwärts gespielten Glissando des Kontrabasses fallen die Eisenketten auf das Tomtom. Spiegelte der Kontrabass gewissermaßen horizontal sich selbst, spiegelt nun der zweite Schlagzeuger die Bewegungsrichtung des Kontrabasses vertikal. Auf die Spitze getrieben, könnte das durch eine Bürste an einem Tomtom hervorgerufene Geräusch als erneute Aufhebung bzw. Spiegelung auf der horizontalen Ebene verstanden werden, da sich das Bürstengeräusch während des vorgeschriebenen Decrescendos durch die sukzessive Änderung der Bürstenhaltung stets verändert. So wie in Weberns Orchesterstück, folgt man jedenfalls Lachenmanns Analyse, Melodie und Begleitung aus einem gemeinsam Kern entspringen und die traditionelle Hierarchie durch den strukturellen Zusammenhang somit aufgehoben wird, sind die unterschiedlichen Ebenen in Kochs Stück als solche zwar wahrnehmbar, fluktuieren aber durch feinste Zusammenhänge stets zwischen Vorder- und Hintergrund. Die solistische, individuelle Geste bzw. Linie wird nicht nur begleitet, da aus ihrer Struktur selbst auch die Begleitung erwächst – und umgekehrt wird somit die Begleitung wiederum als Teil des Solos integriert.

Was Tomi Mäkelä bereits in Bezug auf Linien- und Melodiebildung in der Ensemblesmusik der Moderne, etwa bei Arnold Schönberg, Paul Hindemith oder später auch bei Edgard Varèse ausmachte, nämlich »dass die Dynamik von Individuation und Integration der einzelnen Stimme«⁵ entscheidend sei, kann in Sven-Ingo Kochs *Rinde* auf den Umgang mit den unterschiedlichen Ebenen übertragen werden: »Die Harmonie«, so beschrieb es schon Johann Mattheson, »ist nichts anderes, oder sollte von Rechts wegen nichts anderes seyn, als eine Zusammenfügung vieler Melodien.«⁶ Dieses Denken ist Koch, ergänzt man den Begriff der Melodie noch um die Begrifflichkeiten Linie und Ebenen bzw. Schichten, keineswegs fremd:

»In den letzten zwei bis drei Jahren ist für mich dabei die melodische Linie sehr wichtig geworden; allerdings nicht im Sinne einer Melodie, die begleitet wird. Eher steht sie in komplexen, teilweise widersprüchlichen Verhältnissen mit anderen Melodien, die sich unabhängig voneinander in eben dieser Textur multipler Ebenen entfalten.«⁷

Dass ein gegenwärtiger mitteleuropäischer Komponist zeitgenössischer Musik gerade Melodie und Linie als wesentliche Parameter des eigenen kompositorischen Schaffens hervorhebt, scheint keineswegs selbstverständlich, fiel doch, so Albrecht Riethmüller, die Melodie einerseits »bei gestrengen Kunstrichtern [...] insgesamt unter Kitschverdacht«.⁸ Andererseits kon-

4 Vgl. dazu auch Tomi Mäkelä, *Klang und Linie von »Pierrot lunaire« zu »Ionisation«*. Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie, Frankfurt am Main 2004 (= Interdisziplinäre Studien zur Musik 3), S. 17.

5 Ebd., S. 38.

6 Johann Mattheson, *Kern der melodischen Wissenschaft*, Hamburg 1737, Nachdruck Hildesheim 1976, S. 31.

7 Sven-Ingo Koch, *Linien, Melodien*, in: *Positionen* 84, August 2010, S. 11–12, hier S. 12.

8 Albrecht Riethmüller, »Melodie« bei Edgard Varèse? Zwischen »Offrandes« und »Hyperprism«, in: *Edgard*

statierte Riethmüller der Melodie im Verlauf der Geschichte auch eine gewisse Krisenfestigkeit:

»Diejenigen, die es lieben, von Krisen zu reden, finden an der Kategorie ›Melodie‹ bestimmt ihren Gefallen, ob sie dabei nun im Hellenismus ansetzen möchten, im 19. Jahrhundert oder zu Beginn des 20. Man könnte den Eindruck gewinnen, daß die ›Melodie‹ sich in einer Dauerkrise befunden und sich doch als Stehaufmännchen erwiesen hat.«⁹

Jenseits der Diskussion um wie auch immer geartete »Materialkrisen«, scheint für Kochs Musik insgesamt das Denken in konstruktiven Parametern wertvoller als die Dekonstruktion der Parameter:

»Seit einigen Jahren«, so Koch, »arbeite ich jedoch außerdem auf eine zunehmend konsequente Reduktion des verwendeten Materials hin. Die Schaffung werkimmanenter, perceptibler Wege und Felder der Erinnerungen wird mir immer wichtiger. Je deutlicher ich diese ›Erinnerungs-Pfade‹ – zum Beispiel durch die Verwendung von Ostinati oder Keimzellen – gestalte, desto größer sind die Möglichkeiten der Transformation und des Umdeutens. Ich arbeite mich an einem Widerspruch ab: Gustav Mahlers bekannter Satz ›Komponieren heißt mir: [...] eine Welt aufbauen‹, stellt ein ästhetischen Fundament meiner Arbeit dar.«¹⁰

Insbesondere unter dem Aspekt der Konstruktion »musikalischer Welten« mit zunächst sehr reduziertem Material, ist die Bevorzugung von Melodie und Linie, von der zahlreiche Partituren¹¹ bereits durch einen Blick aus der Ferne Auskunft geben, überaus sinnfällig. Und so würde Koch womöglich in vielen Punkten der bekannten Definition des Terminus »Melodie« zustimmen, wie sie Ferruccio Busoni bereits 1922 niederschrieb:

»Versuch einer Definition der Melodie: eine Reihe von wiederholten, (1) steigenden und fallenden (2) Intervallen, welche rhythmisch (3) gliedert und bewegt, eine latente Harmonie (4) in sich enthält und eine Gemütsstimmung (5) wiedergibt; die unabhängig von Textworten als Ausdruck (6) unabhängig von Begleitstimmen als Form (7) bestehen kann und besteht; und bei deren Ausführung die Wahl der Tonhöhe (8) und des Instruments (9) keine Veränderung auf ihr Werk ausübt.«¹²

Koch arbeitet, das wurde an einem paradigmatischen Beispiel auf kleinstem Raum bereits erörtert, mit unterschiedlichen Ebenen, die unabhängig voneinander komponiert und daher auch unabhängig und nicht-hierarchisch wahrgenommen werden können. Um den strukturellen Aufbau dieser Ebenen deutlicher voneinander unterscheiden zu können, scheint es sinnvoll, die häufig verwendeten Begriffe »Melodie« und »Linie« nicht synonym zu verwenden:¹³ »Die Melodiediskussion hat ihren ideengeschichtlichen Ursprung in der vokalen Monodie des *mélodios ádein*, die Linearitätsdebatte dagegen in der instrumentalen Mehrstimmigkeit.«¹⁴

Beide voneinander also unabhängig zu betrachtenden Elemente, Melodie und Linie, finden sich bereits deutlich ausgeprägt zu Beginn des Werkes, dessen eröffnenden vier Takte im Fol-

Varèse: Die Befreiung des Klangs, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim 1991, S. 64–80, hier S. 71.

9 Ebd., S. 68.

10 Zitiert nach Sven-Ingo Koch, *Von Widersprüchlichem und der Simultanität überlagerter Zeitebenen*, im vorliegenden Heft abgedruckt S. 41–42, hier S. 41.

11 Vgl. dazu u. a. auch Stefan Drees, *Vielfältige Assoziationen. Sven-Ingo Kochs Ensemblekomposition »nobody knows«*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 174 (2013), H. 1, S. 54–56.

12 Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 287.

13 Vgl. dazu Mäkelä, *Klang und Linie* (wie Anm. 4), S. 49f.

14 Ebd., S. 49.

112

The musical score is written for a contrabass and ensemble. It consists of 14 staves. The instruments are: Bf (Bassoon), Kb-Kl (Contrabass Clarinet), Perc I (Percussion I), Perc II (Percussion II), Trom (Trombone), Klar (Clarinet), E-Bass (Electric Bass), Kb-Solo (Contrabass Solo), Ve I (Violin I), Ve II (Violin II), Vla (Viola), and Vcl (Violoncello). The score is in 4/4 time, which changes to 3/4 in the second measure and 2 (sim.) in the third measure. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, and *mf*. Performance instructions include *pizz. (secco)*, *al niente Klingel Cassen*, *Flageolets klingend notiert!*, and *Wahmay bar gliss.*. The percussion parts include *Drumset* and *Tempelblock*. The string parts include *Bva* (Bassoon) and *Bba* (Bassoon).

Abbildung 2: Sven-Ingo Koch, *Rinde* für Kontrabass und Ensemble (2013–14), Beginn (T. 1–4).
© Sven-Ingo Koch

genden untersucht werden sollen (vgl. Abbildung 2): Auffällig ist dort zunächst das »Rauen« tiefster und rhythmisch komplexer Lineaturen in der Kontrabassklarinette. Koch unterbricht zwar immer wieder die Figurationen dieses Instruments mit kurzen Pausen, verliert allerdings

nicht die Energie eines »Linienzuges« – um einen für diese Stelle sehr fruchtbaren Begriff aus Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts zu entlehnen¹⁵ –, da die Pausen zum einen von der Bassflöte, einem Hoquetus zuweilen ähnlich, aufgefüllt werden. Die in den Schlusstakten bereits erwähnte, zwischen den instrumentalen Ebenen vermittelnde Funktion des Schlagzeugs tritt auch zu Beginn deutlich hervor: Einerseits wird das Drumset insbesondere innerhalb der Quintolen immer wieder unisono mit den Lineaturen der Kontrabassklarinette geführt (etwa T. 1 auf drei, T. 2 auf vier und T. 4 auf zwei). Andererseits verhelfen rhythmische Akzentuierungen im Drumset der rhythmischen Figur in der Kontrabassklarinette häufig zu mehr Prägnanz, wenn dort etwa 16tel-Triolen durch vereinzelte Achtelschläge im Drumset gerahmt werden (etwa T. 1 auf vier und T. 3 auf eins) oder wenn, nun andersherum, das Drumset in einer der kurzen Auslassungen der Kontrabassklarinette eine rhythmische Geste in den »Linienzug« einführen kann (etwa T. 1 auf eins, T. 2 auf drei und T. 4 auf eins). Bezieht man nun die Kontrabasspartie mit ein, fällt die schon angedeutete Achsenstellung des Drumsets auf. Denn genau dort, wo der Kontrabass wiederum, beispielsweise durch eine klare Position im Metrum, Raum lässt, finden sich die Quintolen im Drumset (z. B. T. 1 auf drei). Oder aber die metrisch ebenso klaren Achtel in Kontrabass und Drumset fallen zusammen und führen so die Bewegung des Linienzuges unweigerlich weiter (z. B. T. 2 auf eins, T. 3 auf eins und T. 4 auf eins). Wieder kann mit den Begriffen von Vorder- und Hintergrund gearbeitet werden, da alle drei instrumentalen Ebenen (Kontrabassklarinette/Bassflöte – Drumset – Kontrabass) ineinander verschränkt sind, in ihrer Klanglichkeit dabei jedoch gänzlich eigenständig bleiben. Vor diesem Horizont erscheint ein Statement Kochs, in dem das Verhältnis zwischen solistisch geführten Instrumentalstimmen beschrieben wird und das daher beinahe wie eine Gebrauchsanweisung für das wesentlich später entstandene Kontrabassstück wirkt, mittlerweile wie eine eingelöste Arbeitshypothese:

»Ein Duo oder Trio zum Beispiel ist für mich seitdem immer auch eine Kammermusik über die Interaktion der beteiligten Spieler und das Verhältnis der Instrumente zueinander, die sich vielleicht kaum ›berühren‹ [...]. Oder die sich in einem formalen Prozess des Aufeinanderzu- und Voneinanderweg-Agierens befinden und deren Linien sich ›vektorenartig‹ [...] kreuzen zwischen den Polen des ›Aneinander-Vorbei‹ – jeder im eigenen Tempo, mit eigenem Material – und der Verschmelzung zu einem Meta-Instrument.«¹⁶

Neben der beobachteten Struktur, in der abermals Individuelles in das polyphone Gefüge integriert wird, ohne dabei jedoch die Individualität zu verlieren, kommt nun – und das ist gerade zu Beginn eines Werkes zweifellos eine entscheidende Setzung – auch ein ganz bestimmter Ausdruck bzw. ein bestimmtes instrumentales und, wenn man es so nennen dürfte, »gestisches« Kolorit hinzu, das sehr deutlich auf Jazz verweist, ohne das Genre dabei allerdings jemals eindeutig zu zitieren.¹⁷

15 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Nachdruck Bern ⁵1956, vgl. z. B. S. 9–12.

16 Koch, *Von Widersprüchlichem und der Simultanität überlagelter Zeitebenen* (wie Anm. 10).

17 Laut eigener Aussage, wurde Koch formal durch einen Konzertschnitt vom Jazzfestival in Moers mit dem Bassisten Robert Landfermann und dem Perkussionisten Jonas Burgwinkel inspiriert. Vgl. dazu: Mi-

Die in den letzten vier Takten bereits beobachtete Strategie, dass der klangliche Hintergrund stets zum Vordergrund werden kann, ist auch in den ersten vier Takten angelegt und offenbart sich damit als strukturelle Konstante für das gesamte Werk: Posaune und E-Bass bilden mit ihrer Linie tiefster Tönen auf den ersten Blick das Fundament der Takte 1 bis 3. Das Fundament allerdings, es besteht horizontal gelesen aus den Tönen *G–D–H–F* und kann fast als Septakkord, als ein Rest der Tradition gelesen werden, wird durch abwärts gerichtete Glissandi stets verunsichert. Dass sich E-Bass und Kontrabass nach dem horizontal aufgefächerten »Septakkord« für kurze Zeit auf den Tönen *C* und *Es* treffen, wirkt aus der Ferne beinahe wie eine Kadenz, die allerdings schneller vorüberweht, als das Gehör sich darauf einstellen könnte. Dennoch ist die andauernde Doppelbödigkeit im Detail auch hier erkennbar: Wenn es in der instrumentalen, horizontalen Linie um die Idee des »Fallens« geht, indem unterschiedlich kurze Glissandi vorgeschrieben sind, dann führt Koch diese Idee noch weiter aus und lässt für den Bruchteil einer Sekunde auch das traditionell verstandene »Fallen« aufscheinen – in Gestalt der Ahnung einer Kadenz. Wieder geschieht im vorgeblichen Hintergrund mehr, als dass nur von Hintergrund gesprochen werden könnte, immerhin durchziehen solche kurzen, verunsichernden Glissandi das gesamte Werk. In *Rinde* scheinen die weniger offen zu Tage tretenden Gestalten gleichsam die strukturellen Fäden zu ziehen. Jedes Detail – und daher wurden hier auch lediglich die ersten und letzten vier Takte überhaupt analysiert – hat seine Entsprechung in einer größeren, formbildenden Idee. So werden sich die Glissandi im Verlauf des Stückes immer weiter ausdehnen, aus den angeblichen Halte- und Stützakkorden der Streicher werden sich Linien etablieren. Diese werden sukzessive ein deutlich spürbares Metrum annehmen und sich über das gesamte Ensemble ausdehnen, das sich selbst schließlich für kurze Zeit in eine »groovende Bigband« zu verwandeln scheint. Gerade an solchen Stellen schlagen auch die zuweilen nur schwer fasslichen Linien in prägnante Melodien um (z. B. in T. 43 und insbesondere in der unüberhörbaren »Bigband«-Stelle, T. 217ff., vgl. Abbildung 3), die, folgt man der oben bereits erörterten Definition, in der Tat eher aus dem Bereich des Vokalen, als aus dem Bereich des Instrumentalen stammen.

Der Titel *Rinde* erscheint nicht nur plastisch vor dem inneren Auge, wenn man die großen, hölzernen, fast struppigen Instrumente darauf bezieht, die insbesondere den Beginn des Werkes prägen.¹⁸ Gerade unter dem Blickwinkel der vielfältigen ineinander verwobenen Lineaturen und Melodien des Werkes, sieht man förmlich das Bild eines alten Baumes vor sich. Doch Kochs *Rinde* ist mehr als ein fast nostalgisches Bild für Verwittertes. Die kurzen Betrachtungen zu einigen wenigen Takten haben vielmehr offenbart, dass der Komponist die *Rinde* nicht nur beschreibt und mit ihr umgeht, sondern sich aktiv, vielleicht sogar geheim, in sie einkerbt: »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein ...«, heißt es daher auch nicht umsonst schon bei Wilhelm Müller.

chael Struck-Schloen, *Im tönenden Unterholz*, in: *Programmheft Musikfabrik im WDR 2015* (Konzert 54), Köln 2015, S. 6–7, hier S. 6.

18 Vgl. dazu auch ebd., S. 6.

Wiederholung ad l.b. etwas
forscher noch dynamischer!

216

Ob

KB-Vcl (3)

Fag

Horn (F)

Trp

Pos

Tuba

Perc I Guiro

Perc II 4

Klar (chrom. Cluster H₂-E₁)

E-Git

Solo-KB *rauh*, fast „gerappt“*

VE I

VE II

Vln

Vcl

pp = s pp mp

p mp

p

pp pp

mp = pp p = p = pp p = p

p

p

mp

mp

mp

mp

sim. sim. sim.

mp - 38 -

Abbildung 3: Sven-Ingo Koch, *Rinde* für Kontrabass und Ensemble (2013–14),
Beginn der »Bigband«-Stelle (T. 216–219). © Sven-Ingo Koch