

## IV. Mathias Spahlinger.

### extension, inter-mezzo und passage/paysage

*Extension* (1979/80), *inter-mezzo* (1986) und *passage/paysage* (1989/90), die als Zyklus aufgefasst werden können, dies aber nicht voraussetzen, zählen zu den wichtigsten Werken Spahlingers. Dies korrespondiert mit dem Erfolg der Werke in der Öffentlichkeit. *Passage/paysage*, dessen Uraufführung mit Spahlingers Debüt 1990 bei den Donaueschinger Musiktagen zusammenfällt, gilt vor allem als »glänzender Fund«.<sup>1</sup> Im Entstehungsjahr von *inter-mezzo* referiert Spahlinger erstmals in Darmstadt bei den Ferienkursen als Dozent über seine Kompositionsarbeit. Dabei führte er in das 1980 fertiggestellte Werk *extension* ein, das danach im Konzert erklang.

#### 1. Konzeption des Zyklus und Quellenlage

##### a. Zur Idee der Werk-Trias

Schaut man sich an, unter welchen Gesichtspunkten Spahlinger 1986 in Darmstadt *extension*, *inter-mezzo* und *passage/paysage* vorstellte, wird der übergreifende Systemgedanke deutlich. Einen äußeren Rahmen bildet die Besetzung, die bestimmte Beziehungsstrukturen abbildet: zwischen zwei Besonderen im Duo *extension* für Violine und Klavier, zwischen Einzelem und Kollektiv im Klavierkonzert *inter-mezzo* und zwischen Besonderem und Allgemeinem im Orchesterwerk *passage/paysage*.<sup>2</sup> Kompositorisch werden die Werke durch ein Prinzip zusammengehalten, das Spahlinger als Dekomposition von Ordnung bezeichnet.<sup>3</sup> Wie er es in einem Gespräch 1988 hervorhob, ist darunter eine »liebvoll sezierende Durchdringung von Ordnungsprinzipien« zu verstehen.<sup>4</sup> Dass er damit den Zeitgeist der 1980er Jahre getroffen habe, hob Spahlinger im Rückblick selbst hervor, als er auf den Ordnungsbegriff als »Reizwort« der

1 Häusler: *Spiegel der Neuen Musik*, S. 384.

2 Vgl. Spahlingers Darmstädter Vortrag 1986.

3 Vgl. die Werkkommentare anlässlich der Uraufführung von *passage/paysage* 1990 bei den Donaueschinger Musiktagen; Typoskript des Komponisten. Spahlinger verwendet den Ausdruck erstmals im Kontext der Werk-Trias. Unter »Dekomposition des Klanges« versteht Stockhausen bereits 1972 ein Auseinandernehmen des einzelnen Tones in seine Komponenten. Vgl. Karlheinz Stockhausen: *Vier Kriterien der Elektronischen Musik* [1972], in: ders.: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. 4: *Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte*, zum Werk Anderer, hg. von Christoph von Blumröder, Köln 1978, S. 369 ff.

4 Mathias Spahlinger, zit. nach Wilson: *Komponieren als Zersetzen von Ordnung*, S. 18.

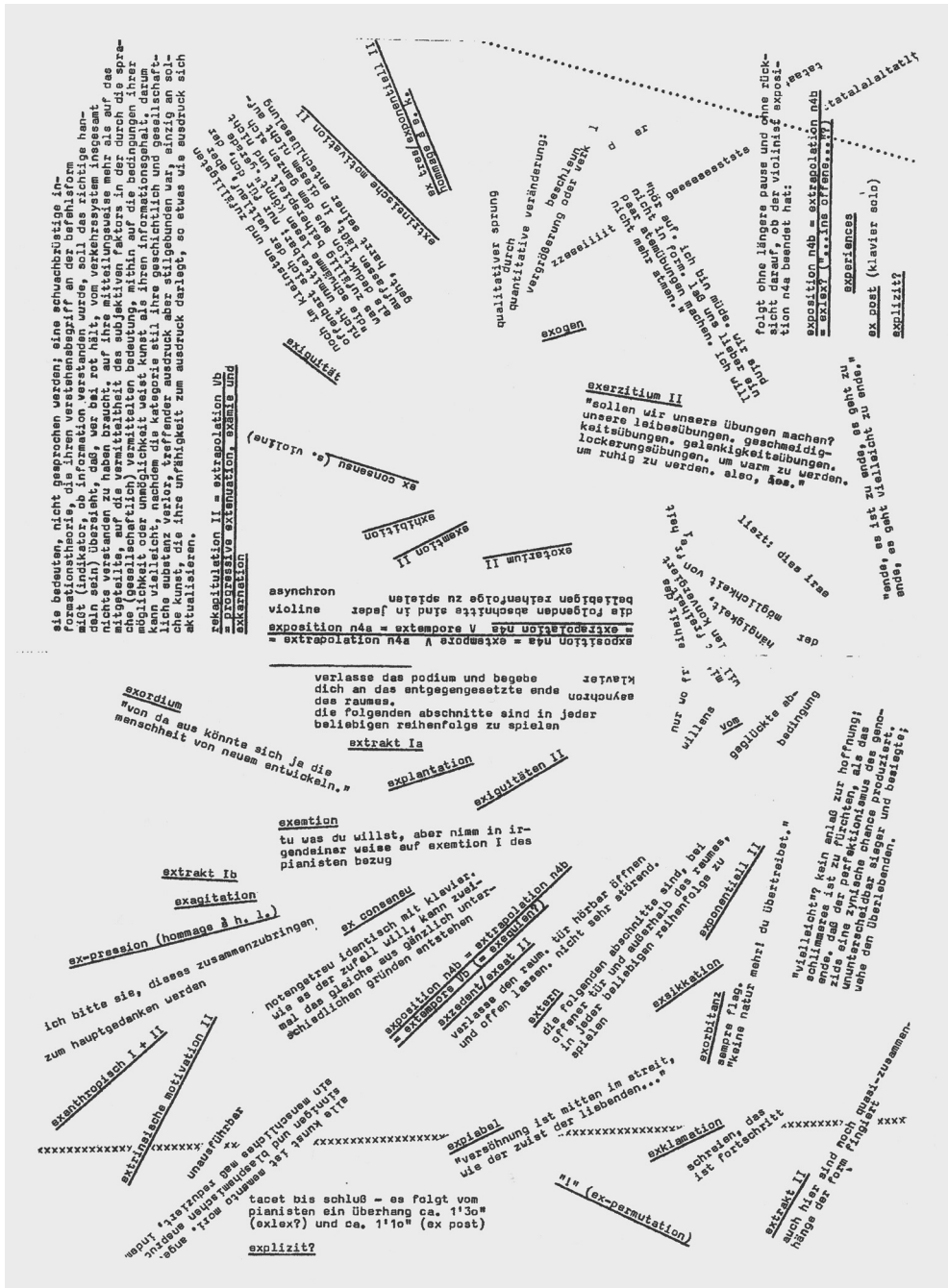


ABBILDUNG 5 Werkkommentar I zu extension (1979/80)

gen ist zu unübersichtlich geworden. Dies findet eine Entsprechung in der Entkopplung der Stimmen von Violine und Klavier am Ende von extension. Beide Musiker spielen synchron. Doch kann jeder Spieler unabhängig vom anderen mit jedem Abschnitt aus einer vorgegebenen Auswahl beginnen und alles andere darauf beziehen.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. It consists of several staves of music, including a grand staff at the bottom. The notation is dense and includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *fff*. There are also performance instructions like *Loco:* and *sul p.*. The score is marked with a rehearsal mark 'UE 1793' at the bottom.

eines Ausformulierens ständig neuer Manifestationen eines Materials in unreglementierter Verkettung und Verzweigung lässt sich anhand der Skizzen belegen. In den Skizzen zu *Chiffre I* notiert ist ein Tonhöhenmaterial, das in immer anderen gestalthaften Ausprägungen unmittelbar in die Komposition eingegangen ist – als würde es

4. Streichquartett und ›Über die Linie‹ für Violoncello solo, in: Hofer (Hg.): *Ausdruck, Zugriff, Differenzen*, S. 137. Rihm beschreibt es als eine konflikthafte Situation, wenn er 1983 von der »Ambivalenz zwischen präziser Phantasievorstellung vom Kunstwerk und der Richtungsvielfalt von Phantasie selbst« spricht. Jeder Komponist müsse sich darüber bewusst sein, »dass er mit der Phantasie gegen die Phantasie« entscheide, was gleichbedeutend sei mit der »aktiven Qual [...], in jedem Augenblick den umfassenden Konflikt von Material und Imagination an sich selbst erfahren und austragen zu müssen« (Rihm: *Musikalische Freiheit*, S. 29).

## 6. Verschiebungen und Differenzen

Verschiebung und Differenz sind signifikante Begriffe poststrukturalistischen Denkens. Bei Deleuze und Derrida wird die Struktur als in sich geschlossenes System anhand der Begriffe in Frage gestellt. In vielen Äußerungen Rihms wird dem Gedanken Rechnung getragen, mit jeder Wiederholung hätten schon Bedeutungsverschiebungen stattgefunden. Musik sei kein Gleichbleibendes, das mit sich identisch wäre, so dass daraus folgt, »[...] dass nichts etwas ist und etwas nichts, dass nichts gleich bleibt, wenn es mal ähnlich ist [...] und ein absolut unhierarchischer, anarchischer Kosmos existiert.«<sup>245</sup> Musik wird als ein nach allen Seiten hin Offenes begriffen, dessen Potential jede momentane Setzung übersteigt.<sup>246</sup> In der Absicht, materiale Verfestigungen aufzuheben, werden objekthaft vorgestellte Materialzustände, selbst ganze Werke, wuchernd ausgebreitet. Auf dem Weg solcher prozesshaften Materialfortschreibungen markiert der *Chiffre*-Zyklus eine wichtige Station. Rihm spricht hier von der Vorstellung eines *work in progress*. Gleichwohl ist die Idee generativer Werkverknüpfungen, wie sie in den 1990er Jahren als kompositorische Tendenz erst kulminiert, noch nicht voll ausgeprägt.

### a. Identität und Differenz

Das hinsichtlich seines Umfangs überschaubare *Chiffre IV* (1983) für Klarinette, Violoncello und Klavier fällt äußerlich betrachtet durch seine reduzierte Besetzung auf. Kompositorisch sticht an mehreren Stellen ein immer wieder gleiches Tonhöhenmaterial hervor. Besonders markant in dieser Hinsicht ist ein Cluster, dessen Intervallschichtung in vergleichsweise tiefer Oktavlage dieselbe bleibt, während sich der musikalische Kontext permanent verändert. Der meistens auf mehrere Stimmen aufgeteilte Cluster wird mit immer anderen Materialschichten kombiniert. Er ist also stets ein anderer. Rihm bezeichnete die Fähigkeit, sich an musikalische Kontexte anzupassen, in einem Gespräch 2002 allgemein auf sein Komponieren bezogen als Ausloten der »Geschmeidigkeit des Materials«.<sup>247</sup>

*Chiffre VII* (1985) hingegen setzt mehr oder weniger unvermittelt in Takt 10 mit einem Material ein, das mit Takt 1–3 aus *Chiffre II* übereinstimmt (vgl. Kapitel V.5).

Rihm, in: Heiner Müller, *Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, hg. von Ulrike Haß, Theater der Zeit, Recherchen 29 (2005). Rihm nennt den ersten Teil aus *Zeichen*, das Teil der mehrere Werke ineinander verschachtelnden und bis 1988 in fünf Fassungen vorliegenden Komposition *Klangbeschreibung I* (1982–1987) ist, explizit *Doubles* (1982–1985).

<sup>245</sup> Rihm: ... zu wissen, S. 139.

<sup>246</sup> »Alles was sich in scheinbar objektiver Weise artikuliert und auf den Klangtext Bezug nimmt, wird durch einen anderen Bezugspunkt jederzeit relativierbar, wenn nicht widerlegbar sein« (Rihm: *Musik zur Sprache bringen*, S. 205).

<sup>247</sup> Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, in: Misch/von Blumröder (Hg.): *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog V* (2001–2004), S. 66.

## II.2 Textmanuskripte (Privatarchiv des Komponisten)

Werkkommentare

Kommentare zu Seminaren an der Musikhochschule Freiburg

## II.3 Vorträge (auf Tonband, nicht publiziert)

Vortrag 1986 bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik (Mitschnitt des Internationalen Musikinstituts Darmstadt)

Werkeinführung zur Uraufführung von *inter-mezzo* 1988 in Frankfurt am Main (Mitschnitt des Hessischen Rundfunks)

Vorträge 1996 bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik (Mitschnitt des Internationalen Musikinstituts Darmstadt)

Vortrag über *passage/paysage* am 13. Juni 2002 im Rahmen eines Seminars am Institut für Neue Musik der Musikhochschule Freiburg (Mitschnitt und Transkription durch die Verfasserin)

## II.4 Gedruckte Noten (Partituren)

*morendo* für orchester (1975), © 1982 Peermusic Classical GmbH, Hamburg

*vier stücke* für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier (1975), © 1986 Peermusic Classical GmbH, Hamburg

*128 erfüllte augenblicke. systematisch geordnet, variabel zu spielen* für stimme, klarinette und violoncello (1975), © 1989 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/KB 2403

*éphémère* für schlagzeug, veritable instrumente und klavier (1977), © 1982 Peermusic Classical GmbH, Hamburg

*extension* für violine und klavier (1979/80), Faksimilie aus der Handschrift des Komponisten, © 1983 Peermusic Classical GmbH, Hamburg

*adieu m'amour. hommage à guillaume dufay* für violine und violoncello (1982/83), © 1983 Peermusic Classical GmbH, Hamburg

*verfluchung* für drei vokalisten mit holzschlaginstrumenten (1983/85), © 1989 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/KB 2402

*inter-mezzo. concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra* (1986), © 1986 Peermusic Classical GmbH, Hamburg

*nah, getrennt* für altblockflöte solo (1992), © 1993 Universal Edition A.G., Wien/UE 3011

*gegen unendlich* für bassklarinetten, posaune, violoncello und klavier (1995), © 1997 Peermusic Classical GmbH, Hamburg

*passage/paysage* für großes orchester (1989/90), © 1994 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/PB 5418