

Im schmutzigen Spiegelkabinett –

Einführung zu *Ich seh sie, sobald ich im Vorraum steh*

Anlass für die Komposition war die Bitte Friedrich Weißbachs, für seine und Armin Schneiders Teilnahme am Wettbewerb „Jugend musiziert“ ein Stück zu schreiben.

Die erste Idee war, ein Stück über Narzissmus zu machen. Dabei stand ein musikalischer Einfall im Mittelpunkt: Klavier und Stimme sollten stets unisono geführt werden, eine „echte“ Spiegelung sozusagen. Zunächst hatte ich keinen Text, bis Mara Genschel mich auf ihr Gedicht *die Damen an diesem 6. weißen Rand* aus dem Zyklus *Tage am Rand* aufmerksam machte. In der im Gedicht geschilderten Toilettensituation fand ich einen zeitgenössischen Narzissmusstoff. (Die Selbstbespiegelung, das Gesehen-werden, das Gesehen-werden-wollen.)

Was mich interessiert, ist die Wahrnehmung von *richtig* und *falsch* beim Hören von Musik. In tonalen Kompositionen ist es relativ einfach, „falsche“ von „richtigen“ Tönen zu unterscheiden, in gewisser Weise geht es bei tonaler Musik genau darum. In einer atonalen Komposition ist dies kaum bis gar nicht möglich. Oder doch? Um eine Abweichung als solche zu erkennen, muss eine Norm etabliert sein. Jeder Parameter von Musik kann zur Norm werden, erklingt er nur lange oder oft genug. Die Veränderung des zur Norm etablierten Parameters kann, je nach dem, wie plötzlich oder schleichend sie umgesetzt wird, als überraschend wahrgenommen werden. Je mehr Parameter plötzlich verändert werden, umso überraschender. *Falsch* klingt es jedoch meist erst, wenn etwas gerade *daneben* geht, also eine Erwartung nur *nahezu* erfüllt wird. Um einen solchen Effekt zu erreichen, muss die Musik so konstruiert sein, dass sie eindeutige Erwartungen weckt, die dann *nur fast* erfüllt werden.

Für *Ich seh sie, sobald ich im Vorraum steh* habe ich zunächst eine Art Melodie geschrieben, die in äußerster Verknappung der musikalischen Mittel den letzten Satz des Gedichts rezitiert. Die „Melodie“ besteht zunächst nur aus der kleinen Terz d – f, die den Text in einem eher langsamen Tempo mit einem Achtelnotenwert je Silbe wiedergibt. Das Material birgt eine tonale Tendenz, die ich vor allem gewählt habe, um eine ambivalente Situation zu erzeugen: die Musik ist nicht tonal, aber auch nicht entschlossen atonal, sondern steht quasi im verdrehten Vorraum (Mara Genschel schrieb in Bezug auf ihr Gedicht von einem „Struktur-vs-Schmuddel-Ansatz“).

Bar. 26 *fff*
Vor-raum steh, mich,
Klav. *fff*

Abb. 1: latent tonale Tendenz des Materials: die Terz d – f und ein durch sie suggeriertes d-moll wird in Takt 28 durch das B im Bass zu B-Dur.

In *Ich seh sie, sobald ich im Vorraum steh* konzentrierte ich mich also zunächst auf die Konstituierung von vier stets gleichbleibenden Parametern, um sie hinterher sukzessive zu verwässern:

Klangfarbe - stetes unisono, nur tradierte Spieltechniken

Tonhöhe - nur zwei Töne: d und f,

Dynamik - *pp*,

Dauer - je Ton eine Achtel.

Schon nach dem fünften Ton gibt es die erste Abweichung, ein *fff*. Diese Abweichung, also der plötzliche Wechsel von *pp* zu *fff* wird im Laufe des Stücks wiederum selbst zur Norm werden, die eine Erwartungshaltung weckt. War diese Ausgangssituation erst geschaffen, lief der Kompositionsprozess folgendermaßen ab: ich kopierte die jeweils vergangene Strophe in die Zeilen der Zuspiegelung und schrieb darüber eine neue, von dieser zunächst leicht abweichende (s. Abb. 2).

So entstand eine zyklisch kreisende Form, eine Art simultaner Kanon, oder, in Anlehnung an den Narziss-Mythos, ein immer komplexer werdender Echo-Raum, mit Echos, die beginnen, ein Eigenleben zu führen. Das Echo, als akustische Spiegelung, sowie das kanonische Prinzip, das letztlich ein artifizielles Echo darstellt, schienen mir adäquat für dieses Stück, nicht nur wegen ihres konkreten Narziss-Bezugs, sondern auch, weil diese Methoden den Kern des Narziss-Problems selbst thematisieren: das Problem der Identität. Die Figur der Echo ist Identitätslos und spiegelt nur bereits gesagtes, Narziss sehnt sich nach einer Verdopplung seiner körperlichen Identität und verliert sich in der Betrachtung seiner Spiegelung. Mit Identität meine ich in Bezug auf das Stück sowohl das Selbst des lyrischen Ichs, sowie die Wesensgleichheit musikalischer Zellen. Beide Identitäten lösen sich im Lauf des Stücks auf; die Auflösung ist in der schwindelerregenden Genschelschen Satzkonstruktion bereits angelegt und wird von mir zunächst subtil, später ganz eindeutig auch musikalisch auf die Spitze getrieben. Beide Identitäten werden also zu vermeintlichen, was sich bereits im zwitterhaften, latent tonalen Material widerspiegelt und auch mit dem Gedanken über die Wahrnehmung von *richtig* und *falsch* korrespondiert: Das „falsch“-Spielen ist die versehentliche Vermeidung der „richtigen“ Identität. Um die Dopplung durch die Unisonoführung von Klavier und Stimme und die Identitäten-Verwirrung vollends zuzuspitzen, habe ich dem bereits in sich gespiegelten Live-Duo noch einen weiteren Spiegel vorgehalten: die Zuspiegelung. Letztlich könnte man das Konzept des Stücks in folgenden Sätzen zusammenfassen: Es ist nur ein Ich, das da spricht, und es sind mindestens vier. Welches Ich hat recht?

Mathias Monrad Møller, April 2012

The image shows two musical systems, labeled 'a' and 'b, Takt 72'. System 'a' contains measures 50-51. System 'b' contains measures 72-73. Each system includes a vocal line (Soprano and Baritone) and a piano accompaniment (Klav.).

System a (Measures 50-51):

- Measures 50-51:** Soprano: *fff* (triplets) "mich,". Baritone: *fff* "mich,". Piano: *fff* (triplets) in the bass clef.
- Measures 72-73:** Soprano: *fff* "mich,". Baritone: *fff* "sie mich,". Piano: *fff* (triplets) in the bass clef, with an *8^{va}* marking in the treble clef.

System b, Takt 72 (Measures 72-73):

- Measures 72-73:** Soprano: *fff* "sie mich,". Baritone: *fff* "sie mich,". Piano: *fff* (triplets) in the bass clef, with an *8^{va}* marking in the treble clef.

Abb. 2: Takt 26 aus Abb. 1 in seinen Veränderungen. Dabei findet sich das Material aus dem live Vorgetragenen (untere drei Systeme) beim nächsten Durchgang in der Zuspieldung wieder (obere drei Systeme).

The image shows a musical system labeled 'c' containing measures 94-95. It includes a vocal line (Soprano and Baritone) and a piano accompaniment (Klav.).

System c (Measures 94-95):

- Measures 94-95:** Soprano: *pp* "sie", *fff* "mich,", *fff* "mich". Baritone: *pp* "sie", *fff* "mich,". Piano: *pp* in the treble clef, *fff* in the bass clef, with an *8^{va}* marking in the treble clef.

die Damen an diesem 6. weißen Rand
sind blass fast, gesichtslos,

haben jeweils 60 Cent bezahlt und wollen für sich sein –
jede in dem jeweils von ihr gewählten Verschluss, gewählt, nach jeweils der
Fassung (zum Beispiel sitzt ich mittig)

und eine jede weiß um die eine andere oder andersherum und so weiter –
weises, allgemeines Einverständnis allerseits (auch scheitern reimt sich),

Drastik aber ist nicht am Platz. Es gilt das Gesetz einer Diskretion, das,
durch gleichzeitig einnehmliche Hemmungslosigkeit (60 Cent wollen
jeweils sinnvoll auch genutzt sein) geräuschreich sich jäh außer Kraft setzt,
es ist ungeschrieben, versteht sich.

Dennoch, sie dichten wie du und ich. Ich seh sie, sobald ich im Vorraum stehe,
sie mich, an das je weiße Becken gedrückt eine jede, sie sich, jede je
sich und gegenseitig sich ebenfalls, ich seh ebenfalls mich.

Mara Genschel,
aus: *Tage am Rand*