

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

Andreas Lang
»aufgesplittert, ausgedehnt.
Mark Bardens kairos incised (2007)«
ZGMTH 7/3 (2010)
Hildesheim u. a.: Olms
S. 327–344

<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/599.aspx>

aufgesplittert, ausgedehnt

Mark Bardens *kairos incised* (2007)

Andreas Lang

Das Ensemblestück *kairos incised* ist Mark Bardens kompositorische Auseinandersetzung mit der Vorstellung eines entscheidenden, Veränderung herbeiführenden Augenblicks, der dem quantitativen Verstreichen der Zeit entzogen ist. Ein »kritisches Geschehen und die ersten minutiösen Reaktionen darauf« (Mark Barden) werden in unterschiedlicher zeitlicher Ausdehnung und klanglicher Färbung wieder und wieder vergegenwärtigt. Dabei begegnen Momente klanglicher Kontemplation ebenso wie rigider Durchstrukturierung des zeitlichen Parameters durch mechanische Wiederholungen. Durch mikrotonale und klangfarblich-spieltechnische Veränderung weniger Zentraltöne, sowie durch Streckung und Stauchung des hörbaren Zeitmaßes sind Gleich- und Andersartigkeit der Ereignisse in der Schwebung gehalten. Das auf Meso- und Makro-Ebene zyklisch angelegte Stück gliedert sich in zwei Großteile, die dem binären Verhältnis von Geschehen und Reaktion, zentralem Klangereignis und Nachhall in umgekehrter Reihenfolge zugeordnet sind, wobei im zweiten Großteil Kairos sich in seinen Widerpart Chronos zu verwandeln scheint.

Musik und Zeit – eine Endlosschleife

Der Kairos, heruntergebrochen zur sprichwörtlichen ›Gunst der Stunde‹ oder theologisch aufgeladen als »das Hereinbrechen der Ewigkeit in die Zeit«¹, fasziniert durch die Vorstellung einer wahrhaftigen Veränderlichkeit der Dinge und des eigenen Lebens, der Herausschälung des »Notwendigen« aus dem »Kontingenten«², und nicht zuletzt als Zeitraum, in dem das lineare Verstreichen der Zeit – deren Herr Chronos ist – seine bedrohliche Macht verliert. Auch der amerikanische Komponist Mark Barden³, Jahrgang 1980, ließ sich 2007 von dem »völlig andere[n] und vom quantitativen System unabhängige[n] Zeitverständnis«⁴ inspirieren. Sein Werk *kairos incised*⁵ schildert nach eigenen Angaben

1 Paul Tillich, zitiert nach Ritter 1976, 668.

2 Ebd.

3 Barden ist Stipendiat der Berliner Akademie der Künste und war Schüler von Rebecca Saunders, Mathias Spahlinger und zuletzt Jörg Widmann.

4 Barden 2007.

5 Der vollständige Titel lautet *kairos incised – for six players and conductor*. Die Partitur ist bislang unveröffentlicht, die Aufnahme der Uraufführung aber nachzuhören unter: http://www.mark-barden.com/media/kairos%20incised_FR.mp3

»einen äußerst kurzen entscheidenden Moment, welcher extrem ausgedehnt und in den mit chirurgischer Präzision sorgfältig und analytisch hineingeschnitten (engl. *incised*) wird«. ⁶

Besetzung

Das Werk ist laut Titelblatt der Partitur für »six players and conductor« geschrieben. Diese Formulierung erklärt sich dadurch, dass manche Spieler mehrere Instrumente spielen. Der Verweis auf den Dirigenten ist allerdings eine bloße Absicherung: Er ist Organisator im traditionellen Sinn und konzeptuell nicht eingebunden. Die Besetzung besteht aus B-Klarinette, elektrischer Gitarre, zwei Klavieren (wobei eines um einen Viertelton tiefer gestimmt ist und vom Perkussionisten gespielt wird), Perkussion (Wind-Gong, Tam-Tam, Basstrommel, Snare-drum), Violine und Kontrabass. Das Tam-Tam wird im letzten Formteil vom Kontrabassisten gespielt.

Der erste Großteil

Sukzession der Klangerzeugung

Das Stück ist in insgesamt 14 Formteile untergliedert, die sich grosso modo zu zwei Großteilen zusammenfassen lassen (Teil 1: Einleitung und Formteile A bis J, Teil 2: Formteile K bis M). *Kairos incised* beginnt mit einer achttaktigen Einleitung des Kontrabasses. Sie erhält ihre Kontur durch die Abfolge unterschiedlicher Klangerzeugungsarten und einen charakteristischen dynamischen Verlauf.

Beispiel 1: *kairos incised*, Einleitung

Die g-Saite wird *sul tasto* gestrichen, die Finger der linken Hand greifen die Saite direkt am Bogen, wodurch ein Geräusch im hohen Frequenzbereich entsteht. Nun wandert der Bogen in die mittlere Spielposition und Obertöne werden hörbar. Anschließend streicht er gleichzeitig über Korpus und Saiten und vollzieht in dieser »Zweistimmigkeit« ein Crescendo-Decrescendo im untersten dynamischen Bereich. Abschließend wird – wieder in der Einstimmigkeit – die Aktionsdynamik bis zum *ff* erhöht (was bei der verwendeten

6 Barden 2007.

Spieltechnik eine reale Dynamik im *piano*-Bereich ergibt), in dem die Phrase abrupt abbricht. Ihr Verlauf ergibt sich aus der differenzierten Ausarbeitung der Klangerzeugungsformen, die also mehr sind als einem vermeintlichen Hauptgeschehen hinzugefügte Effekte. Zudem sind Aktionsdynamik und reale Dynamik aufgrund der Bevorzugung des Geräuschhaften – hier als etwas, das *noch nicht* Ton geworden ist und sich stets an der Schwelle des Hörbaren bewegt – vorerst voneinander abgekoppelt, d. h., der von Beginn an hohe Energieaufwand entlädt sich nicht in eine hohe Lautstärke, die Spannung bleibt erhalten und kann als Bedrohung empfunden werden. Die Behandlung der (Aktions-, später auch der realen) Dynamik und damit der Spannungsverlauf der Phrasen ist dabei *espressivo* im traditionellen Sinn, der Verlauf ist gekennzeichnet von Gesten des Auf- und Abschwellens und von Kontrastwirkungen.

Dass die Abfolge verschiedener Klangerzeugungsarten einem dramaturgischen Konzept folgt, lässt sich an der Klavierstimme beobachten. Im ersten Großteil durchläuft sie eine gestufte Folge hin zur traditionellen Tonerzeugung. Zuerst bewegt sie sich auf der reinen Geräuschebene: Ein großer Holzstab wird auf die Tasten fallen gelassen, ohne diese herunterzudrücken (T. 9), eine Flasche wird über den Rahmen des Innenraums gestrichen (T. 10), das Pedal wird zur rhythmischen Impulsgebung verwendet (T. 16). Dann kommt es zum Miteinbezug der Tönebene: Eine Saite wird unter einem Ebow nur aufgrund der Resonanz auf perkussive Impulse zum Schwingen gebracht (Klavier 2: T. 22–27); ein Bogenhaar wird an einer Saite gebrochen, was zu einem sehr klaren Klang führt (T. 31); durch Berührung von Knotenpunkten der drei tiefsten Saiten werden Obertöne erzeugt (T. 33). Der erste unpräparierte Klavierklang in Takt 41 leitet einen neuen Großabschnitt ein, der mit einem Tempowechsel einhergeht.

Spannungskurven

Der große Bogen des Stücks vollzieht sich nicht in einer Bewegung, sondern in mehreren kleinen, sich steigernden Anläufen. Diese Anläufe weisen eine vergleichbare Progression auf, die auch in Analogie zum Gesamtverlauf steht (s. u.). Der Abschnitt C beispielsweise (vgl. Anhang 1) wird durch punktuelle Ereignisse – das Brechen eines Bogenhaares an einer Klaviersaite und ein Violinpizzicato – eröffnet. Danach treten gehaltene Klänge, Klang-Striche und -Flächen in den Vordergrund, die in Farbe und Dynamik kontinuierlich verändert werden. Das mikrotonale Spiel um den Ton *cis^{3/} des³* in der Klarinette (anfangs noch gemeinsam mit der Violine) und die mechanische Sägebewegung der E-Gitarre durchlaufen zwei Steigerungen, welche zum Höhepunkt der Phrase in den Takten 35 und 36 führen. Auch auf dem Höhepunkt wird an der kontinuierlichen Bewegung in der Gitarre (jetzt unterstützt durch das Klavier) und dem Halteton in der Klarinette festgehalten, durch Verwendung des Gewindestabs (*threaded rod*) bzw. der Flatterzungen-technik werden die Klänge beider Instrumente jedoch angeraut. Der Ausbruch ins Verzerrt-Laute wird abrupt gestoppt, der weiterhin ausgehaltene Klarinettenon erscheint als konstant und verändert zugleich, da er sich wieder um einen Viertelton zurück in die Ausgangslage gesenkt hat und von der Flatterzunge zu einem langsamen, weiten Vibrato übergegangen ist. Die ausgedehnte Gestaltung des ›verwandelten Überbleibels‹ in den Folgetakten (37–40) fängt das jähe Ein- und Abbrechen des Höhepunkts auf.

Dynamische Hochpunkte wie hier in den Takten 35 und 36 gibt es bis auf zwei Ausnahmen in allen Abschnitten des Großteils.⁷ Sie sind die klanglichen Zentren, auf die steigend hingearbeitet, und deren Nachhall ausgestaltet wird, wobei dieser aufgrund der zyklischen Anlage als Vor-Echo des nächsten Haupt-Ereignisses aufgefasst werden kann.

Die Verwendung unterschiedlicher Klangerzeugungsformen dient neben der klanglichen Vielfalt und der Generierung musikalischer Phrasen (s. Kontrabass-Einleitung) auch dem Aufbau einer großformalen Anlage, die einen weiten Bogen von kaum hörbaren Geräuschen über klar distinguierbare Töne (s. Klavierstimme) hin zu »übersteigerten«, wiederum ins Geräuschhafte zurückfallenden Tonverzerrungen führt.

Klanglichkeit und Diastematik

Betrachtet man die Harmonik und Intervallik des Stücks, so fällt die gehäufte Verwendung von (meist großen) Nonen und Sekunden auf. Sie ergibt sich aus der Materialgrundlage, die Barden (nach eigenen Angaben⁸) für die Tonhöhen gewählt hat. Der Tonvorrat setzt sich zusammen aus den von der Violine ausführbaren Doppelflageoletts im Sekund- oder Non-Abstand und deren Differenztönen. Diese Auswahl enthüllt bereits die Verbindung von intuitiver Setzung und Objektivierung, die sich auch in der Ausarbeitung wieder findet. Sie zeigt zum einen eine Präferenz für die Klanglichkeit der Flageoletts und dissonante Intervalle. Zum andern treten mit der Verwendung von Differenztönen Rechenoperationen hinzu, die unabhängig von der subjektiven Kategorie »Konsonanz-Dissonanz« sind. Da die Differenztöne von Sekundintervallen tendenziell tief und die Violinflageoletts hoch liegen, kann der Differenzton als »Register-Ausgleich« dienen und zu Spreizklängen führen. So spielt die Violine zu Beginn von Abschnitt D (T. 41) den Zweiklang f^3/e^3 als Teil eines zarten, aufgrund des oben erwähnten Klavierakkords kühl anmutenden Anfangsklangs. Der Differenzton dieses Intervalls befindet sich zwischen den Tönen DIS und E ($1397 \text{ Hz} - 1318,5 \text{ Hz} = 78,5 \text{ Hz}$). Er wird (in Annäherung) vier Takte später im Kontrabass als Einleitung für einen heftigen Ausbruch zu Beginn des E-Teils nachgeliefert (Beispiel 2).

Die hier mögliche Zuweisung von Zweiklang und Differenzton zu gegensätzlichen Klangcharakteren bildet allerdings die Ausnahme; selbst dass die einander zugeordneten Töne in näherer Umgebung aufeinander folgen, ist selten.⁹ Die Materialgrundlage bietet Orientierung im Umgang mit den Tonhöhen, sie bietet dem Komponisten ein Gerüst, von dem er sich bei der Ausarbeitung aber wieder lösen kann. So ist beispielsweise das *g* der Violine in Takt 46 (Beispiel 2) Teil des Grundmaterials, nicht aber das darauf folgende *as*. Es soll nicht gegriffen, sondern durch verstärkten Bogendruck auf die leere Saite hervorgebracht werden, ist somit also keine Tonhöhe von eigener Wertigkeit, sondern eine Überspitzung des *g* (Spielanweisung: *fff* – *heavy!*). Diese ergibt sich aus der

7 Die Ausnahmen bilden der kürzeste Abschnitt D und Abschnitt J, der als Vorbereitung auf den zweiten Großteil eine Sonderrolle einnimmt.

8 Barden 2010, in einem Gespräch mit dem Autor.

9 Eine vergleichbare Stelle findet sich in den Takten 102 und 105. Hier liegt der Differenzton des Sekund-Zweiklangs der Violine (T. 102) unterhalb des Tonumfangs des Kontrabasses. Als Annäherung spielt dieser in Takt 105 seinen tiefsten Ton, das Subkontra-H.

Beispiel 2: *kairos incised*, Takte 41–46

energetischen Aufladung des Klangobjekts in Takt 46, mit der sich ein weiterer Hochpunkt des ersten Großteils verbindet.

Dergleichen Aufweichungen der Vorauswahl des Tonhöhenmaterials finden sich häufig, z. B. in der Klarinette: Bei den durch Multiphonic-Technik entstehenden Zweiklängen ist ein Ton Teil des Schemas, der andere legitimiert sich durch die ansprechende Klanglichkeit und »spieltechnische Verwandtschaft«. Die mittels der Differenztöne geleistete mathematische Vorstrukturierung der Tonhöhen hat also Hilfscharakter. Sie ist der Umsetzung expressiver Gesten oder charakteristischer Klänge stets untergeordnet.

Weitet man die analytische Perspektive auf die Klanglichkeit des gesamten ersten Großteil des Stücks aus, so fallen das »Weiterreichen« von Tönen zwischen den Instrumenten im Sinne einer Klangfarbenmelodie und ihre mikrotonale Erweiterung als durchgängige Arbeitsweisen auf:

Im Formteil E exponiert die Violine die große None a^2-b^3 als Flageolett (Beispiel 3, T. 47). Das Klavier 1 übernimmt den Klang auf der vierten Zählzeit im *mezzoforte*, während die Violine *forte* spielt. Der Einstieg ist leicht verschleiert, der Nachhall des Klaviers setzt sich jedoch durch, da die Violine schon eine Achtel später pausiert. Direkt im Anschluss an den klangfarblich veränderten Nachhall übernimmt das Klavier 2, das um einen Viertelton nach unten gestimmt ist, den Klang. Sein

Beispiel 3: *kairos incised*, T. 47–48

pianissimo-Einwurf klingt aufgrund der ›schwächeren‹ Tonhöhe und Lautstärke echoartig (Beispiel 3).

Die absteigende Tendenz des Tonraums wird in Takt 54 fortgeführt, in dem die Klarinette mit einem a^2 einsetzt (vgl. Anhänge 2 und 4). Die Violine ergänzt g^1 , womit das Nonintervall wieder etabliert ist. Das darüber gesetzte e^3 ist, ebenso wie das cis^2 der Klarinette in Takt 56, ein weiteres Beispiel für die Erweiterung der harmonischen Grundstruktur, die sich aus den reizvollen spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente ergibt (dreistimmiges Flageolett, Multiphonic). Der zum Dreiklang g^1 - a^2 - e^3 erweiterte Grundklang wird in Takt 57 von beiden Klavieren – also wieder mit einer Vierteltonreibung – aufgegriffen. Zeitgleich setzt der Kontrabass im Forte auf g^1 ein und die Klarinette bricht ihren bislang dominierenden Forteklang ab. Im Gegensatz zu Takt 47 ist hier ein abrupter Klangwandel zu hören. Anschließend wird die None im Kontrabass zur Sekunde zusammengezogen. Das as^1 in der Violine verdichtet den Klangraum zusätzlich, es vermittelt gewissermaßen zwischen der großen Sekunde und der Vierteltonverschiebung von Klavier 2. Die Tonhöhenidentitäten sind verwischt, zumal die Violine den kurzen Weg zurück vom as^1 zum g^1 mit einem langsamem *glissando* zurücklegt und der Ton in den Folgetakten (T. 59–61, Beginn Formteil F) in Violine und Kontrabass mit starken Vibrati versehen wird. Das g^1 durchläuft bis in den Formteil H hinein weitere Verwandlungen und schafft Verbindungen zwischen den einzelnen musikalischen Gesten des ersten Großteils (vgl. Anhänge 3 und 4).

Der Wechsel der Klanggebung in Einzelstimme und Ensemblesatz und die mikrotonalen Aufweichungen der temperierten Stimmung werden als zusammenhängendes klangliches Phänomen behandelt und wahrgenommen. Die Beschränkung auf einzelne ›Zentraltöne‹ (die gleichwohl keine Grundtonfunktion übernehmen) schafft Kohärenz. Sie werden jedoch derart modifiziert, dass der Hörer ständig neu über Gleich- oder Andersartigkeit der ihm begegnenden Klangereignisse entscheiden muss.

Klanglichkeit und Metrik

Als metrisches Grundgerüst liegt dem ersten Großteil ein 4/4 Takt zugrunde. Die erste Abweichung findet sich in Takt 8, der die Kontrabass-Einleitung mit einer Generalpause beschließt. Der 5/16-Takt hat zur Folge, dass der erste punktuelle Impuls des Stücks auf Zählzeit Eins des Folgetakts unerwartet, gewissermaßen verfrüht, einsetzt. Auch die weiteren Taktwechsel sind erklärlich durch herausgehobene Ereignisse auf der Eins des Folgetakts oder durch Aktionen, deren Energetik eine zeitliche Dehnung oder Raffung nahelegen. Die Takte 12–13 (vgl. Beispiel 4) sind ein Beispiel für beide Phänomene: Der Kontrabass muss zwar sehr laut spielen, darf dabei jedoch keinen Ton erzeugen (*as loud as possible without producing pitch*). Was an realer Lautstärke durch diese Einschränkung verloren geht, wird gewissermaßen ersetzt durch die zeitliche Ausdehnung des Takts auf neun Achtel. Zudem fallen der Höhepunkt des Crescendos in der Violine, die dann auf die gleiche Art wie der Kontrabass spielt, und der Einsatz der Klarinette auf die Eins des Folgetakts.

Die stärksten Abweichungen von der metrischen Grundstruktur, nämlich die Aufhebung des metrischen Flusses durch Fermaten, zeigen in besonderem Maße, welch

große Rolle die spezifischen klanglichen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente (nebst den ihnen beigegebenen Spiel utensilien) in der Komposition einnehmen: Im Formteil D (T. 41–45, Beispiel 5) wird die E-Saite der E-Gitarre, die bis zum Durchhängen nach unten gestimmt ist und leicht auf den Pick-Ups aufliegt, durch einen Ebow in Schwingung versetzt. Die Tiefe des Registers wird noch erhöht durch die Bass-Einstellung des zu verwendenden Equalizers. Durch äußerst langsame Bewegungen des Ebows über Pick-Up und Saite entstehen nicht genau vorhersehbare, komplexe Klänge unterschiedlicher Dichte und Tonlage. Sie bilden die warme, pulsierende Klanggrundlage für den gesamten Formteil. Das Erreichen der gewünschten Klangqualitäten (*metallic, electric* zu Beginn, *dark, airy* am Ende) ist dabei Voraussetzung für das fortgesetzte Spiel der anderen Instrumente (zwei Fermaten mit dem Zusatz *very long*).

Beispiel 4: *kairos incised*, Takte 12–13

Beispiel 5: *kairos incised*, Takte 41–45

Auch für die klanglichen Möglichkeiten der Klaviere (T. 23) und der Klarinette (T. 30) wird ein gesonderter Zeit-Raum bereitgestellt. Die Passagen sind rhythmisch und metrisch nicht unterteilt, die Klänge können sich frei entfalten. Das Auskosten der Klanglichkeit mag man eingedenk des Werktitels – *kairos* hier im Sinne einer erfüllten, intensiv wahrgenommenen Gegenwart – mit der spezifischen Zeiterfahrung der kontemplativen Versenkung in Beziehung setzen, die dem Verstreichen von Zeit scheinbar enthoben ist. Die Arbeit mit Fermaten ist dabei nicht, wie z. B. in Luigi Nonos fragmentarischem Stil, zum Prinzip erhoben, sondern direkt gekoppelt an das für die besonderen Klangerzeugungsarten Notwendige. Ihren Gegenpol findet sie in einer äußerst rigiden Form der zeitlichen Unterteilung, die im Folgenden besprochen wird.

Mechanische Wiederholung

Dass sich die Spannungsverläufe der einzelnen Formteile ähneln geht einher mit der konstanten Verwendung bestimmter musikalischer Versatzstücke. Eine wichtige Rolle übernimmt hier die mechanische Wiederholung, die vor allem in der E-Gitarren-, Klavier- und Schlagzeugstimme zu finden ist. Klanglich übernimmt sie eine Grundierungsfunktion, wo sie der drastisch nach unten gestimmten E-Gitarre zugewiesen ist (E: T. 48–55), oder sorgt für geräuschhafte Aufrauung, die zu den Hochpunkten auf der Meso-Ebene führt oder sie mitbestimmt (C: T. 31–35 oder H: T. 70f.). Zudem unterlegt sie die teils frei schwebenden Halteklänge von Klarinette und Streichern kaum hörbar mit einer regelmäßigen Unterteilung (F: T. 59–62 im Klavier und H: T. 76–79 in der Gitarre). Diese Unterteilung ist keine Gestaltung von Zeit, sondern verschafft deren von der Erlebniszeit unabhängigem Verstreichen (um in der Begriffssphäre des Titels zu bleiben: dem Chronos) Gehör. Auch darin ist sie eine Grundierung, von der sich die anderen Klangereignisse absetzen, bzw., zu der sie in (rhythmisch und, wenn man will, semantisch) spannungsvoller Beziehung stehen.

Die mechanische Wiederholung durchzieht den gesamten ersten Großteil mehr oder weniger vordergründig¹⁰, um dann im zweiten Großteil in einem weiter gefassten Sinn zum bestimmenden Prinzip zu werden. Dabei erfährt sie Veränderungen klanglicher, metrischer und qualitativer Art. Die metrischen Veränderungen reichen von statischen Quintolen-Halben (Violine, T. 14–17) bis zu drängenden Zweiunddreißigsteln (E-Gitarre: T. 31–33). Die nächste darauf folgende mechanische Wiederholung (T. 48ff.) ist wieder deutlich ausgedehnter: Im neuen, langsameren Tempo (60 bpm statt vorher 72) ist die Gitarrenstimme in Quintolenachtel unterteilt. Dazu kommen ab Takt 51 minimal langsamere Achtel im Schlagzeug (im Verhältnis 7:6, mit den Quintolenachteln also im Verhältnis 15:14 stehend). Vier Takte nach Ende dieser Unterteilung (T. 59) wird sie vom Klavier übernommen, jetzt aber im regulären Achtelpuls. Aufgrund ähnlicher Klanglichkeit, der gleichen unterteilenden Funktion und dem damit einhergehenden gleichen Gestus des objektiven Verstreichens von Zeit werden die verschiedenen Ereignisse – die in den Takten 48–59 zudem zeitlich fast direkt aufeinander folgen – als gleichartig wahrgenommen. Die unterschiedliche Unterteilungsdichte führt jedoch zu der Wahrnehmung, dass das Selbe zugleich anders ist, nämlich gestreckt oder gestaucht.

Solch ein Stauchungsvorgang kann dazu führen, dass sich das Ereignis qualitativ verändert. In den Takten 14–17 (vgl. Beispiel 6) wiederholt die Violine das Intervall f^3-h^2 in Quintolen. Ihr nächster Einsatz in Takt 22 (vgl. ebd.) fasst die beiden Töne zum Zweiklang zusammen. Dabei bleibt die Quintolenunterteilung erhalten, wird aber auf die Ebene von Zweiunddreißigstel übertragen, was die Dauer des Gesamt ereignisses von knapp zwölf Viertel auf ein Achtel diminuiert. Aus der fragilen und gedehnten Klangfläche ist eine kurze, körnige Eruption geworden, die ihr wiederum verzerrtes Echo im Kontrabass findet (T. 23, jetzt in Sechzehntelunterteilung).

10 A: Violine, B: Gitarre (Violine, Kontrabass), C: Gitarre und Klavier, E: Gitarre und Schlagzeug, F: Klavier, H: Gitarre, Klavier I und II, I: Klavier und Klarinette (andeutungsweise in T. 90). Der Formteil J ist wiederum ausgenommen.

Beispiel 6: *kairos incised*, Takte 14–17 und Takt 22

Während hier ein melodisches Intervall zum Zweiklang zusammengefasst wird, verdichtet sich in Formteil C eine Folge schneller rhythmischer Impulse zu einem Klangband, dessen Bestandteile das Ohr nicht mehr gesondert wahrnehmen kann (vgl. wiederum Anhang 1). In Takt 31 f. führt der Gitarrist schnelle Sägebewegungen mit einem durch die Saiten geflochtenen Holzstab aus. Der hohe Auflösungsgrad der mechanischen Bewegung in Zweiunddreißigstel ist als eine Vielzahl von Einzelimpulsen hörbar. Das senkrecht (»straight«) zu den Saiten ausgeführte »Hin und Her« wird in Takt 34 abgelöst durch eine den Saiten parallel entlang geführte Bewegung: Der Spieler fährt mit einem umwundenen Metallstab über die unteren Gitarrensaiten, ein Kratzen, das vom Klavierspieler übernommen wird. Die schnelle mechanische Wiederholung ist jetzt nicht mehr vom Spieler auszuführen, findet sich aber im Rattern der Rillen der Gitarren- und Klaviersaiten verändert wieder. Die extrem verdichteten Einzelimpulse werden dabei vom Ohr zu einer Einheit zusammengefasst, deren allmähliche Klangänderung der von den Instrumentalisten auszuführenden langsamen Bewegung entlang der Saiten entspricht.

Die Streckung und Stauchung der mechanischen Wiederholung bis hin zum qualitativen Sprung bestätigt, dass das Verwischen der Grenzen zwischen Gleichheit und Ungleichheit die kompositorische Gestaltung des ersten Großteils entscheidend prägt.

Zwischenbilanz

Im ersten Großteil werden einige wenige Tonhöhen wieder aufgegriffen, dabei aber mikrotonal und klangfarblich verändert. Den verarbeiteten Differenztönen ist zu eigen, dass sie einem Intervall inhärent zugehörig sind, sich in der Frequenz (bei der hier getroffenen Auswahl) jedoch klar von ihm unterscheiden. Das Aussetzen des metrischen Flusses wiederholt sich ebenso wie dessen Hervorhebung durch mechanische Repetitionen, die jedoch in gedehnter oder geraffter Form auftauchen. Die Formteile selbst haben letztlich den gleichen Grundgestus, der dem Verhältnis von primärem Klangereignis und Nachhall entspricht, jedoch in Komplexitätsgrad, Proportionalität und Abfolge der Bestandteile stets variiert. – Was Barden hier musikalisch darstellt, ist das Wiedererleben eines Moments in der Erinnerung. Beim Erinnern betrachtet man einen Gegenstand aus unterschiedlicher Perspektive und in unterschiedlichen (Farb-)Stimmungen, lässt ihn schnell an sich vorüberziehen oder dehnt ihn aus. Bei letzterem kann das Erinnern zu

einem Akt selbstvergessener Versenkung werden, aber auch zum Befragen und Sezieren des Erinnerungsgegenstands bis in den Automatismus der Denkschleife unter Wiederholungszwang.

Dass der hier dargestellte Erinnerungsvorgang kritische Aspekte in sich birgt, machen die mechanischen Wiederholungen und dynamischen Ausbrüche des ersten Großteils deutlich. Ihr eigentlicher Stellenwert im Werk zeigt sich jedoch erst im zweiten Großteil.

Der zweite Großteil – Sieg des Chronos?

Ausdruck und Dauergestaltung

Die drei letzten Formteile (K bis M, T. 111–161) setzen sich in Gestus und Arbeitsweise deutlich von den vorigen ab. Kam es in den Teilen A bis J immer wieder zu kurzen Klangeruptionen in einem meist organisch an- und abschwellenden Gesamtverlauf, so ist nun der Ausbruch *zur Regel* (im buchstäblichen Sinn, wie sich zeigen wird) geworden. Der zweite Großabschnitt, dem der aktionsärmste Formteil J, der Ruhepol des Stücks, vorausgeht, ist gekennzeichnet von roher Brutalität: Die Lautstärke befindet sich bei allen Instrumente meist im Bereich des ein- bis dreifachen *forte*, einem Extrembereich, der aberwitzigerweise von der elektrisch verstärkten Gitarre in den Takten 120–121 vollkommen überdeckt werden soll (*ffff – blanket ensemble*). Die Spieltechniken tragen der Lautstärkevorschrift Rechnung und sind von aggressivem Aktionsgestus: Bartok-pizzicati und Battuti im Kontrabass, (teils glissandierte) Cluster über sechs Oktaven in den Klavieren, *Teethnotes* in der Klarinette. Es ist, als sei etwas, das bislang unter der Oberfläche gebrodelt hat und noch aus dem Blickfeld ausgeschlossen werden konnte – man denke dabei nicht nur an die Akzente, sondern auch an die erwähnte Differenz von realer Lautstärke und Aktionsdynamik – nun endgültig Wirklichkeit geworden.¹¹

Der Wandel auf der Ausdrucksebene geht einher mit einer Veränderung der metrischen Organisation und dem Verhältnis der Stimmen zueinander. Die Taktvorgaben der Takte 111–127 (Formteil K) sind, ausgedrückt in Achteln und entsprechend zusammengefasst,

$$1, 1, 2, 3, 5, 8, 6 + 7 = 13, 3 \times 7 = 21, 5 \times 6 + 4 = 34$$

und entsprechen somit der Fibonacci-Reihe. An der Unregelmäßigkeit dieses gleichwohl strengen Prinzips reibt sich die Kontrabass-Stimme, deren ihrerseits streng regelmäßige Repetitionen der Bartok-pizzicati oder Battuti im 3/16tel- respektive Quintolen-Achtel-Abstand stets auf eine andere Taktzeit fallen.

Auch die Dauernstruktur der anderen Stimmen ist durch einfache numerische Regelungen bestimmt. Die Einsatzabstände der Violine in den Takten 115–120 verlängern

11 Bei dieser Bildlichkeit lehne ich mich an Formulierungen an, die Barden im Gespräch mit dem Autor gewählt hat. Er spricht von dem Phänomen der »entfernten Gewalt«: Sie ist real und verheerend, doch uns erreichen nur schwache Ausläufer von ihr, die leicht wegzuwischen oder zu übersehen sind.

oder verkürzen sich jeweils um eine Sechzehntel, von 5–8, 8–1 und 1–6. Gleiches gilt für die Abstände der Klarinetteneinsätze in den Takten 123–126, hier von 3–7 und 7–2 Sechzehnteln. Die Cluster im zweiten Klavier bewegen sich in den Takten 122–127 auf der Grundlage eines 6/16tel-Abstandes, von dem allerdings abgewichen wird, frapperanter Weise zugunsten eines eindeutigen Sechzehntel-Auftakts auf die erste Zählzeit von Takt 125 (Beispiel 7): Der Auftakt ist dynamisch hervorgehoben, auf die 1 fallen ein Sforzato im Klavier 1 und ein Harmonikwechsel in der Geige (Beispiel 7).

Selbst hier also rückt Barden zugunsten von Hör-Irritationen von zuvor gesetzten Prinzipien ab. Insgesamt ist der Formteil jedoch geprägt von einem Regelwerk, das subjektive Entscheidungen (auf kompositorischer Ebene) und organische Entstehungsprozesse unterbindet. Die Instrumentalstimmen – und mit der Metrik in gewisser Weise auch der Dirigent – folgen den ihnen je vorgeschriebenen Gesetzen, zumeist, ohne zu interagieren.¹² Die Mechanik, die in den Repetitionen des ersten Formteils eine Schicht von mehreren war und die organischen Prozesse der komplexen Klanggebilde konterkarierte oder mit beeinflusste, hat sich durchgesetzt.

Beispiel 7: *kairos incised*, T. 124–125

Bruchstellen und ›Schluss‹

Innerhalb des 2. Großteils gibt es drei Momente, in denen sich die angesprochenen Regulierungen aufzulösen scheinen. In den Takten 121 und 122 scheren Klarinette, Klaviere und Violine aus den sonst bestimmenden mechanisch-linearen Prozessen aus, gleiches gilt für Kontrabass, Klarinette und Violine in den Takten 129 und 130 und für alle Instrumente in Takt 140 (Beginn von Formteil M). Gehaltene Hochtöne in Klarinette und Violine (T. 121) sowie Jaulen in der E-Gitarre (hervorgebracht durch Überdruck des Ebows, T. 140) lassen diese Stellen wie eine Entfesselung der sonst regulierten Klanggewalt und somit als Steigerung der Gewalttätigkeit erscheinen. Da das zwanghafte Fortschreiten aussetzt, wirken sie jedoch zugleich befreiend, wie ein Sich-Ausschreien, das voraussichtlich bald verläuft, sich erschöpft. Die daraufhin jeweils einsetzende Wiederaufnahme mechanischer repetitiver Prozesse lässt diese umso unerbittlicher (und zu einem

12 Als Ausnahme können hier die Gitarren- und Violinstimme der Takte 133 m. A. bis 137 gelten. Ihre komplementäre Struktur führt jedoch nicht zu einem *Zusammenspiel* im emphatischen Sinne.

gewissen Grad ermüdend) wirken. Der Schluss des Stückes hat Scheincharakter: Die Glissandi von Klarinette und Violine verlieren sich in der Höhe (T. 155), als Steigerung, die ins Leere, weil Unspielbare läuft, jedoch imaginär weitergeführt werden kann. Mechanische Bewegungen mit dem Holzstab an den Klaviersaiten (wie im ersten Großteil) sollen nur noch *ppp* zu hören sein, dabei aber mit *maximum contact* ausgeführt werden (T. 156). Der Verstärker der E-Gitarre wird ausgeschaltet (T. 154), der Ton des Ebow wird aber vom Volumen-Pedal auf »*ff*« gehalten, ein Verfahren, das demjenigen der Einleitung ähnelt und umso mehr auf diese verweist, als das Stück mit dem Verklingen des leisen Ebowtons endet. Der Schluss von *kairos incised* ist also ein Ausblenden, das doch zugleich energetisch aufgeladen bleibt. Zudem ist das Verklingen im Verhältnis zur Ausdehnung des Ausbruchs im zweiten Großteil, der 44 Takte umfasst, mit sechs Takten auch zu kurz, um zu einer abschließenden Balance zu führen. Entsprechend bewertet Barden Beginn und Ende des Stückes in seiner Programmnote: »Das Kontrabasssolo am Anfang ist als Resonanz des Schlusses gemeint, so dass sich ein (Teufels-?)kreis schließt.«¹³

Fazit

Die Wiederkehr von Ereignissen begegnet uns also nicht nur auf der Mikro- und Meso-, sondern auch auf der Makro-Ebene des Stückes. Der gesamte zweite Großteil kann als ausgedehnte Version des zentralen Klangobjekts (das sich im ersten Teil in kurzen Ausbrüchen dargestellt hatte) angesehen werden. Gemäß der von Barden intendierten Kreisstruktur werden die Nachwirkungen dieses Ereignisses dann im ersten Großteil ausgefaltet.

Folgt man den Aussagen des Komponisten und setzt das angesprochene zentrale Klangobjekt mit dem »entscheidenden Moment« gleich, der im Stück musikalisch dargestellt werden soll, so fällt auf, dass die Ausgestaltung dieses Objekts auf der Makro-Ebene seiner semantischen Bedeutungszuweisung – der Idee des Kairos – widerspricht. Die zum Prinzip erhobene mechanische Wiederholung ist das Gegenteil eines »vom quantitativen System unabhängigen Zeitverständnis[ses]«. Der nun nicht mehr in verschiedenste farbliche Varianten aufgesplitterte, sondern zerdehnte Kairos wandelt sich in dieser Überdehnung zum Chronos.

Dieser Widerspruch lässt sich nicht auflösen, verliert jedoch an Schärfe, wenn man die musikalische Schilderung eines zeitlichen Phänomens nicht allein an der kompositorischen Gestaltung des zeitlichen Parameters, sondern an allen Faktoren, die zur Wirkung des zweiten Großteils beitragen, misst. Die Extreme in Dynamik, Tonlage und Spieltechnik führen – gerade in ihrer Insistenz – den Tumult vor, der sich während eines »einschneidenden« Augenblicks im Ich zuträgt. Der Moment, den Barden zu schildern versucht, setzt, »den Lebensweg stark beeinflussende Prozesse in Gang«.¹⁴ Durch seine Ausarbeitung hebt Barden hervor, dass bedeutende Veränderungen ihren Ausgangspunkt in einem »*kritische[n]* Geschehen«¹⁵ haben, dass also Kräfte gerade dann frei gesetzt werden, wenn etwas ins Wanken gerät.

13 Barden 2007.

14 Ebd.

15 Ebd., Hervorhebung A. L.

Literatur

- Barden, Mark (2007), *kairos incised*, Programmnotiz anlässlich der Uraufführung am 17. August 2007 in Stuttgart, unveröffentlicht.
- Klein, Richard / Eckerhard Kiem / Wolfram Ette (Hgg.) (2000), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück.
- Ritter, Joachim (Hg.) (1976), *Historisches Wörterbuch der Philosophie, völlig Neubearb. Ausgabe des »Wörterbuchs der philosophischen Begriffe« von R. Eisler*, Bd. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Anhang 1: *kairos incised*, Formteil C, Takte 31–40

31. **C** *air* → $\frac{1}{2}$ *air* → *lace* → *WS vib.* → *fl.*

Cl *pp* *mp* *p* *f*

Gtr. [S2 LEAD] [chop.] *straight* *sim.* [threaded rod] *scrape*

perc [thin wood] [rad] *a. → b.* [rad] [threaded rod] *l.v.* [thin wood]

vln *Or. Br.* $\frac{1}{2}$ *BBa* $\frac{1}{2}$ *SP* *SP* $\frac{1}{2}$ *SP* *Or.* *arco* *III* *I* *II* *III* *sim.*

cb *f* *airy* *SP* *SP* *SP* *SP* *I* *II* *III* *sim.*

Annotations:

- #perpendicular to and flat against strings heavy pressure
- #finest bit of tone from behind bridge
- #rattle and of bow between strings
- #scrape*
- ##scrape

5.

36.

Handwritten musical score for three instruments: Clarinet (cl), Violin (vln), and Contrabass (cb). The score includes dynamic markings (mp, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (vibrato, breath marks, 'ST', 'SP', 'ord. vib.', 'falso vib.', 'wide slow'). Large numbers 5, 13, and 4 are written in the center of the page.

cl: *NS vib.*, *non-vib.*, *undulshon* [M], *mp*, *pp*

vln: *SP_x*, *distat!*, *pp*, *ST*, *falso vib.*, *wide slow*, *ord. vib.*, *mp*, *pp*, *SP*, *ord. vib.*

cb: *ST*, *falso vib.*, *wide slow*, *SP*, *ord. vib.*, *mp*, *pp*

5, 13, 4

Anhang 4: *kairos incised*, Zusammenfassung der Takte 47–71

47 48 54

Handwritten musical score for measures 47-54. The score includes staves for Clarinet (cl), Piano I (pno I), Piano II (pno II), Violin (vln), and Cello/Double Bass (cb). Measure 47 features a clarinet entry with a half note G4 and a piano I entry with a half note B3. Measure 48 shows piano II with a half note B3 and a violin entry with a half note B3. Measure 54 contains a clarinet entry with a half note G4 and a piano I entry with a half note B3. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, *p*, and *mp*, as well as articulation marks like accents and slurs.

58 68

Handwritten musical score for measures 58-68. The score includes staves for Clarinet (cl), Piano I (pno I), Piano II (pno II), Violin (vln), and Cello/Double Bass (cb). Measure 58 features a clarinet entry with a half note B3 and a piano II entry with a half note B3. Measure 68 shows a clarinet entry with a half note G4 and a piano I entry with a half note B3. The score includes various dynamics such as *sfz*, *p*, and *mp*, as well as articulation marks like accents and slurs.