

Lothar Knessl

Idyll ohne Idylle

Wolfgang Suppan und sein Komponieren –
einige Anmerkungen

Bedächtig wägt er zu Sagendes ab, Besonnenheit kennzeichnet seine Gestik. Kontemplativer Ernst, selten ein Lächeln. Besorgt, bei eigenen Aussagen auf «Glatteis» geraten zu können, zögert der Oberösterreicher Wolfgang Suppan (*1966), solche als unumstößlich zu erachten. Das Sich-Offenhalten gegenüber dem, was entsteht, prägt sein kompositorisches Wollen: Handwerkliches Metier sei zu nützen, um auf das, was während des Entstehungsprozesses unerwartet eintritt, zu reagieren. Ihm liegt daran, die natürlichen Eigenschaften des Individuums wachsen zu lassen. Sie zeigen sich bei Suppan unter der Obhut der Besinnlichkeit, nach innen ausgerichtet. Verständlich, daß ihm Jean-Jacques Rousseau nahegeht, der für das behutsame Wachsenlassen natürlicher menschlicher Fähigkeiten plädierte, das Recht der fühlenden Seele reklamierend. In der Poesie des Halbbewußten entdeckte er die Chance des Ich, der mechanischen Zeit entzogen zu sein – ein für Komponisten, zwangsläufig mit verschieden zu beleuchtenden Zeitbegriffen konfrontiert, willkommener Gedanke.

Wolfgang Suppan, kompositorisch ausgebildet von zwei so gegensätzlichen Lehrern wie Dieter Kaufmann und Michael Jarrell (als dessen Assistent er an der Musikuniversität arbeitet), durch Besuche von Kursen bei George Crumb, Brian Ferneyhough, Paul-Heinz Dittrich und Klaus Huber wiederum mit disparaten Persönlichkeiten konfrontiert (was ihm erleichterte, kompositorisch merkliche Distanz zu gewinnen), versucht, die Zeit nicht als puren linearen Ablauf darzustellen, sondern sie zu verräumlichen. In den Tonraum gleichsam hineingestellt ist der Zeitraum. Der Komponist ersinnt räumliche Klanggestalten durch unterschiedliche Positionierung der Ausführenden. Und die räumliche Zeitdisposition wird, beispielsweise in Idyll II, imaginiert durch variierte Wiederholungen kurzer, markanter Elemente, wie knappe Figuren einzelner Instrumente oder fast unveränderte Tuttischläge. Lineare Zeitfolge ist durch solche wiederkehrende Topoi angehalten, räumlich projiziert. Ein Komponist, der wie Suppan mit Rousseau die natürliche Welt der fühlenden Seele beansprucht, andererseits die technische Welt des fühllosen Computers, den er, zeitweilig im IRCAM, fünf Jahre hindurch seinen dem Unerwarteten zugewandten Vorstellungen gemäß immer weiter programmiert, bis das Gerät endlich «reif» ist fürs Umsetzen kompositorischer Ideen, schreibt ein Idyll. Im Jahre 2000 sogar schon ein zweites, zugleich wohl auch sein letztes, denn er möchte nicht als Idyllenkomponist gebrandmarkt werden. Das Wort «Idyll» ist demnach zu abstrahieren. Griechischen Ursprungs («kleines Bild»), benennt der Begriff später ein episches Gedicht, das einen

idealen, einfachen, (ländlich) unschuldsvollen Zustand vorführt. Rousseau rückt in die Nähe, der übrigens die gebräuchliche Redewendung «zurück zur Natur» so weder geprägt noch verwendet hat. Erst im 19. Jahrhundert fällt das Idyll ins volkstümlich Mediokre, um im 20. vollends einen Negativanstrich abzubekommen. (Das könnte sich allerdings wieder ändern: zurück zu Theokrit oder Ewald von Kleist!) Jedenfalls impliziert das Idyll die Sicht nach innen, um mit sich selbst in Einklang zu kommen. Nicht weit hergeholt ist, wenn ein introvertiert Veranlagter, mit seinem Ich den Einklang suchend, abseits von bildhaften Romantizismen den Titel Idyll wählt und zugleich die Frage aufwirft nach der «Wechselwirkung eines angeeigneten kompositorischen Vokabulars und der Musik an sich» (Suppan). Wobei diese existentielle, unbeeinflussbare «Musik an sich» mancherlei Deutungen zulässt, auch übereinstimmbar mit Rousseaus Ideengut; Suppan versteht sie als eine den verändernden Zugriffsmöglichkeiten entzogene und analytisch nicht beschreibbare.

Seine Musik spannt er methodisch zwischen konträre Pole. Das mag mit Rousseaus Gegensatzdarstellung von Natur und Mensch zusammenhängen, aber auch mit zwei von Suppan sehr geschätzten Komponisten: einerseits Stockhausen, ein «unerschöpflicher Fundus», untersucht man, wie präzise er Gedachtes in Musik umsetzt; andererseits Xenakis, der komplexe, vorerst außermusikalische Prozesse im Computer verarbeitet und dennoch das klingende Resultat unmittelbar, mit gebannter Emotion vermittelt.

Tonhöhen und mehrschichtig eingesetzte Rhythmen von Idyll II sind berechnet. Hiefür entwickelte Suppan, wie er sagt, «am Computer ein Modell, dessen Resultate entweder eins zu eins in die Partitur übertragen wurden oder durch mein persönliches Metier ergänzt wurden. Die am Computer verwendeten Rechenmethoden bewegen sich dabei auf einem schmalen Grat zwischen Determinierung und Zufall: ein Schwebezustand zwischen zwei Polen». Sein «Metier» dient der Gestaltung des zweiten der insgesamt fünf nahtlos verbundenen Abschnitte, Rondeau genannt. Es unterscheidet sich von den anderen Abschnitten eben durch das Arbeitsverfahren und die Metrik (Zweihalbetakt). Insgesamt unterliegen die Zufallsresultate des Computers einer vorgegebenen Begrenzung, vergleichbar der kontrollierten Aleatorik. Seine Sorgfalt bedingt ein zeitaufwendiges Herstellungstempo, er versenkt sich in das jeweilige Stück. Das bislang vorgelegte runde Dutzend an Werken (einige frühe hat er zurückgezogen) umfaßt Kammer-, Ensemble- und Solo-Musik. Für große Besetzungen will Suppan noch weitere Erfahrungen sammeln, sich dem Orchester nur abseits historisch gewachsener Strukturen zuwenden. Kleinere Ensembles ermöglichen ihm, mit jedem Musiker a priori Informationen auszutauschen und so auf spieltechnische und tonbildende Besonderheiten eines Instruments einzugehen. In Idyll II auf die Tuba, ins Zentrum der links und rechts durchmischten Anordnung von 15 Instrumenten gesetzt. Dort steht auch das Klavier (die Komposition ist Florian Müller gewidmet, dem

Interpreten des Klavierparts), umgeben von einer ausgewogen strukturierten Klanglandschaft. Im Verborgenen wirkt ein nicht vertontes, visuell angeordnetes Gedicht von Johanna Lier, in verschiedenen Richtungen lesbar, auf die Komposition, jedoch nur auf deren dritten Abschnitt (Tuba solo). Die Skizzierung des Ablaufs von Idyll II bedingt, wie das bei beschriebener Musik unvermeidlich ist, Tautologien. Das filigran hingetupfte, stets leise Gewebe des Beginns (Violinen, Klavier, sparsames Schlagzeug), klanglich hell geschärft, verebbt nach Phasen der Verdichtung. Gegensätzlich hierzu im Rondeau (Abschnitt 2) die gedehnten Akkordblöcke (3 Blechbläser, Kontrabaß), konstant gestützt vom Tamtam, später figurativ aufgelockert durch die zuweilen geräuschnahen Flöten, konturiert von Einwüfen des Klaviers, solange leise, bis das Ensemble lebhaft bewegte Partikel spielt und kräftige Akzente das nun dichtere Geflecht aufrauen. – In das Tuba-Solo (Abschnitt 3) ist das Gedicht fragmentarisch eingeflossen. Die vom Computer vorgegebene Reihe von Impulsen determiniert die Anzahl der ausgewählten Wörter des Gedichts. Sie sind in Gruppen zusammengefaßt (Haupt-, Eigenschafts-, Zeitwörter usw., zum Beispiel See, Glas, Granit, Wasser, Donner). Die Gruppen, aus rhythmischen Zellen gebildet, sind nach einem Permutationsverfahren klanglich definiert; einfachstes Beispiel: das ruhige, tiefe Es erklingt, wenn in der von Suppan gewählten Leserichtung das Wort «es» erscheint. Letztlich sind alle Worte aus der Partitur verschwunden – ein Schritt weiter, verglichen mit Nonos Streichquartett (Fragmente – Stille, An Diotima), für Suppan essentielle Anregung. – Ein hoch schwebendes Streicher-Klangband und ein tiefes von Tamtam, Tuba und Kontrabaß schließen an. Der Raum dazwischen füllt sich allmählich mit schräg gelegten Akkordschnitten (sukzessive Einsätze), danach mit simultanen, wobei das Klavier dominiert. Nach dessen kadenzähnlicher Passage liefern orgelpunktartige Haltetöne in tiefer Lage und zartes Tremolieren der Violinen das ins Ende fließende Klanggerüst für aufgefächerte Bewegungsimpulse von Flöten, Viola und Cello, bereichert durch gedämpfte Tontropfen des Klaviers. Der Bezug zum Idyll I, für Suppan heute ein Stück mit Konzeptcharakter, ist gegeben: ein erstes Gestalten der für Idyll II maßgeblichen Grundidee, Musik an sich entstehen zu lassen.