

Punkt und Gruppe, Programmtext

„Punkt und Gruppe“ ist das Resultat einer Arbeit, die an drei Polen begonnen hat, der Arbeit mit den Kirchenräumen, der Arbeit mit einem biblischen Text und der „innermusikalisch-kompositorischen“ Arbeit.

Zur Arbeit mit dem Text: Zugrunde liegt die Geschichte von Jonas, der von Gott aufgefordert wird, in Ninive das Strafgericht Gottes anzukündigen. Jonas versucht, sich zu entziehen und schiffet nach Tarsis ein. Das Schiff jedoch gerät in einen Sturm und die Seeleute werfen Jonas ins Meer, wo er von einem grossen Fisch verschlungen wird. Nach drei Tagen im Bauch des Fisches wird er an Land gespuckt. Nun geht er nach Ninive und erfüllt seinen Auftrag. Die Bevölkerung von Ninive hört seine Worte und tut Busse, worauf Gott die Stadt begnadigt. Dies erzürnt Jonas über alle Massen. Da lässt Gott bei der Hütte von Jonas eine Rizinusstaude wachsen, am nächsten Tag aber wieder verdorren. Zudem lässt er einen heißen Ostwind aufkommen, der bei Jonas Ohnmacht und den Wunsch zu sterben hervorruft. Im Blick auf diese „Rizinusepisode“ fragt nun Gott den Propheten: „Dich jammert die Staude, um die du dich nicht bemüht hast, hast sie auch nicht großgezogen, die in einer Nacht ward und in einer Nacht verdarb; und mich sollte nicht jammern Ninive, eine so große Stadt, in der mehr als 120.000 Menschen sind, die nicht wissen, was rechts und links ist, dazu auch viele Tiere?“ Ausgehend vom Text stelle ich drei Fragen: „Wo bist Du? Wohin gehst Du? Warum zürnst Du?“ Wenn die Frage „Wo bist Du“ auch heisst kann: wer bist Du, heisst die Frage „wohin gehst Du“ auch: was willst Du. Die dritte Frage heisst auch: Weshalb gehst Du als emotionelles Lebewesen durch die Welt – kannst Du als Mensch nicht anders?

Der ersten Frage folgen, aufgelistet und unkommentiert, die Namen von Adam bis Moses: der Stammbaum. Der zweiten Frage folgen die Prophetennamen: die Visionäre. Der Klang der Namen ist musikalisch umgesetzt – und weil die Namen lautmalerisch sind, zeigen sie der Musik von selbst die Richtung. Nun sind die genannten Namen, wie zum Beispiel „Abraham“ oder „Jesaja“ mit berühmten Texten verknüpft und lösen Assoziationen aus. Das ist gewollt – der aufmerksame Zuhörer ist aufgefordert, die „Gerüche“ um diese Namen als zum Stück gehörend zu denken.

Die drei Fragen geben „Punkt und Gruppe“ die Form: Zwischen den stets bei sehr leisen und statischen Stellen gestellten Fragen spannen sich (in Assoziation zur Kirchenarchitektur) zwei dynamische Bogen.

Zur Arbeit mit dem Raum: Die erste Frage „wo bist“ Du – löst in akustischer Hinsicht, das aus, was dem Stück den Titel „Punkt und Gruppe“ gegeben hat: Die Interpreten stehen in einen Kreis um das Publikum. Zunächst ist nur der Gesamtklang (die Gruppe) hörbar. Dann sind mehr und mehr Einzelereignisse (als Punkte im Raum) hörbar. Schliesslich erhöht sich die Summe der Einzelereignisse so sehr, bis wiederum nur der Gesamtklang wahrgenommen wird. Diese Entwicklung ist die akustisch/räumlich-kompositorische Antwort auf die Frage: „Wo bist Du?“

Ausserhalb des „ersten Kreises“ der Instrumente, die bis jetzt gespielt haben und in wenigen Metern Abstand zum Publikum stehen, sind zwei Instrumente weitab platziert. Sie öffnen „ausserhalb“ dieser nun beantworteten ersten Frage (wo bist Du?) eine neue Frage, sie öffnen einen viel grösseren Raum, der ein Gegensatzraum ist und die Frage provoziert: „Wohin gehst Du?“. Diese Frage ihrerseits löst zwei verschiedene Bewegungen im Raum aus (zwei Antworten also auf die Frage): die drei tieferen Stimmen vereinen sich mehr und mehr zu einer Gruppe und gelangen als solche ins Zentrum der Zuhörer. Die Sopranistin hingegen wandert weit herum und lotet stimmlich den Kirchenraum aus. Ihr gehört denn auch die Schlussfrage: „Warum zürnst“ Du? Alle diese Bewegungen sind einerseits raumakustisch motiviert, haben aber ebenso eine symbolische Bedeutung – das individuelle Weggehen, das gruppierte Näherkommen, ... Die Kirchenräumlichkeiten habe ich als „bedeutende Orte“, ihre Architektur als Stein gewordene Theologie verstanden. Und so ist – um ein Beispiel zu nennen - eine Platzierung des Akkordeons nicht nur aus akustischen Gründen im hintersten Teil des Chors erfolgt. Diesen Ort empfinde ich auch als „Gegenwelt“. Und somit ist es nur selbstverständlich, dass ich diesen Ort auch musikalisch inszeniere, und es scheint mir klar, dass der Zeitpunkt genau nach der Frage „wohin“ kommen muss. Dass ich hingegen das Akkordeon und nicht ein anderes Instrument dort platziere, hat einen akustischen Grund – wie kein anderes Instrument vermag es „von ferne“, fast „von nirgendwo“ zu klingen.

Das Stück kann sich ab der zweiten Frage in keinem anderen Raum als in einer Kirche entfalten. Erst sie gibt das Bedeutungsfeld, so dass das Stück verstanden werden kann. Es wäre beispielsweise am Sinn vorbei, wenn die letzte Frage nicht herumirrend, in weiter Ferne vom Publikum und damit von der Bedeutung her zwar zentral und „im Vordergrund“ von der geografischen Lage her jedoch auch grösster Distanz gestellt würde und sich von weit weg in den Klang hineinmischte der sonst von Musikern „in der Nähe“ produziert wird.

Zur musikalischen und damit zur „innersten“, meiner kompositorischen Arbeit: Die Musik steht zur Sprache in enger Beziehung. So gibt es nach der ersten Frage starke Bezüge zu Kompositionstechniken aus dem Barock (Verzierungen) und der Renaissance (fugierende Stellen) - damit ist eine gewisse Nähe zur „Ahnenschau“ der folgenden Namen gegeben. Die zweite Frage (Wohin) wird musikalisch vorweggenommen, indem eine starke Richtung (stetes Aufwärts) in die Musik einzieht. Die räumlichen Gegensätze vor der zweiten Frage gehen mit grössten, instrumentalen Höhen- und Tiefenlagen einher. Die Wohin-Frage löst dann einen kompletten musikalischen Wechsel aus. Die finale Frage nach dem Zorn beinhaltet beide vorhergehenden Fragen; und so werden dann auch eine Vielzahl der bisherigen musikalischen Elemente neu zusammengefasst. Die Musik steht ebenso zur Architektur in enger Beziehung. Um zwei Beispiele zu nennen: Die erwünschte klangliche Verschmelzung des Beginns kann nur in einem halligen Raum erzielt werden. Die seltsame Doppelwirkung einer grossen Ferne und doch einer sich emotionell in den Vordergrund stellende Sopranstimme kann nur in einem „Gegenraum“ erzeugt werden – dem Chor der Kirche. Autoren werden manchmal gefragt, ob sie sich mit den Figuren identifizieren. Ich würde mich mit der Musik identifizieren, also nicht mit dem Text oder dem Raum. Sie ist der Körper, der den Raum füllt, auch wenn sie selbst in sich ebenfalls Räume öffnet. Der Raum – die Architektur, die Aufstellungen, die Bewegungen - und der Text stellen so etwas wie ein Umfeld dar. Sie sind Vorbedingungen für die Musik; diese muss sich in jenen erfinden. Das Paradoxe an der Situation ist, dass ich diese Vorbedingungen teilweise ebenfalls selbst (er-)funden habe. Die Aufgabe, die ich mir beim Komponieren stellte, war schliesslich, eine Einheit von Raum und Musik zu finden, mich als komponierendes Individuum den (von teilweise von mir gestellten) Gegebenheiten also so gut wie möglich anzupassen (auch eine andere Haltung wäre möglich!).

Es ist also meine Absicht, Musik, Text und Raum zu einer Art – tja nun fehlt ein passender Begriff – Theater zusammen zu fassen; nein es ist eben kein Theater, denn theatralisch inszenierte Raumverständnisse sind absolut abwesend. Eher muss man sich einen Begriff denken, der so etwas wie „durch Text und Architektur bedingt und choreographierte Musik“ bedeutet. Nein auch das passt nicht ganz, denn die Architektur ist essentieller Bestandteil von meinen Überlegungen:

Und so weiter – es fehlt hier der Platz, jedes Detail in Worte zu fassen. Der Zuhörer aber sei aufgefordert, Musik (inkl. Text) und Raum gleichberechtigt und sich stets gegenseitig beeinflussende Teile eines Ganzen wahrzunehmen – womit eine Grenze überschritten ist, denn „Raum“ ist auch ein visueller Raum – „Punkt und Gruppe“ als mehr als ein reines Musikstück.

Beat Gysin, 2013