
Seul ce qui se crée demeure — Daniel Weissberg compose (une observation)

L'œuvre du compositeur Daniel Weissberg, né à Bâle en 1954, comprend de la musique instrumentale, mais aussi des pièces radiophoniques, électroacoustiques, multimédias ainsi que théâtrales. Toutes sont habitées par un esprit particulier et clairement tangible, qui cependant ne s'alimente pas d'une forme musicale quelconque. C'est précisément l'absence de ce moyen d'analyse traditionnel qui incite à l'étude de ce compositeur.

WAS BLEIBT, IST DAS, WAS ENTSTEHT VON DAVID WOHLICH

Daniel Weissberg komponiert (eine Beobachtung)

Daniel Weissberg weiss um die Verlockung des Naheliegenden. Und er erliegt ihr auf seine Weise: Indem er sie komponiert. Was selbstverständlich schien, wird zum Thema oder immerhin zum Material. Interessant ist ihm nicht dieses Material an sich, sondern die Mittel, mit denen es wahrgenommen werden kann, die Mittel, mit denen es wiedergegeben werden kann, und die Spannung, die sich zwischen diesen beiden Mittel-Reservoirs aufbaut wie zwischen zwei magnetischen Polen. Dies ist die Aufhebung des Selbstverständlichen oder schon nur des Gewöhnlichen im Sinne jener Phänomene, die für ihre angemessene Wahrnehmung Gewöhnung voraussetzen scheinen. Da sich Daniel Weissberg dieser Voraussetzung widersetzt, schafft er das Gewöhnliche ab. Ein Paradoxon (eines von den vielen, die einen treffen und heimsuchen, wenn man Daniel Weissberg näher betrachtet): Wenn das Gewöhnliche abgeschafft wird, bleibt das, was ausserhalb der Gewöhnung ist; es ist – man nehme das Wort nur wörtlich: *aussergewöhnlich*. Dieses Aussergewöhnliche scheint im Werk zu entstehen. Verkürzt: Was bleibt, ist das, was entsteht.

KONKRETE INSZENIERUNGEN

In *7 Handlungen* für Schlagzeugtrio (1986) zieht ein Spieler eine Marimba hinter sich her wie einen schweren Wagen. Ein anderer Spieler steht unbeirrt am Weg und schlägt in genau vorgeschriebenen zeitlichen Abständen präzise senkrecht nach unten. Das sieht einfach aus und klingt einfach und ist auch irgendwie einfach lustig. Erst später, erst beim Mitbedenken aller Zusammenhänge – oder doch immerhin jener Zusammenhänge, die einem dazu einfallen –, geht allmählich die Komplexität dessen auf, was man da gesehen hat: Erstens wird hier das Verhältnis zwischen Tondauer und Tonhöhe auf eine völlig neue, bisher nicht erfahrene und musikalisch nicht genutzte Weise bestimmt und eingerichtet. Zweitens kann

dies materiell nicht gewonnen werden ohne eine «konkrete Inszenierung»¹, ich meine damit eine Organisation von Bewegungen, die sich nicht an einer irgendwie gearteten Bewegungsrhetorik orientiert, sondern schlicht an einem funktional erforderlichen rechtzeitigen Agieren verschiedener beteiligter Sichtbarkeiten, zum Beispiel menschlicher Extremitäten. Das «Szenische» ist somit weder bewegungsrhetorisch aufgeladen (jedenfalls nicht vom Komponisten), noch ist es (was ja bei anderen Komponisten zuweilen vorkommt) um der puren optischen Attraktivität willen beigefügt. Es ist vielleicht im strengen Sinn nicht einmal «szenisch», wenn man unter «szenisch» ein bewusstes zusätzliches Gestalten sichtbarer Elemente verstehen will – denn es ist zwar bewusst, aber nicht zusätzlich. Andererseits *muss* es doch auch wieder szenisch sein, da sich in dem, was erklingt, nur ein Sinn erkennen lässt, wenn die Umstände der Klangproduktion mit wahrgenommen werden – und die spielen sich nun einmal auf der Szene ab.

Dass in den *7 Handlungen* und, wie zu sehen sein wird, in anderen Stücken Weissbergs, das Szenische aus dieser beschriebenen Form der «konkreten Inszenierung» heraus geschieht, zeigt sich auch dann, wenn sie gar nicht nötig ist, etwa in *Toccata* für Klavier zu vier Händen (1990). Vergleichbar mit der oben beschriebenen Szene aus *7 Handlungen* ist der auch hier musikstiftende Versuch, neue Kriterien für die Steuerung musikalischer Parameter zu finden. In der *Toccata* bearbeitet Weissberg die Fragestellung, wie sich Rhythmus gewinnen lässt, wenn alle erklingenden Töne die gleiche Dauer haben. Hier verwendet er als Steuermittel eine im Verlauf des Stücks zunehmende Zahl ausschliesslich musikalischer Parameter. Die vier Stimmen verlaufen in durchgehenden Sechzehnteln jeweils für eine unterschiedliche Anzahl aufeinander folgender Akkorde in parallelen Intervallen. Eine erste rhythmische Ebene entsteht durch die Wechsel von Registerklängen. Im weiteren Verlauf kommen

1. Der Begriff «konkrete Inszenierung» stammt nicht von Daniel Weissberg, sondern vom Schreibenden. Der Begriff wird hier neu eingeführt; ich bitte darum, ihn hier und in der Folge so zu verstehen, wie er im Text näher umrissen wird.



Daniel Weissberg

Foto:
Beat Keusch

ausschliesslich nach rhythmischen Kriterien gestaltete dynamische Wechsel, Aussetzer einzelner Stimmen und Pedalwirkungen hinzu.

Das bisher Beschriebene mag den Eindruck erwecken, Daniel Weissberg entwerfe seine Stücke zunächst als parametrisch motivierte Versuchsanordnungen, die eben beschriebene *Toccata* möglicherweise sogar als Reminiszenz einer historisch seriellen Textur, in deren Nähe das Stück sich bei oberflächlicher Betrachtung tatsächlich zu begeben scheint. Es ist indessen weder so noch umgekehrt (umgekehrt hiesse, dass solche Anordnungen sich nachträglich aus zufällig oder intuitiv Entstandenen gewinnen liessen); wenn Weissbergs Komponieren überhaupt etwas mit der Dynamik von Plan und Ausführung zu tun haben müsste, dann allenfalls soviel, als der Komponist das Verhältnis dieser beiden Komponenten zueinander in Beziehung setzt und daraus Musik gewinnt. In Weissbergs Musik schaffen viele Entwicklungen erst die Bedingungen, die für sie gelten. Selbstverständlich muss, damit dieser Prozess in Gang kommen kann, eine Art Ausgangspunkt erfunden, eine Frage gestellt, ein Problem aufgeworfen werden. Was danach geschieht, liegt in den sich zunehmend selbst generierenden Gesetzmässigkeiten des Entwicklungsprozesses.

So schildert der Komponist seine Arbeit am *Charakterstück* für Marimbaphon zu sechs Händen (1985-88) als Folge von Situationen, in die er sich hineinmanövriert habe und dann habe schauen müssen, wie er aus ihnen wieder hinaus geriete. So schien es an einer Stelle des Stücks – von der konkreten Inszenierung her – zunächst stimmig zu sein, dass einer der Spieler die Arme senkrecht nach oben streckte. Und da waren sie nun – stumm und funktionslos. Dass ein Spieler sich «einfach so» wieder in Spielposition bringt, ohne dass die dazu erforderlichen Bewegungen aus dem musikalischen Ablauf heraus sinnvoll entstünden, ist für Weissberg undenkbar. Also musste er – in der dramaturgischen Logik der Nummer eines Zauberkünstlers nicht unähnlich – für die erhobenen Hände einen nachträglich zu offenbarenden Sinn vorausplanen. Erst wenn dieser sich finden lässt, kann das Heben der Arme nicht nur stimmig, sondern im gewählten

kompositorischen Idiom auch richtig gewesen sein. Die gefundene Lösung scheint einfach, erhellt aber die konsequent prozessorientierte Arbeitsweise des Komponisten: Der Spieler nimmt zuvor kleine Bällchen in die Hände, die er später, wenn die Hände oben sind, auf die Platten der Marimba herunterregnen lässt. Damit hat er der – aus anderen Gründen notwendigen – Geste des Armhebens einen erst nachträglich zu erkennenden musikalischen Sinn verliehen.

Globale Formlosigkeit

Der geschilderte Prozess stellt einige Fallen, denen Daniel Weissberg meiner Wahrnehmung nach unterschiedlich virtuos begegnet. Eine dieser Fallen besteht darin, dass jedes klingende Ereignis die Vorbedingungen zur Produktion des nächsten einschränkt und dass somit die Zahl der möglichen Entscheidungen verringert wird – ein Problem, das sich nicht stellt, wenn das Komponieren einem übergeordneten Plan, einem Formschema oder dergleichen folgt. Dieser Falle begegnet der Komponist angemessen mit einer beachtlichen Anreicherung sowohl seiner Phantasie als auch der technischen Möglichkeiten, Klänge auf ungewöhnliche Art zu produzieren. Eine weitere Schwierigkeit in Weissbergs kompositorischem Verfahren ist die notwendigerweise vorausgesetzte «globale Formlosigkeit», ich meine damit den notwendigen Verzicht auf einen Plan. Kompositorische Pläne sind ja *intelligente* Pläne in dem Sinne, dass sie *wissen*, welche musikalischen Entscheidungen ihnen entsprechen werden und welche nicht. Weissbergs Musikdramaturgie kann damit nicht nur nichts anfangen; ein intelligenter Plan wäre im Gegenteil geradezu ein Instrument dafür, das, was ihn im Wesentlichen interessiert, auszuschliessen: den sich laufend neu aus seinen eigenen Mitteln selber generierenden Organismus, der sich seiner eigenen schöpferischen Möglichkeiten zunächst, in den Binnenereignissen, die wiederum neue Produktionsmöglichkeiten stiften, gar nicht bewusst ist und der sich hierin vom Komponisten das Bewusstsein, das ihm fehlt, zur Verfügung stellen lässt. Und genau dies bedeutet «Komponieren» für Daniel Weissberg.

wieder erfinde ich mich

$\bullet = 68$
ff *decresc. al fine*

wie - der er - fin - de ich mich

patent angemeldet

3

hör - lich und rei - che mich

6

wei - ter mil - de ga - be be - schei - de - ne spen - de

9

ich bin der punkt das kom - ma der strich un - ter die - sen sin - ke ich

12

die lie - be gibt sich be - deckt ich zer - streu - e mich und schrei - be mich hin - ter die oh - ren

Aus: Daniel Weissberg, «ich bin mein gutes recht» für Sopran und Schlagzeug nach Texten von Dieter Fringeli (1999).

14

han - den sein die höch - ste zeit ist um

pp
Gong

Die in diesen Prozess verwickelten Organe können, wie in der erwähnten *Toccata* oder im Liederzyklus *ich bin mein gutes recht* für Sopran und Schlagzeug nach Texten von Dieter Fringeli (1999), rein musikalische sein, die einander stimulieren, generieren, entwickeln; es können aber auch szenische, mechanische oder bildnerische, mediale Mittel sein. Diese scheinbar unbedenkliche Aufzählung mag Widerspruch wecken – immerhin gibt es die bereits füglich untersuchten Kategorien etwa des Instrumentalen Theaters, des

Intermediums oder gar jene der elektronischen Musik; diese Kategorien gleichsam auf einen Haufen zu werfen, scheint daher unstatthaft.

Dennoch ist es in diesem Falle angemessen. Daniel Weissberg als einen «Vertreter» einer Sparte zu verstehen, nur weil er die Mittel benutzt, deren schematische oder selbstzweckliche Verwendung die Sparte geschaffen und getauft hat, wäre verfehlt – auch wenn eine scheinbare oder tatsächliche Nähe zu seinem Lehrmeister Mauricio Kagel und dessen

Gerhard Huber in
Daniel Weissbergs
«Gaspard»,
Musiktheater für
Schlagzeugtrio
und Klavier
(1995).

Foto: Rolf Hans



Instrumentalem Theater sie gern aufdrängen möchte. Übrigens ist die Reduktion von Kagels Kunstschaffen auf diese Formel ebenfalls unzutreffend wiedergegeben – man könnte auch sagen: Dass sich bei Kagel eine falsche Kategorisierung etabliert hat, erlaubt keineswegs, diesen Fehler im Falle Weissbergs wieder zu begehen. Vermutlich richtet die Kategorisierung – der sich im Übrigen nach jeweils eigenem Bekunden ohnehin die meisten Kunstschaffenden nicht unterwerfen wollen – keinen besonders grossen Schaden an; Menschen lieben Ordnungen und Schubladen, sie wissen gern, woran sie sind. Pech haben sie mit Künstlern wie Daniel Weissberg, deren – von ihm nicht so formulierte – Botschaft lautet, dass es immer ein Irrtum ist, zu glauben, man wisse, woran man sei.²

ABBILD ALS ORIGINAL

Der Schein für 10 DarstellerInnen, Sprecher, Live-Elektronik und Video (1991/92) hat sich zur Durchführung solcher und ähnlich spannender Ausgangsfragen der Medien bedient. Weissberg wollte in diesem opernhafte breit angelegten Werk die real auftretenden und musizierenden «Originalen» so nah an ihre Abbilder heranführen, dass sich – vielleicht vergleichbar mit Kathode und Elektrode in der Bogenlampe – etwas dazwischen entzündet. Deutlich wird dieser «Zündfunke» gleich zu Beginn: Eine Musikerin tritt auf, von einem Scheinwerfer beleuchtet. Da wir Verfolger-scheinwerfer aus dem Zirkus kennen, kennen wir auch den Nebeneffekt eines starken Schlagschattens hinter dem beleuchteten Objekt. Auch hier folgt der Musikerin ihr Schatten und bleibt natürlich, der unbewussten Erwartung des Rezipienten gemäss, stehen, wenn die Musikerin stehen bleibt. Diese unbewusste Erwartungshaltung wird jäh thematisiert, indem der Komponist sie versagen lässt: Die Musikerin geht weiter, der Schatten aber verharrt dort, wo er stehengeblieben war.

Was David Copperfield mit dem Durchschreiten der Chinesischen Mauer als Zauberkunststück ausgab (der Trick dürfte genau gleich funktioniert haben), ist bei Weissberg künstlerisches Material. Thema ist die Wahrnehmung von Original und Fälschung, von Vorbild und Abbild und – vor allem – von der Frage, ob es diese Dialektik überhaupt gibt. Und hierin gelingt dem Komponisten tatsächlich die

Vorwegnahme eines Phänomens, das später in der Diskussion um Risiken und Chancen der digitalen Medialität zu einem zentralen Thema werden sollte: dass virtuelle Realität Teil unserer realen Wahrnehmung wird, dass das Abbild originale Qualitäten entwickelt. Die sich daraus ergebenden Implikationen sind unüberschaubar; Weissberg kann zu den von ihm selbst im Werk aufgeworfenen Fragen unmöglich im selben Werk eine Antwort geben, das Werk zeigt nur, was es ist.³

Auch insofern erstaunt es nicht, dass Daniel Weissbergs kompositorische Tätigkeit nahtlos in sein Lehramt – er ist Dozent und Leiter des Studiengangs Musik und Medienkunst an der Hochschule der Künste Bern – oder in seine Forschungstätigkeit übergeht: In seiner Forschungsarbeit *Klang (ohne) Körper* befasst sich Weissberg mit der Abkoppelung des Körpers vom Klang – ein Vorgang, der erstmals in der elektronischen Musik sichtbar wird. Das Interesse an diesem Prozess ist natürlich dem Interesse an der Klangerzeugung als Drama identisch, das Weissbergs Werke wie ein roter Faden durchzieht – gemäss der von ihm auch immer wieder in Musik gesetzten Einsicht, dass die Beschreibung von Gegenteiligem zwar Gegenteiliges aufscheinen lässt, dass die Beschreibung der Beschreibung – als die sich jede vorgebliche Setzung bei Weissberg irgendwann herausbildet – jedoch jene höhere Bedeutungsebene einführt, um die es (ihm) letztlich «geht». Das «Gegenteilige» kann hier oben übrigens ohne weiteres mit «musikalischer Parameter» ersetzt werden oder mit Formbegriffen wie Thema, Motiv, Wiederholung.

Fast selbstverständlich spiegelt so Daniel Weissbergs Lehramt, was ihn als Komponist beschäftigt: die eigene Medialität zu reflektieren. Ausgangspunkt ist für ihn auch in Bern folgerichtig nicht die elektronische Musik oder sind nicht die verschiedenen Ton- und Bildmedien an sich, sondern die Auseinandersetzung mit medienkünstlerischen Ausdrucksformen. Sie ist das tägliche Handwerk des Komponisten, der – nach eigenem Bekunden – allem Selbstverständlichen zunächst misstraut.

www.musinfo.ch

2. Es kann sein, dass ich hier überinterpretiere – ich selber bin immer auf der Suche nach dem Nachweis, dass es sich bei jeder Art von postulierter Sicherheit nur um einen Irrtum handeln kann – und muss somit zum Opfer eines der ältesten logischen Paradoxa werden: Es kann sich nicht mit Sicherheit feststellen lassen, dass es keine Sicherheit gibt.

3. Auch dies ist eine ganz persönliche Wahrnehmung des Schreibenden. Ich sehe im *Schein* tatsächlich ein ikonografisches Werk in dem Sinne, dass die mediale und die reale Umwelt ineinander verrätelt werden und für den Hörer nicht über Verweise Bedeutung schaffen, sondern ausschliesslich über das, was sie innerhalb des Stückes sind.