

# KLOPFZEICHEN VOM ENDE DER WELT

DAS «PIANO CONCERTO» (2018) VON CHRISTIAN WINTHER CHRISTENSEN

von Rainer Nonnenmann



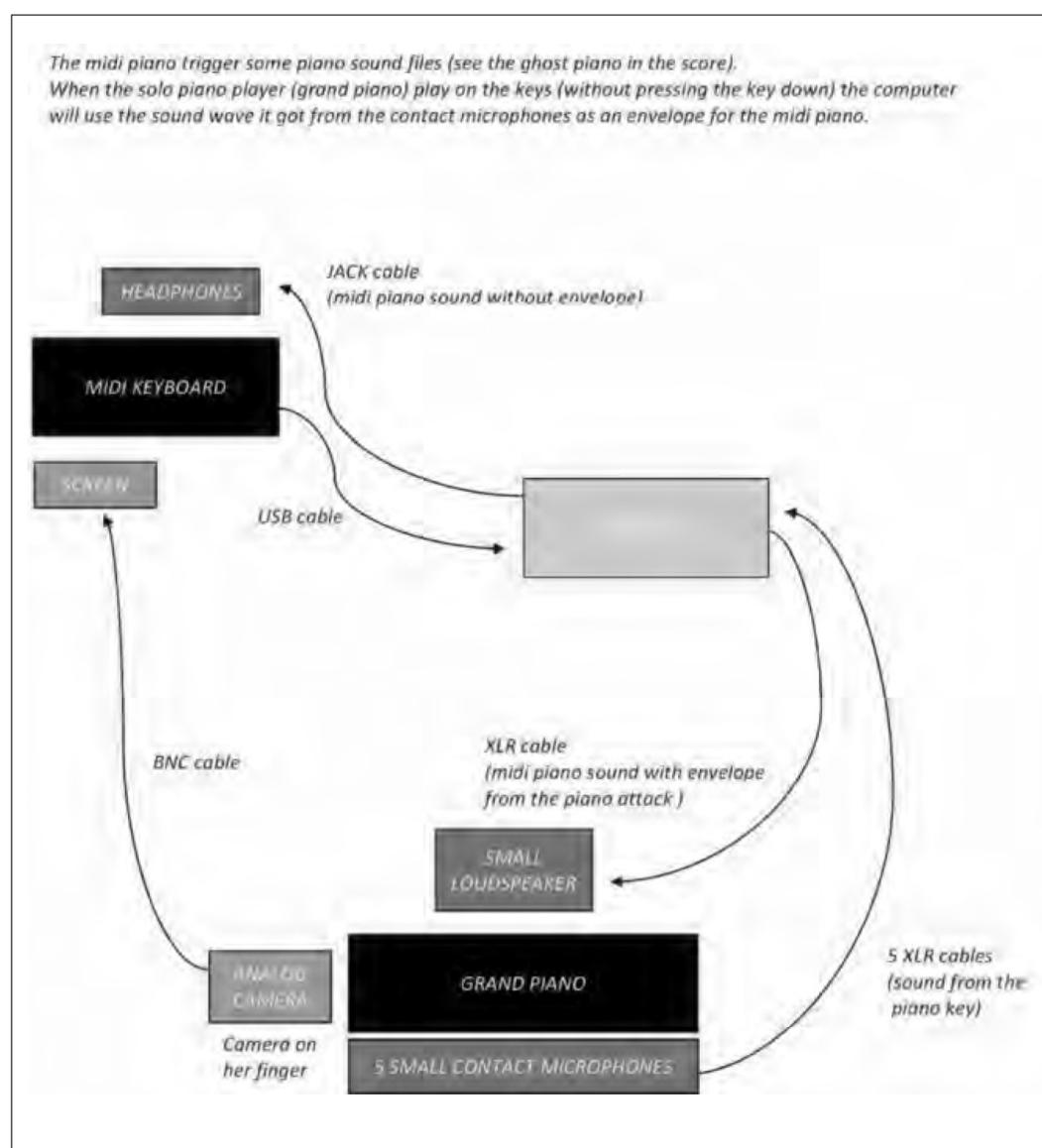
■ Der Solopart dieses *Piano Concerto* verlangt eine Spielweise, die wohl jede Pianistin und jeder Pianist wie die vereinten Qualen von Sisyphos und Tantalus empfindet: Das Klavierspiel gleicht einem angesetzten Glas Wasser, doch ohne zu trinken, einem vollen Mund ohne zu essen, einen Stein bergauf wälzen, ohne ein Ziel zu sehen, geschweige denn es jemals zu erreichen. Die Solistin geht durch eine wahre Hölle, keine der ewigen Verdammnis, aber eine solche strikter Nicht-Erfüllung. Die Tastatur des Konzertflügels wird virtuos mit schnellen Repetitionen, Läufen und Akkordfolgen bespielt, doch ohne die Tasten herunterzudrücken, so dass die Hammermechanik allenfalls kurz zuckt, die Filze aber nicht auf die obendrein präparierten und mit Klebmasse erstickten Saiten schlagen. Stattdessen nehmen fünf Kontaktmikrofone entlang der Klaviatur die Tastgeräusche der Fingerkuppen und -nägel auf, um sie über Computer und Kopfhörer zu einem hinter der Bühne verborgenen zweiten Klavierspieler zu schicken, der über einen Bildschirm die gefilmten Aktionen der Solistin verfolgt und passgenau dazu mittels MIDI-Keyboards zuvor aufgenommene Klavierklänge abrufen, die in Echtzeit durch die Computerschnittstelle zurück auf einen Lautsprecher neben dem Soloklavier gelenkt werden. Der Kreislauf scheint geschlossen, doch Ursache und Wirkung sind getrennt. Das Publikum sieht die Solistin spielen, hört aber lediglich deren Tastenberührungen und aus unsichtbarer Quelle körperlos-irreales Klavierspiel. Es ist eine durch und durch schizophone Situation – vielleicht auch ein Sinnbild des im Internetzeitalter nur noch von medial vermittelter Produktion und Interaktion umgebenen Menschen.

Christian Winther Christensen schrieb sein *Piano Concerto for piano, midi piano and orchestra* (2018) im Auftrag des SWR. Uraufgeführt wurde es von der Pianistin Rei Nakamura und dem SWR Sinfonieorchester unter Leitung von Brad Lubman beim Stuttgarter Festival ECLAT 2019. Der 1977 geborene dänische Komponist scheint mit seinem zweiten Werk dieser Gattung – nach dem *Klaverkoncert* (2008) – auf das bei den Donaueschinger Musiktagen 2014 uraufgeführte *Piano Concerto* seines Lands-

manns Simon Steen-Andersen zu antworten. Während jener das Spiel auf einem intakten Flügel mit vorgefertigten Audio- und Videozuspielungen eines zuvor aus großer Höhe gestürzten und entsprechend zerborstenen Flügels kombinierte, beweist Christensen, dass sich das altherwürdige Instrument auch ohne physische Zerstörung lediglich durch Kappen der elementaren Relationen von Mittel und Zweck, Ursache und Wirkung kaputt-komponieren bzw. umbauen lässt. Einschließlich herkömmlich gespielter Passagen, die auf den erstickten Saiten je nach Register helle Klick- oder dumpfe Trommellaute hervorrufen, bewirkt keine pianistische Aktion die üblichen Klavierklänge. Vielmehr wird das Mittel – Berühren der Tasten – zum Zweck verselbstständigt. Psychologisch ein Fall von Fetischismus, handelt es sich musikalisch um eine konzeptuelle Verkehrung des gewohnten Kausalverhältnisses und Blickwinkels, weg vom vertrauten Klangapparat und hin zu dessen Voraussetzungen, die gemeinhin als selbstverständlich erachtet und deswegen nicht wahrgenommen werden.

## MAGIE

Wollte man Christensens Musik vergleichen, könnte man zwei Altmeister bemühen, die den zunächst in Aarhus als Kirchenmusiker sowie in Kopenhagen und Paris unter anderem von Hans Abrahamsen und Frédéric Durieux ausgebildeten Komponisten am meisten beeinflusst haben.<sup>1</sup> Christensen verbindet die erweiterten Spieltechniken von Helmut Lachenmanns «*musique concrète instrumentale*» zur Freilegung der mechanisch-energetischen Bedingungen der spezifisch instrumentalen Hervorbringung von Klang mit György Ligetis Faszination für motorische Repetitionen, mechanische Uhrwerke und Apparate. Wie sein *Piano Concerto* klingen auch Christensens Ensemblewerke *Sextett* (2010/14), *Chorale* (2006/17) oder *Almost in G* (2016) wie alte Musikautomaten mit kaputter Mechanik und Pneumatik, die nur noch rhythmisches Klappern, Schaben und Pusten hören lassen, bis sich durch Rattern und Klopfen die Situation verschiebt und die dysfunktional verselbstständigte Maschinerie plötzlich doch wieder



Christian Winther Christensen: «Piano Concerto» (2018), Schaltplan

K

147

34

sität des Tastenspiels meint als das kaum hörbare Klangresultat. Im ersten Satz des vier-sätzigen Werks besteht die Solopartie aus schnellen Glissandi auf und ab in der Art des Fingerspiels von Lachenmanns *Guero. Studie für Klavier* (1970). Hinzu kommen tonlose Tremoli und schnelle Akkord- und Registerwechsel zwischen linker und rechter Hand, die über weite Strecken (T. 101–155) als 6/8-Ostinato-Modell permanent wiederholt und lediglich durch Metrumwechsel, Abspaltungen und Versetzungen gegenüber den Pattern des Orchesters variiert werden. Die mechanischen Wiederholungen wirken automatenhaft und entfalten dennoch eine ganze eigene Expressivität und tänzerische Agilität.

### MANIE

Dem maschinenhaft endenden ersten Satz folgt *attaca* der zweite mit schnellen 32stel-Anschlägen und schließlich (ab T. 200, die Takte werden durchgezählt) eine Solokadenz aus tonlosen Glissandi und realen Anschlägen, die das Klavier zum Perkussionsinstrument im Verbund mit den drei Orchesterschlagzeugern machen. Der Schluss der Kadenz (T. 233) besteht aus einer Folge von über sieben Oktaven verteilten Trillern und wird 45 Mal wiederholt. Auch sonst verhakt sich das Geschehen immer wieder in manischen Repetitionen. Als bliebe eine Schallplatte hängen, werden die Schleifen quälend oft wiederholt, zehnmal, fünfzehnmal, dutzende Male. Da alles live gespielt wird, ereignen sich unweigerlich kleine manuelle Nuancen und anthropomorphe Überformungen der maschinellen Serienfertigung. Die Pianistin erweckt den Eindruck eines ebenso ausdruckslosen wie gespenstisch-expressiven Androiden. Spukhaft wirken auch die über MIDI-Keyboards zugespielten Klänge des sogenannten «Ghost Piano», das sowohl als blasses Gespenst wie auch als lebendiger Geist der Tradition des Klavierkonzerts erscheint. Zu Beginn des ersten Satzes erklingt bei obligaten 16tel-Repetitionen ein pulsierender Grundton, dem sich wie von Geisterhand ein langsam in minimalen 24stel-Tonschritten aufwärts führendes Glissando zugesellt. Dazwischen klingen schnelle Dreiklangsbrechungen  $e^1-c^1-fis$  infolge der Saitenpräparation als obertönige E-Dur-Arpeggien, die sich durch einen crescendierenden Paukenwirbel (T. 46) zum symphonischen Dominant- und Durchbruchsgestus mit anschließender Kadenz zu a-Moll verdichten, der Tonart der beschworenen Klavierkonzerte von

Christian Winther Christensen: «Piano Concerto» (2018), T. 147–150

etwas von ihrer ursprünglichen Bestimmung erkennen lässt. Mit Lachenmann und Ligeti teilt Christensen auch die dialektische Beziehung zur musikalischen Tradition, die er durch gattungstypische Besetzungen, Zitate und Allusionen ebenso beschwört wie als historisch vergangen kenntlich macht und ironisch in Distanz setzt.

Sein *Piano Concerto* nennt er eine «beinahe stille Hommage an das Genre Klavierkonzert».<sup>2</sup> Die übliche Platzierung des Soloinstruments links neben dem Dirigenten vor großbesetztem Orchester gleicht den symphonischen Klavierkonzerten von Beethoven, Brahms, Tschaiakowsky oder Rach-

maninow. Allein die sichtbare Präsenz des im Scheinwerferlicht glänzenden Konzertflügels verströmt bereits Erinnerungen und Erwartungen all derjenigen Musik, die über Jahrhunderte diesem schwarzen «Schrein» eingeschrieben wurde. Das Instrument erscheint als magisches Objekt, Ehrfurcht gebietend, Bewunderung, Angst und Begehren weckend. Doch die Solistin lässt darauf zumeist bloß tonloses Tasten hören, freilich mit ganz eigener Virtuosität und Differenzierung, mit typisch pianistischen Repetitionen, Läufen, Akkordfolgen, Trillern und Tremoli, verschiedenen Artikulationsarten *marcato* oder *staccato* sowie dynamischen Abstufungen, selbst wenn «*f*» mehr die Inten-

Edvard Grieg op. 16 und Robert Schumann op. 54. Im zweiten Satz folgen ebenso mikrotonal absinkende Dreiklänge, im dritten schließlich auf- und absteigende Sextakkordketten, deren G-Dur auf Beethovens 4. Klavierkonzert op. 58 und Maurice Ravel's Klavierkonzert G-Dur (1929–31) anspielt.<sup>3</sup> Die tonalen Floskeln bleiben jedoch allesamt amorph, ohne wiedererkennbare motivisch-thematische Kontur. Sie erscheinen wie anonyme Wiedergänger vergangener Musik, unwirklich und flüchtig, als handle es sich analog zu den Phantom-schmerzen amputierter Gliedmaßen um Phantomklänge der vom direkten Musizieren abgeschnittenen Hände der Solistin.

Eine «Hommage an die große Klaviertradition» sind auch Christensens *Piano Preludes* (seit 2012), die er gemäß sämtlicher Dur- und Moll-Tonarten auf 24 Stücke projizierte. In den bislang für Rei Nakamura und Rolf Hind komponierten sieben Stücken ist der Saitenchor ebenfalls mit Klebeband erstickt. Zudem steuert das tonlose Tastenspiel verschiedene Max/MSP-Patches mit Einspielungen bekannter Klaviermusik von Bach, Chopin, Schumann, Brahms, Tschairowsky, Rachmaninow und Debussy in verfremdeter Spinett- oder Mundharmonika-Färbung. Das *Prelude C-Dur* basiert auf Chopins erster Etüde op. 10 und das *Prelude c-Moll* auf dem zweiten Präludium derselben Tonart von Bachs *Wohltemperiertem Klavier*. In *Chorale* (2006/17) lösen Gitarrist und Pianist über ihre akustischen Instrumente diverse Verstärkungen einer E-Gitarre bzw. Samples zuvor aufgenommener Klavierklänge aus. In den *Four Hyper-Realistic Songs* (2014/15) verwandelt Christensen mit diesem Verfahren schließlich das gesamte Ensemble zu instrumentalelektronischen Hybriden.<sup>4</sup> Spieler wie Publikum werden dabei gleichermaßen mit irritierenden Diskrepanzen zwischen Sicht- und Hörbarem konfrontiert. Die übliche Kausaleinheit von Aktion und Resultat wird aufgespalten und durch neu definierte Kombinationen ersetzt. Wie beim absurden Theater wird jeder Schein von Unmittelbarkeit vernichtet und jedes Ereignis als vermittelt gezeigt.

## MYTHOLOGIE

In Christensens *Piano Concerto* ergeht es den Orchestermusikern ähnlich wie der Solistin. Die jeweils dreifach besetzten Bläser erzeugen nur leichte tonhöhengefärbte Luft-, Zungenstoß- und Klappengeräusche sowie leichte Schläge mit den Handflächen

© Edition S. Frederiksenberg 2019

Christian Winther Christensen: «Piano Concerto» (2018), T. 440–444, Ausschnitt von Soloklavier (S.Pno), Ghost Piano (G.Pno.) und MIDI-Keyboards (M.K.)

auf den Mundstücken der Blechblasinstrumente. Ebenso geräuschhaft agieren die Streicher. Sie schlagen mit dem Bogenholz auf den Steg, streichen auf Steg und Saitenhalter, pressen den Bogen längs der Saiten, wischen schnell hin und her, klopfen mit Daumen und Fingern wahlweise auf Boden oder Decke, und heben nach Crescendi den Bogen von den Saiten, um sie zugleich mit der linken Hand abzdämpfen. Ab dem dritten Satz tritt das verschattete Klangspektrum des Orchesters gegenüber den nahezu durchgehenden 16tel-Ketten des Soloparts immer weiter zurück. Gleichzeitig mündet die Wiederkehr zuvor bereits erklangener Repetitionen, Tonwechsel- und Sextakkordketten (ab T. 387) in eine modifizierte Reprise.

Der vierte Satz umfasst zehn Minuten des insgesamt 24-minütigen Werks. Das rasche Anfangstempo Viertel = 180 reduziert sich schnell über Zwischenstufen 120, 60 und 30 bis zum finalen Viertel = 15 und darüber hinaus zu völligem Stillstand. Das extreme Ritardando erfordert, dass die Audiofiles nun nicht mehr live vom zweiten Pianisten hinter der Bühne abgerufen werden, sondern per Clicktrack koordiniert als fixiertes Zuspield. Zu tonlosen Akkordanschlägen, welche die Solistin als regelmäßige Viertel immer langsamer wiederholt, erklingt aus dem Lautsprecher ein Modulationsmodell, das stets mit Schumanns und Griegs a-Moll beginnt und während sechs, fünf oder weniger Takten zu höheren Tonarten führt, de facto aber durch mikrotonales Absinken der Zuspieldungen immer tiefer gleitet. Diese paradoxe Gegenläufigkeit bewirkt ein Gefühl von Endlosigkeit oder – so Christensens eigener Hinweis<sup>5</sup> – eine Art orphische Ewigkeit in der Gleichzeitigkeit von Gang in den Hades und Auf-erstehen. Zudem erinnert Christensens harmonikale Grußadresse an die Vertreter der dänischen «New Simplicity», namentlich an Hans Abrahamsen, Henning Christian-

sen und Pelle Gudmundsen-Holmgreen,<sup>6</sup> wegen der chromatisch gegenläufigen Außenstimmen an die Zirkelmodulation von Franz Schuberts Lied *Der Wegweiser*: «Eine Straße muss ich gehen, die noch keiner ging zurück».

## ENTROPIE

Wie mit Schuberts *Winterreise* geht es auch mit Christensens *Piano Concerto* zu Ende. Der immer weiter versiegende Puls lässt nach und nach alle Bewegung aus Tutti und Solo weichen. Das Orchester zuckt nur noch wenige Male reflexartig und ver-ebbt. Übrig bleibt die Pianistin, deren Arm sich wie von einem erlahmenden Uhrwerk aufgezogen ein ums andere Mal immer langsamer und seltener hebt, um roboterhaft wieder und wieder die gleichen Anschläge auszuführen, noch einen, den letzten, den allerletzten, und noch einen. Es sind moribunde Klopffzeichen eines zur Maschine mutierten Menschen, der die Apokalypse nicht als donnernden Kometensturz erlebt, sondern kaum weniger alptraumhaft als endloses Siechtum. Christensens dystopischer Gegenentwurf zur Brillanz, Virtuosität, Dialogizität und Humanität klassischromantischer Klavierkonzerte erstirbt in leblosem «Piano» ohne jeden Anflug mehr von «Concerto». Totale Entropie: Ende der Musik, Ende der Menschheit, Ende der Welt ... ■

<sup>1</sup> vgl. Christian Winther Christensen: «Music and conceptual ideas», <http://www.christianwintherchristensen.dk/about/> (letzter Zugriff 25. Februar 2019).

<sup>2</sup> Christian Winther Christensen: *Piano Concerto* (Werkkommentar), in: Musik der Jahrhunderte (Hg.): *ECLAT – Festival Neue Musik Stuttgart 2019* (Programmbook), Stuttgart 2019, S. 146.

<sup>3</sup> Auf die Tonartenbezüge verwies Christian Winther Christensen am 27. Februar 2019 in einer E-Mail an den Verfasser.

<sup>4</sup> Einspielungen dieser und weiterer Stücke durch das Ensemble SCENATET erschienen auf der CD *Christian Winther Christensen. Almost in G, col legno* (2019).

<sup>5</sup> E-Mail an den Verfasser vom 27. Februar 2019.

<sup>6</sup> ebd.