

BERND RICHARD DEUTSCH

Musik zu einem imaginären Drama

für Kammerorchester (Nr. 5, 1999)

Widmung:	Barbara Dorfmann gewidmet
komponiert:	1. September bis 28. November 1999
Orchesterbesetzung:	2 (Picc., Altfl.), 2 (Eh.), 2 (Basskl.), 2 (Ktfg.) - 2, 2, 0, 0 - Schl. (2 Sp.) - Klav., Cel. - Str. (6, 6, 4, 3, 2)
Aufführungsdauer:	17'
Aufführungsmaterial:	leihweise Stp. 698 – Studienpartitur käuflich erhältlich
Uraufführung:	Donnerstag, 13. Jänner 2000, 19.30 Uhr Wien, Konzerthaus – Mozart-Saal
Ausführende:	Österreichische Kammerorchester, Dirigent: Ernst Theis

„Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verlorengegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt. In seinem Kasten verfault der Souffleur. Die ausgestopften Pestleichen im Zuschauerraum bewegen keine Hand. Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig/Mit meinem ungeteilten Selbst. [...] (Vorgefunden bei Heiner Müller [aus: „Die Hamletmaschine“, 1977])

Nach der viel beachteten Uraufführung seiner Kammeroper *Die Verwandlung* nach Kafka im heurigen Frühjahr an der Wiener Musikuniversität legt Bernd Richard Deutsch nun ein erstes Werk für Kammerorchester vor – das fünfte im offiziellen Katalog, den der Zweiundzwanzigjährige, frühere Arbeiten ausklammernd, mit seinem Klavierstück *Gespräch über Bäume* (1997) beginnen lässt.

Die **Musik zu einem imaginären Drama** hat keinerlei programmatisch-dramatischen Hintergrund, obgleich Deutsch ihr ein Zitat aus Heiner Müllers „Hamletmaschine“ voranstellt. Vielmehr ereignet sich in diesen siebzehn Minuten eine Entwicklung von zuerst schwächlicher zu immer beredter sich aufwallender, gestischer Expression, bevor diese dann, je nach Lesart, überwunden oder kraftlos nicht mehr erreicht werden kann und die Musik zu rigoroser Abgezirkeltheit gerinnt. Dabei lässt sich genau dieser Prozess auch als Handlung des imaginären Dramas begreifen.

Gleichwohl überwuchert der treibende Ausdruckswille niemals die strukturellen Absicherungen: Die zehntaktige Einleitung stellt, quasi als Dramatis Personae, das Material in nuce vor: einen Flageolett-Klang der Solostreicher a-b-d, die repetitive Umspielung eines Zentrums cis-h in Bratschen und tiefen Frullati der Flöten, das motivische Fragment von Tritonus mit folgendem Ganzton im Horn (gemeinsam mit dem Topos von Schlägen der großen Trommel einen Trauermarschgestus formend) und ein rhythmisches Element in Gestalt von vier Zweiunddreißigstel der gestopften Trompeten. - Diese diastematisch überwiegend fixierten Gestalten werden nun in sieben aufeinanderfolgenden Steigerungswellen entfaltet. Formal additiv, motivisch-thematisch aber progressiv, schwingen diese sich jeweils zu dramatischer Geste auf, machen aber meist gleich dem nächsten Anlauf Platz. Die erste dieser Strophen stützt sich auf den Flageolett-Akkord, fügt den Trommelschlägen tiefe Pizzicati hinzu und erweitert das Hornmotiv um Figurationen der Bassklarinetten. Ein erster Höhepunkt auf dem Akkord der Einleitung lässt die zweite Strophe zu einer variierten Wiederholung ansetzen, bevor mit einem harten Schnitt „das Fenster aufgeht“ (Deutsch) zum dritten Abschnitt, der die rhythmische Zelle in repetierten Sechzehnteln der Trompeten mit chromatisch sinkenden Skalen der Holzbläser kombiniert, die cis-h-Umspielung zum Ostinato sich auswachsen lässt und in Forte-Schlägen mit dem Kontrast Triole/Duole spielt. In expressiv-chromatischer Dichte entspinnt sich in den Solo-

streichern ein dissonantes Gewebe, das im Verlauf des vierten Teils, auf alle Streicher übergreifend, zu einer Klangfläche wird, bei der die einzelnen Gruppen in sich kanonisch organisiert sind. Nach diesem Abschnitt, der außerdem Klavier und Piccolo solistisch herausstellt, in triolischen Schlägen eine Reminiszenz an den vorigen bringt und in dem die Steigerungswelle zum ersten Mal auch abebbt, folgt im fünften Teil eine gewichtige Ausformung der Kondukt-Sphäre mit dem Hornmotiv, kombiniert mit dem Dreiklang a-b-d in hohen Bläsern und Schlagzeug, bis ein Streicherglissando dem Einhalt gebietet. Im sechsten Abschnitt kommt zu den großen Crescendi erstmals auch eine Temposteigerung hinzu, kulminierend in den Fortissimo-Schlägen der Röhrenglocken zur pendelnden kleinen Terz c-es, die hier aus dem Trauermarsch abgeleitet wird. Die immer wieder nach oben gerichteten, gestischen Linien führen erneut einen Ausbruch herbei, der mit einem harten Schnitt endet. Ritardierend führt der ruhige Streichersatz des siebten Teils, der mit dem Tritonusmotiv operiert, aus der (Cello-)Tiefe aufwärts strebend zu den Tönen a-b aus dem Eröffnungsakkord, wobei sich nun in hoher Lage der verklammerten Violinen eine „Themengeburt“ (Deutsch) ereignet, indem eine siebentönige Gestalt sich herauschält: $b^2-a^2-d^3-e^2-h^2-es^3-c^4$.

Nach der Entfaltung des Materials in sieben Anläufen folgt nun eine Art von dreigeteiltem Durchführungsblock, oder besser: eine Dreiheit von Variationsabschnitten, denen jeweils ein Ton aus der Vertikale des eröffnenden Flageolett-Akkords, aus dem in horizontalem Verlauf mittlerweile der Kopf des Themas geworden ist, als Zentrum zugrunde liegt: b, a, d. In sich jeweils zweiteilig nach dem Modell langsam-schnell gebaut, führt der rasche Abschnitt des dritten zu einer modifizierten Wiederkehr der dritten Entfaltungswelle, indem die chromatischen Floskeln jetzt aufwärts gerichtet sind. Ritardierend wird schließlich ein Fermatentakt erreicht, in dem Bratschen und Celli den in den Bläsern scharf abreißen Tritonus g-cis als Fundament aushalten, während die übrigen Streicher in indeterminierter, wilder Verzahnung „äußerst dicht (quasi tremolo)“ ein dreifaches Forte „reiner Energie“ (Deutsch) entfachen. Das folgende Abschwelen lässt in den Kontrabässen bereits eine Linie auftauchen, die später zur Grundlage der Passacaglia werden soll. Vorerst aber kollidieren noch übereinandergetürmte reine Quarten mit dem erneut auftauchenden Tritonus, der zwischen E^1 und b^3 von Kontrabässen und Flöte einen fünfeinhalb Oktaven weiten Rahmen spannt, bevor Bläser und Streicher in eine Tritonus-Klangsäule (a-es) im ppp hinübergleiten. Die gewonnene Weite schrumpft jedoch im 3/2-Takt schnell von beiden Extremen auf die Mitte zu, bis nur noch a-es1 übrig bleibt. Trauermarschartig folgt die Überleitung zur finalen Passacaglia, in der die bisher beherrschende, dramatisch-expressive, ja fast exaltierte Gestik nun kontrapunktiert wird durch organisatorische Strenge, Distanz und gleichsam rituelle Starrheit.

Der Passacaglia liegt die bereits erschienene, absteigende Basslinie aus sieben Tönen zugrunde, die intervallisch nahezu zentralsymmetrisch ist und bei der zwei Tritonusschritte den skalenartigen Mittelteil umrahmen. Gleichzeitig handelt es sich um eine Umstellung der Töne des Themas: b-e-d-c-H-A-Es. Rigoros-seriellen Ableitungsmethoden unterworfen, liefert das Thema auch noch Nebenstimmgeflechte und harmonische Strukturen, in deren Verlauf aber ebenso die bereits bekannten Gestalten des Werks Platz finden und so eine resumierende Quintessenz der *Musik zu einem imaginären Drama* bilden. Ein anfangs akkordisches, pausendurchsetzt pochendes Achtelmotiv, das sich in den tiefen Streichern einnistet und zur Hälfte col legno gespielt wird, dünnt in der Coda zur Einstimmigkeit aus, um schließlich im letzten Takt mit finaler Geste auf das C^1 abzurutschen.

Walter Weidinger

Bernd Richard Deutsch

Geboren 1977 in Mödling, 1993-1995 Komposition am Joseph Matthias Hauer-Konservatorium in Wiener Neustadt. Seit 1995 Studium an der Wiener Musikhochschule/Musikuniversität – Tonsatz (Dietmar Schermann), Komposition (Erich Urbanner), elektroakustische Komposition (Dieter Kaufmann). 1996 Teilnahme an der Internationalen Sommerakademie Prag–Wien–Budapest. Teilnahme bei der 7. Internationalen Akademie für Neue Komposition und Audio-Art (Stipendiat von „Avantgarde Schwaz 1999“). Zahlreiche Wettbewerbspreise, Förderungen und Auszeichnungen.