

WO ERSCHRECKEN UND RUHE SICH NAHE SIND

Eine Lesung zu Wilhelm Killmayers Kammermusik
No.1 "The woods so wilde (1970)

Meine erste Begegnung mit Wilhelm Killmayers Musik war in Hannover während der "Tage für Neue Musik" 1970. Ich erinnere mich an ein Orchesterstück mit rhythmischen Ostinati und transparenten Klängen, die sich wohltuend von der dort und anderswo üblichen "Neuen Musik" abhob. Ein Lichtblick, dachte ich. Zu dieser Zeit war es mutig, solch einfache Musik zu schreiben. Nur noch ein anderer Komponist hatte diesen Wagemut, ja übertraf Killmayer in seiner Reduktion an Radikalität: Nicolaus A. Huber. Beide sind bayrischer Herkunftsmag, obwohl verschieden motiviert der Hang zum "Grund" getrieben haben, einer zerfaserten Neuen Musik Gestik etwas Profunderes aber auch Zerbrechlicheres entgegenzusetzen. Der Streit um die "Neue Einfachheit", der ja später von falschen Lagern ausgetragen wurde, bekümmerte Killmayer nicht, da er dies längst in richtiger Weise verinnerlicht hatte und bei Auftauchen dieses journalistischen Begriffs längst souverän daneben stand oder sich in Waldspaziergängen erging. Der Waldspaziergang, der in dem vorliegenden Stück zum poetisch tragenden Hintergrund wird, ist ja nicht ein sonntäglicher, sondern ein existentiell angstbesetzter, getriebener, der seine Geworfenheit eher mit Verstummen als mit Hysterie schildert. Das Verstummen angesichts der unaussprechlichen Angst ist ein wenig gebrauchtes Stilmittel der Neuen Musik. Meist ergeht sie sich in tobender Manier und versteht sich nicht auf poetische Lösungen der motivierenden Affekte, die in ihrer Abwesenheit oder formuliertem Gegenteil erscheinen zu lassen ein weitaus artistischeres Mittel wäre, eine Haltung, die uns Hölderlin mit seiner poetischen Theorie des "Wechsels der Töne" längst vorgeführt hat. Nun treibt Killmayer diese Reduktion bis zum physisch unmittelbaren der Angst, dem Schritt dem des Waidgängers und dem des Herzens, der in der Einleitungspassage der Darabukka-Pulse zum Referenzelement des Stückes wird. Dabei fällt auf, wenn man die Aufnahme dieses Stückes hört, wie beseelt der Komponist, der die Darabukka spielt, jeden Schlag vom nächsten absetzt und sublim anders anreicht. Ein Nuancenreichtum im scheinbar Immergeleichen tut sich auf und hier zeigt sich bereits etwas Charakteristisches dieses Komponisten, daß die Reduktion äußerlicher Momente, einen inneren Raum eröffnet, der nur bei genauem Hinhören festgestellt werden kann. Hier ist auch eine ungewollte Verwandtschaft mit der Musik Morton Feldmans feststellbar, dem Meister der Klang-Innen-Welten. Killmayer liegt an dem virtuosem Ideal nichts und so ist es schwierig, ihn einzuordnen,

obwohl seine Musik andererseits höchst expressiv ist - dies wieder im Gegensatz zu Feldman - und Hülsen der tonalen Musik verwendet, die in immer neuen Zusammenhang erscheinen und so ihrer historischen Assoziationswelt enthoben sind. Trotz aller Expressivität und Benutzung tonaler Wendungen definiert sich Killmayers Musik von der Stille her. So ist die Stille der Katalysator, der wiederum die Klangassoziationen verwischt, vergessen macht und mit dem Erinnern dieses Vergessens spielt.

Nun zu dem hier vorliegenden Stück "The woods so wilde":
"Ich gehe durch die tonkargen spätherbstlichen Wälder und ich höre meinen Schritt und ich höre mein Herz schlagen; ich höre die Geräusche der langsam sich ergebenden Natur und den Widerhall eines Vogelschreies in meiner Erinnerung. Immer tiefer gerate ich in das Innere, wo Erschrecken und Ruhe sich nahe sind, wo die Furcht stillhält."

Es ist heute prekär, einen poetisch-programmatischen Text direkt auf die gemeinte Komposition anzuwenden. Wie Killmayer mit tonalen Hülsen umgeht so auch mit diesem Text, der anscheinend ein Programm vorgibt, das, wie sich zeigen wird, jedoch in seiner Bedeutung aufgelöst wird, da der beschriebene Weg haltlos und abstrahiert wird in seinem Fortschreiten und so entsteht eine Ambiguität des durch den Klang nicht eingelösten. Der Klang entzieht sich im Augenblick des programmatisch angesprochen Seins und so führt der Weg ins Bedeutungs-dickicht aus dem allein die Stille heraushilft. Die Stille als Bedeutungslöscher, die auch das nicht Benennbare Andere anspricht, jenseits der poetischen Worte. Killmayer, ob bewußt oder unbewußt entzieht so in der Musik dem Hörer, was der Text zu versprechen scheint. Vor dem Beginn der Bezifferung, steht die klangliche Exposition des Stücks: Der Schritt, dessen subtile Abwandlung beschrieben wurde. Dem Verlöschen des Schritts weicht nach einer Pause der "Herzschritt": Tupfen mit dem Finger auf den Gitarren-Corpus, der von dem vorschlagsartig versetzten Darabaukka-Schritt irritiert wird./1/ Diese erste Irritation erzeugt ein Wiederholungsmuster intoniert von der Xylomarimba, das die Schrittpulse in rhythmisch verdichteter Weise widerhallen läßt./2/ Ein erster Widerhall der sich "ergebenden" Natur? Dieser Rhythmus auf eis" birgt in sich das Zögern der Schritte durch unregelmäßige Reihung von Triolen und Duolen, die sowohl abgesetzt durch Achtelpausen, als auch aneinandergereiht erscheinen. Dieser Rhythmus weist folgende Elemente auf:

a) $\overset{3}{\text{H}}$ b) H c) $\overset{3}{\text{H}}$ d) $\overset{3}{\text{H}}\text{H}$ e) \uparrow

Pausen:

4 \downarrow

,die folgendermaßen verknüpft sind:

a/b/γ/a/γ/a/e/γ/γ/c/Δ/a/γ/γ/c/

/γ/c/γ/a/e/γ/d/d/Δ/a/e/b/a/γ/γ/a/γ/e/e/a/e/γ/c/γ/b/Δ/

/a/e/b/a/e/d/γ/d/a/e/c/Wirbel/ΔΔΔ/a/e/d/d//

Der Wirbel, der zu einer ersten Climax führt /3/ unterbricht die Repetitionen, um in einer Art Reminiszenz, kurz wieder aufgenommen zu werden. Diese Erinnerung scheint die Essenz des Vorherigen zu meinen:

ΔΔΔ ΔΔΔ ΔΔΔ

Darin zeigt sich das Ablösen einer Triolenfigur durch Duolen (wenn auch als zwei von drei Triolen notiert). Eine feste Wiederholungsfigur wird von einem irritierenden, zögernden Nachschlag abgelöst, wie der Herzschlag ja auch aus Haupt- und Nebenschlag besteht. Dies ist zugleich Quelle der Angst, die sich in den folgenden "Widerhall"-Momenten bis zur Furcht gesteigert wird, die im Innersten, erst stillhält.

Nach der ersten Climax, Peitsche und Tremolo auf Corpus von Viola und Gitarre, kehrt der Schrittpuls wieder, jetzt im pizzicato der Viola (f'')/4/. Durch eine Pause getrennt, der blanke Widerhall, das unvermittelte Gegenüberstehen von Innen und Außen (im Inneren), ein Flötenton (e'') lakonisch klar gesetzt /5/ und gestoppt vom irritierenden Triolen f''' mit Auslassung:

ΔΔΔ

Danach erneutes zweimaliges Ansetzen des Flötentons, /6/ beim zweiten Mal schon durchsetzt mit dem pizzicato-Herzschrift /7/ und Schritt der Conga und des Bongos. /8/: Diese gegenseitige Irritation ist ein Weiterspinnen des Gedankens Ziffer 1. Das pizzicato g'' der Viola versucht sich mit Kraft gegen den Schritt zu stellen, der sich bis zum Tremolo beschleunigt, die zweite Climax auslöst /9/, die eine Erinnerung des Flötenwiderhalls im fahlen Licht der Sopranblockflöte erscheinen lässt. Die Unterbrechungen der "Widerhall"-Momente /10-12/ durch immer anders zusammengesetzte Klangfarben der Perkussionsinstrumenten zeigt ein gewandtes Umgehen mit dem Schlagzeug, was auf Kiilmayers Studium bei Orff zurückgehen mag, wenn auch denkbar konträr zu dessen vitalistischen Kompositionen angewandt.

Die sparsamen Einwüfe der Flöte, die nach dem Wechsel zur Blockflöte gleich zur Altflöte mit einem mysteriösen klein-Terz-Tremolo (ges-asas)/13/ und schließlich zur Piccoloflöte wechselt, sind typisch für die hier angewandte Klangaskese. Wieder führt ein nun schwerer gewordener Herz-Schritt (Xylomarimba) gegen Schritt (große Trommel) zum Sysiphoshafte dieses Weges zurück. /14/ Ein sfz-Einwurf von Bongo mit pizzicato der Viola /15/ löst das Schreiten erneut auf und läßt es in ein Tremolo *des*

tiefsten Xylomarimbaregisters verflüchtigen; ein innerer Widerhall/16/ des äußeren Altflöten-Widerhalls/13/? So durchstreifen sich Außen und Innen und lösen sich zunehmend auf, was diesen "Waldspaziergang" endgültig zu einem inneren Pfad werden läßt.

Robert Walser kommt einem in den Sinn, der stets ausgedehnte Spaziergänge unternahm, auch seinen letzten. Man fand ihn im Schnee und seine letzten Schritte, im Schnee schmerzlich präsent, zeigten keine große Irritationen und Dramatik.

Auch hier dünnen die Schritte ganz undramatisch aus. Die Stille nimmt zu. Der Klang wird für die Strecke von Ziffer 18-23 nur noch zur Maskierung der Stille. In dieser Stille ist auch als eine "Lontano"-Reminiszenz ein Achtel (e''')kurzer, fahler Ton der Piccoloflöte zu hören- Ein Rest des zweiten Widerhalls /5/. Ebenso scheint das eis" der Xylomarimba jetzt im pp tremolo ein Rest des ersten Widerhalls /2/. Bei Ziffer 22, einem kurzen Maracas-Tremolo ist eine Stille erreicht, die das angstvolle Außen für überwunden hält. So tritt man in eine Welt des Hellen /23/ durch einen Crotales-Gong Klang eröffnet/24/, in dessen Ausklingen sich auch schon der Klang des Endes mischt, ein kaum hörbarer Wirbel der kleinen Trommel. In diese Klang-Leere tönt ein fast brüskierend direktes Arpeggio der leeren Gitarrensaiten. Ein Zeichen vielleicht, daß der Schreitende nun leer geworden ist vor oder von der Furcht und neu gestimmt wird? Ein zweites Arpeggio /27/ läßt einen seltsam mehrdeutigen Akkord (Quart-Tritonus-2 x große Terz-große Septime erklingen, wiederum grundiert von dem mysteriösen Trommelwirbel. Über diesen Grund tritt ein Ton in den Vordergrund, der neu und fremd anmutet. Ein arco f der Viola, die bisher nur pizzicato Klänge hatte. Zeichen einer überwundenen Beklommenheit? Wieder Stille und letztes Anheben zu einem fast klangverliebten Akkordgrund, über dem die Altflöte über dem "neuen" Ton f' sich gleich wieder verliert und die Trommelwirbelgrundierung durchscheinen läßt. Dieser Akkordgrund erinnert in seiner Klangmischung aus Vibrafon, Crotales, Glockenspiel und Gitarre in seinen mehrdeutigen harmonischen Feldern, (diatonisch: Vibrafon; chromatisch: Glockenspiel und Crotales) an die Welt Morton Feldmans. Überhaupt ist die Innerlichkeit Wilhelm Killmeyers und die Morton Feldmans nicht so weit voneinander entfernt. Bei Killmayer, dem (Süd-)Europäer- spielt mehr die poetisch allusionsreiche Ebene der Klänge eine Rolle, die bei Feldman dem (Nord-)Amerikaner abwesend zu sein scheint, da ihn mehr die abstrakte Seite des Klangs interessiert. Bei Killmayer ist noch der Kampf oder vielleicht nur das Zwiegespräch mit der Geschichte zu spüren und er rettet davon eine Intimität und Klangsinnlichkeit,

die rar ist.

Diese Musik ist nicht rückwärts gewandt, sondern nach Innen. In einem so radikal reduzierten Stück wie "The woods so wilde" taucht in der Essenz auf, was an Killmayers Musik das Neue ist: Erstmal der Mut zum Ausgesparten, zur Transparenz. Dann trotz dieser Reduktion ein Äußerstes an Expressivem. Hier bei der Verdichtung und Beibehalten des Espressivo lässt sich an Webern denken, den die serielle Schule irrtümlicherweise ohne Espressivo vereinnahmt hat.

Es ist bedauerlich, daß die lyrische und reduktionistische Seite der Neuen Musik ausgehend von Webern so wenig Schule gebildet hat. Vielleicht liegt dies auch in der Natur der Sache, daß die eher stilleren Komponisten in einer lauten, gestikulierenden Zeit sich nicht durchsetzen (Dies gilt neben Killmayer auch für Komponisten wie Feldman, N.A.Huber, Ernstalbrecht Stiebler und andere).

Auch wenn der tupfende Schlag auf den Rücken des Viola-Corpus zum Schluß dieser Komposition kaum zu hören ist, gerade dadurch verdient er mehr Aufmerksamkeit, aber wer hört schon hin...

Der verklingende Trommelwirbel verhindert nicht diesem Stück einen Fragmentcharakter abzulesen. Es hat von Anfang nie suggeriert, daß es wohingehet auch nicht in die Irre. Und so hört es einfach auf. Vielleicht ist da auch der Zusammenhang mit dem gleichlautenden Stück "The woods so wilde" von Orlando Gibbons aus dem Fitzwilliam Virginal Book Band 1 XL. Dort steht als Fußnote: "Das Stück bricht hinter den zwei Takten der 5. Section ab, der Rest des Blattes ist weiss gelassen."

Walter Zimmermann, 23.2.1989