

Auskomponierte Echos

Reinhard Febels Zyklus von 18 Studien nach Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ steht im Mittelpunkt eines Gesprächskonzerts in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, es spielt das Klavierduo Yaara Tal & Andreas Groethuysen

Variationen hat Reinhard Febel über die „Kunst der Fuge“ nicht komponiert; die zwei-, drei- und vierstimmigen Strukturen der einzelnen Contrapuncti werden nicht verändert. Aus diesem Grund scheiden auch die Gattungsbezeichnungen Paraphrase oder Réminiscence aus. Der vor kurzem 70 Jahre alt gewordene Febel nannte sein abendfüllendes Werk „Studien“, was der Verlegenheit einer Klassifikation wohl tatsächlich am überzeugendsten begegnet, nicht zuletzt auch angehört der mitschwingenden Konnotation der „Etüde“ – der kompliziert notierte Zyklus ist, was Andreas Groethuysen eigens betonte, außerordentlich schwer zu spielen. Doch nicht einmal der selbst gewählte Titel trifft es ganz, denn wiewohl es sich zweifellos um Studien handelt, sind sie eigentlich nicht „nach“ den einzelnen Stücken von Johann Sebastian Bachs legendenumwobenem Spätwerk verfasst. Die Frage des Komponisten Nikolaus Brass, der den Abend moderierte, mit was es Rezipientin und Rezipient hier eigentlich zu tun haben, wird auch von der Charakterisierung „Studie nach“ nicht vollumfänglich beantwortet.

Offenbar handelt es sich bei Reinhard Febels Werk von 2013/14 um etwas Neuartiges. Man nähert sich ihm vielleicht am besten über einzelne Beschreibungen dessen, was – zumindest dem Höreindruck nach – musikalisch im Zusammenspiel der zwei Klaviere vor sich geht. In der ersten Fuge rufen die in einem der Klaviere exponierten Einzelstimmen jeweils mikroskopisch kleine Echos des anderen Klaviers hervor, leise Wiederholungen, die sich an strukturellen Knotenpunkten zu *concitato*-artigen *Expressivos* verdichten können. Das Hin- und Herspielen der beiden Klaviere – Febel hat vor über 25 Jahren eine Buchmonographie zur Bedeutung dieser Besetzung im Komponieren nach 1950 vorgelegt – führt zu konstanten Verschiebungen der originalen Fugengestalt, einer Art Verschwimmen, das beim Hören einen geradezu dreidimensionalen Eindruck hervorruft. Im *Contrapunctus* Nr. 7 werden einzelne Linien mit Mixturen versetzt, dem *Sesquialtera*-Register der Orgel vergleichbar, was dazu führt, dass Stimmen wie verkleinert zwischen andere eingeklemmt zu sein scheinen. Im *Contrapunctus* Nr. 2 werden hohe Tonballungen über den Bach'schen Text gestreut, in der Nr. 8 treten blitzartige Akzente, Nervenzuckungen, vielleicht

auch stilisierte Körperäußerungen wie in der mittelalterlichen Hoquetus-Technik auf. Die Nr. 11 schließlich erinnert an das technisch-akustische Phänomen, wenn man bei einem CD-Spieler bei gedrückter Pausentaste die Musik im Zeitraffer ablaufen lässt; man könnte auch an eine viel zu schnell drehende Schallplatte denken.

Im Konzert wurden 12 Contrapuncti aus den insgesamt 18 ausgewählt. Doch auch diese Auswahl und die eben gegebenen beispielhaften Beschreibungen können zu einer Interpretation verdichtet werden. Entscheidend ist an Reinhard Febels „Studien“ das Verhältnis der zeitgenössischen Perspektive auf das vorgefundene Objekt, die „Kunst der Fuge“. Es ist keine Interpretation durch Instrumentation wie etwa in den Bach-Bearbeitungen von Arnold Schönberg oder der weitaus verfremdungsfreudigeren von Igor Strawinskij; einzig die Tempoangaben – der Bach'sche Text enthält keinerlei dynamische oder artikulatorische Zeichen – sind interpretierende Zusätze. Auch greift der Autor an keiner Stelle in den polyphonen Text selbst ein, lässt ihn nicht etwa in neue Tonverbindungen wuchern oder unterzieht ihn möglichen Schnitttechniken. Und er nutzt auch das Bach'sche Material nicht für eigenständige Kompositionen, wie es die Variationstradition bis Max Reger getan hatte. Febel schreibt sich aus seiner auktorialen Position heraus nicht in den Referenztext ein.

Es ist genau anders herum: Der Komponist verharrt als nachgeborenes Subjekt konsequent und durchgehend in einer Außenperspektive. Es ist kein Zufall, dass sich etwa Assoziationen auf die Bildergruppe „18. Oktober 1977“, den sogenannten RAF-Zyklus von Gerhard Richter, aufdrängen, in welchem der Maler ikonische Photoaufnahmen der Zeitgeschichte eigentümlichen Verwischungstechniken unterzieht; der Komponist nennt Richter auch als Inspirationsquelle.

Febel geht mit der „Kunst der Fuge“ als einem Objekt um. Es bleibt hermetisch geschlossen, wenn er es gleichsam sacht hin- und herschüttelt wie eine Schneekugel, sodass die Linien verschwimmen oder Tontrauben auf sie fallen. Es kann in besondere Lichtverhältnisse versetzt werden, sodass einzelne Töne in großer Höhe wie von Satelliten begleitet werden. Möglicherweise gleitet dem auktorialen Subjekt das Objekt auch am Schluss aus der Hand und zerbricht in dumpfen Explosionen, während einzelne Bruchstücke in einen Abgrund stürzen, aus dem sie nur noch als ferne Echos vernehmbar sind. Dieses Drehen und Wenden eines Objektes, die Palpation seiner Körperlichkeit, das Ausprobieren, was man mit ihm machen kann und was es aushält, erinnert an das Experiment: wahrscheinlich die treffendste Bezeichnung für Reinhard Febels kompositorische Verfahren in ihrer Gesamtheit, wie er sie in dieser wegweisenden Sammlung exploriert.

Beim Künstlergespräch schildert Andreas Groethuysen die ersten Reaktionen von ihm und seiner Klavierpartnerin Yaara Tal auf das neue Werk, dessen Entstehung sie selbst angeregt hatten: so etwas wie eine leise Panik angesichts der hohen Komplexität des Notentextes. Umso bewundernswerter ist die Souveränität des Duos, mit der dieses die faszinierenden Experimente ausführt, und dabei eine Virtuosität zeigt, die neben der technischen verschiedenste Formen des Aufeinander-, aber auch Gegeneinander- und Für-sich-allein-Hörens verlangt.

PD Dr. Michael Bastian Weiß