

Björn Gottstein

# Prozess als Prinzip

Zu Erhard Grosskopfs *Schatten der Engel*  
für Orchester

---

**Die Revolution** muss nicht laut sein. Es gibt Veränderungen, die lassen sich nicht mit einem dramatischen Crescendo und einem Paukenschlag herbeiführen, die werden nicht an der Oberfläche wirksam, sondern dringen in die Fantasie des Hörers vor, um dort einen subtilen Bewusstseinswandel einzuleiten. »Das Zarte«, schrieb Erhard Grosskopf einmal, möge »als etwas Starkes« bestehen.

Das Orchester spielt Mezzopiano. Fagott und große Trommel grundieren einen hohen Geigenton; dann lösen Flöte und Saxofon das Fagott ab, während die Bratschen mit einem in Triolen bewegten Flageolett einsetzen. Es ist ein Moment der Ruhe. Das ausgedünnte Orchester stellt den Ton ohne Akzent, ohne Emphase und ohne große Gesten aus. Der Klang ist beweglich. Er fließt, aber er ist nicht auf ein erkennbares Ziel gerichtet. Diese zwei Takte aus seinem jüngsten Orchesterstück *Schatten der Engel* exemplifizieren die ästhetische Haltung, mit der Grosskopf komponiert: mit Gelassenheit und Ruhe, mit Verzicht auf Rhetorik und Teleologie, mit dem Vertrauen in den Klang als Träger eines höheren Sinns.

Grosskopf hat für seine Arbeiten den Begriff »Prozessmusik« geprägt. Er komponiert »Musik wechselnder Konstellationen«, bei denen harmonische Zusammenhänge – im Gegensatz zum traditionellen Akkord- oder Ereignisdenken – in einem vielschichtigen Zeitprozess sich überlagernder Loops entstehen. Klänge werden nicht im Rahmen einer funktionell ausgerichteten Dramaturgie zusammengeführt, sondern infolge eines komplexen, mehrschichtigen Prozesses.

Die Idee einer Prozessmusik geht auf die Arbeit im elektronischen Studio zurück. Von 1971 bis 1972 arbeitete Grosskopf am Utrechter Institut für Sonologie. Hier wurde der Umgang mit Tonbandloops und Mehrspurverfahren zu einer prägenden Erfahrung. Die Überlagerung längerer Ereignisketten zeitigt komplexe Zusammenhänge, die aber als konsistent und folgerichtig wahrgenommen werden, sofern die ihnen zugrunde liegenden Wiederholungen eine strukturelle Geschlossenheit zur Folge haben. 1971 entstand als erstes Werk, das diese Erfahrung schöpferisch nutzt, das Tonbandstück *Prozess der Veränderung*, dessen Titel bis heute als ein Programm seines Komponierens gelesen werden kann. Fast allen Werken Grosskopfs liegt ein Prozess als Formmodell zugrunde. Die vom Prozess ausgehende Veränderung wird zur Raison d'être seines Komponierens. Grosskopf spricht von »Anklängen an gesellschaftliche Veränderungen«, die aber eben nicht als politisches Programm oder gar Dogma greifbar werden, sondern musikalische Metaphern bleiben, die nach einer Auslegung verlangen. (Die Arbeit mit elektronischen Speichermedien ist übrigens bis heute geblieben, auch in der Instrumentalmusik. Seit 1984 arbeitet

Grosskopf mit einem Computer, und er hat eigene Programme geschrieben, die ihm die Organisation von Zeit- und Harmoniestrukturen ermöglichen.)

Man darf die von Grosskopf komponierten Prozesse nicht mit einer linearen Entwicklung verwechseln. »Für mich ist die Musik, die ich schreibe, eher ein Raum als eine Ereigniskette«, führt der Komponist aus, »und selbst wenn dieser Raum sehr abwechslungsreich und vielfältig sein kann, wird der Hörer nicht in ein Tempo getrieben, sondern er begegnet der Musik wie in einem Raum.« Die Vorstellung, dass der Raum den Zeitverlauf als Erfahrungsdispositiv ablöst, ist zentral. Die Musik in einem dreidimensionalen Kontext anzulegen, heißt, sie der Linearität der Zeit zu entziehen. »Eine Musik, die im Klang Faszination erzeugt, hat fast immer eine gewisse Zeitlosigkeit: Ich vergesse die Sekundenzeit, es ist vielmehr ein räumliches Gefühl; eine Minute Musik kann da denselben Raum entstehen lassen wie ein Stück von fünf oder zehn Minuten.«

Man darf das nicht missverstehen. Grosskopf komponiert in den seltensten Fällen Raummusik, der sich die architektonischen Gegebenheiten des Konzertsaals zu eigen macht. Seine Räume sind zunächst einmal abstrakte Klangräume, die in der Vorstellung des Hörers ihr Echo finden. Der Hörer ist seinerseits gefordert: »Die Logik des Prozesses erfordert ein neues Hören, das dem Fluss der einzelnen Schichten ebenso wie der daraus entstehenden Musik folgen will und kann.« Er vergleicht den musikalischen Verlauf mit einem mehrteiligen Pendelsystem; die Klänge bewegen sich in verschiedene Richtungen. Die Musik zieht nicht an unseren Ohren vorüber; wir bewegen uns in ihr wie in einem Raum. »Als Komponist bin ich wie ein Architekt, der ein Haus für die Musik baut und hofft, dass die Musik in dieses Haus einzieht – nicht wie der Inhalt in die Form, sondern wie der Geist in die Seele.«

Grosskopfs Verfahren ist einfach. Er konzipiert Ereignisketten, die er wiederholt und mit anderen, ähnlichen Ereignisketten kombiniert. Stellen, an denen mehrere Ereignisse aufeinander treffen, werden zu einem Kulminationspunkt, zu einer Zäsur im Werk, die den musikalischen Verlauf markieren und eine Veränderung einleiten. *Schatten der Engel* zum Beispiel wird von neun solcher Punkte, in der Partitur mit Buchstaben von A bis I gekennzeichnet und gegliedert. Die Form seiner Werke ist offen, sofern kein Thema ausgearbeitet oder entwickelt wird. Der musikalische Fluss folgt aber bestimmten Gesetzen, die sich als Proportionen beschreiben lassen. Aber diese Proportionen sind in ihrer Summe komplex. Das Ergebnis lässt sich nicht vorhersehen, und das verleiht diesen Werken etwas Zufälliges, Chaotisches, Freies. Grosskopf selbst spricht vom kontrollierten Zufall und vergleicht sein Verfahren mit Naturphänomenen, mit Wasserströmungen zum Beispiel, denen zwar ein bestimmtes Muster zugrunde liegt, die aber keine Vorhersage über die exakte Größe einer Welle zulassen. Die Musik beschreibt nicht die Natur, sondern wird zu einem der

Natur ähnlichen Phänomene. Die Natur ist keine Inspirationsquelle, sondern vielleicht so etwas wie eine Parallelwelt der Musik.

Bei aller Abstraktion des Klangs komponiert Grosskopf aber auch nicht losgelöst von der Welt, die ihn umgibt. Das Bild vom Elfenbeinturm, in dem sich die Kunst der Welt entzieht, ist ihm nicht geheuer. Tatsächlich hat er auch mehrfach auf konkrete Anlässe hingewiesen, die einem Stück seine Farbe verliehen haben. Mit Entsetzen reagierte er 1988 auf das Massaker am Platz des himmlischen Friedens in Peking, was die Arbeit an seiner *Sinfonie – Zeit der Windstille* zumindest indirekt beeinflusste: »Ich kann nicht sagen, dass deswegen diese oder jene Töne hier oder dort stehen. Ich habe aber unter diesem Zustand vielleicht anders gearbeitet, als ich ohne dieses Ereignis gearbeitet hätte.« Und auf die Schönheit seiner Musik angesprochen, erklärte Grosskopf einmal, dass sie die Schönheit der menschlichen Seele zum Vorbild habe: »Auflehnung und Liebe, Freude und Verzweiflung, Entsetzen, Zorn, Trauer und Vertrauen ... und Hoffnung.«

Als Grosskopf 1971 ins elektronische Studio ging, haderte er mit dem traditionellen Instrumentalklang, der ihm als affiziert und befallen erschien. Er wandte sich, angesichts der Möglichkeit, einen Klang elektronisch zu synthetisieren, aber nicht von der Instrumentalmusik ab. Vielmehr wurde die Kritik an der Selbstverständlichkeit des klassischen Tons auf zwei Ebenen wirksam. Erstens hat Grosskopf wiederholt mit dem Geräuschpotenzial der Instrumente gearbeitet. Vor allem in seiner *Hörmusik*, die 1971 für die Berliner Philharmoniker entstand, schöpfte er die neuen Spieltechniken lustvoll aus. Dass er in *Schatten der Engel* weitgehend auf Geräuschklänge und spieltechnische Innovationen verzichtet, steht dazu in keinem Widerspruch. Der Reiz neuer Klänge, erklärt Grosskopf, sei von Zeit zu Zeit wechselnd; als eine Klangqualität unter vielen ist das Ordinario genauso legitim wie ein Geräuschklang. In *Schatten der Engel* jedenfalls, lässt sich, was zu sagen ist, ganz offensichtlich auch im Rahmen der herkömmlichen Spieltechniken sagen. Zweitens hat der analytische Blick auf den Klang im Studio bei Grosskopf auch zu einem erweiterten Harmonieverständnis geführt. Die spektralen Zusammenhänge innerhalb eines Klangs dienen ihm seither als harmonisches Dispositiv. Mit vielen mikrotonalen Abweichungen färbt Grosskopf die Akkorde, denen die Intervallverhältnisse der Obertonreihe zugrunde liegen und die zwar gegenüber der temperierten Stimmung verstimmt erscheinen, die aber mit der schillernden Schönheit der rein gestimmten Intervalle leuchten.

Die Erosion der Tradition, die Grosskopf im Umgang mit Spieltechniken und Stimmungssystemen praktiziert, gilt auch für seinen Umgang mit dem Ensemble. Grosskopf hat wiederholt für klassische Besetzungen komponiert – für das Streichquartett und vor allem für das Orchester. Jeder Apparat, erklärt der Komponist, sei in dem

Moment, in dem er für ihn schreibe, lebendig. Das Orchester dient sich seiner musikalischen Vorstellung an. Auffällig ist dabei, dass Grosskopf die klassischen Topoi des Orchesters vermeidet: Er komponiert ohne Dramatik und Kontraste. Das Ensemble zerfällt in Einzelstimmen, die sich über ihre Gruppenzugehörigkeit hinwegsetzen. Zwar werden Holz, Blech und Streicher zusammengefasst und auch das Schlagzeug ist in Holz, Metall und Fell unterteilt. Die Stimmverläufe aber wandern, die Konstellationen innerhalb des Orchesters sind vielfältig. Die Vereinzelung der Töne, das Mäandern des Klangs, ist kammermusikalisch gedacht, ohne dass die Werke ihren sinfonischen Charakter preisgäben.

*Schatten der Engel* entstand im Jahre 2005. Mit dem circa 20-minütigen Stück knüpft Grosskopf an frühere Orchesterwerke an – an *Quintett über den Herbstanfang* (1981/82), *Sinfonie – Zeit der Windstille* (1988/89) und *Widerschein* (1999). Auffällig sind die akzentuierten Einsätze, die *fp* bzw. *sfpp* gekennzeichnet sind und den Einsätzen eine leuchtende, funkelnde Kraft verleihen. Bei aller Ruhe ist *Schatten der Engel* kein leises Stück. Grosskopf nutzt die dynamischen Kontraste. Das Stück endet fast punktuell und zergliedert, aber mit einer deutlich im Forte gehaltenen Passage. Auffällig ist außerdem der Farbenreichtum. Grosskopf koordiniert Einsätze über verschiedene Instrumente hinweg, sodass die Akkorde in immer neuen Kombinationen erklingen. Fast wie in einem Mosaik verleiht er jedem Moment einen eigenen Ton. Der Titel, erklärt Grosskopf, sei ihm nachträglich zugefallen. Er habe beim Komponieren keine Rolle gespielt, werfe aber nachträglich die Frage auf, ob denn ein Lichtwesen überhaupt einen Schatten werfen könne. Vielleicht ist der Schatten der Engel tatsächlich reiner Klang, und es fällt nicht schwer sich diesen Schatten als das ziellose Strömen vorzustellen, das Grosskopf komponiert.



197-REINHOLD, L. W. - left surface of the moon  
observed, and clearly seen on 10/18. L.  
REINHOLD, L. W. - left surface of the moon  
observed, and clearly seen on 10/18. L.

musica viva

# Impressum

Nähere Informationen zum Programm der Spielzeit bietet die umfangreiche musica viva Broschüre 2008 | 2009. Sie ist erhältlich über:

Bayerischer Rundfunk  
musica viva  
Rundfunkplatz 1  
80335 München

Telefon: 089/5900-2826 || Fax: 089/5900-3827  
musicaviva@brnet.de || [www.br-online.de/musicaviva](http://www.br-online.de/musicaviva)

---

Herausgeber: musica viva/Bayerischer Rundfunk  
Künstlerischer Leiter: Prof. Udo Zimmermann  
Programm, Dramaturgie: Prof. Udo Zimmermann, Josef Anton Riedl  
Redaktion: Dr. Larissa Kowal-Wolk  
Redaktionelle Mitarbeit: Dr. Nicole Restle  
Grafische Gestaltung: Imn [Berlin | Leipzig]  
Druck: Meindl Druck, Dachau

Nachdruck nur mit Genehmigung | Redaktionsschluss: 19. Dezember 2008  
Änderungen vorbehalten

---

Die Texte von Detlef Krenge, Björn Gottstein, Susanne Schmerda, Stefan Drees und Sibylle Kayser sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Fotos:  
Beyer, Horak, Schmöhe, Smutny, Tamestit: privat / Grosskopf: Petra Grosskopf /  
Stordeur: Astrid Ackermann