

»... eine ganz eigene Art von Schönheit«

Cecilia und Martin Gelland im Gespräch mit Stefan Drees über die Komposition *a e r i* (2012) von Hans-Joachim Hespos

Seit zweieinhalb Jahrzehnten befassen sich Cecilia und Martin Gelland als Duo Gelland mit der Gattung des Violinduos.¹ Mit ihren zahlreichen CD-Produktionen und einer regen Konzerttätigkeit haben die beiden Musiker deutlich gemacht, wie sich eine vielerorts als marginal empfundene Kammermusikgattung unter der Voraussetzung ernsthafter künstlerischer Auseinandersetzung zu einer neuen, fruchtbaren Blüte entwickeln lässt – ist doch mittlerweile, angeregt durch die Aktivitäten des Duo Gelland, eine Fülle neuer Werke für zwei Violinen entstanden.² Zu diesen gehört auch die Komposition *a e r i* (2012) von Hans-Joachim Hespos, die im Mittelpunkt des folgenden, am 9. März 2017 in Lübeck aufgezeichneten Gesprächs steht.

Bislang hat Hans-Joachim Hespos eher wenig Musik für Streicherbesetzungen komponiert – darunter etwa die Solostücke für cello solo (1964) und bratschgeschloif (1977), die Streichtrios endogen (1967), zeitschnitte (1970) und prestunissimo (1981), außerdem die konzertante Komposition prigaSchall für Violine und Ensemble (2007) – während er Blasinstrumente und Singstimmen viel häufiger auf sehr unterschiedliche Weise bedacht hat. Daher interessiert es mich sehr, wie es zur Entstehung der für euch geschriebenen Komposition a e r i (2012) gekommen ist.

Martin Gelland: Wir haben Hespos erstmals 2011 in Dresden getroffen. Damals hat er ein Chorwerk für eine Aufführung in Hellerau einstudiert.³ Als wir bei dieser Gelegenheit gemeinsam im Café saßen ...

Cecilia Gelland (lacht): ... bei Pfannkuchen und Apfelmus...

MG: ... hat er uns von seinen hohen Ansprüchen erzählt: Dass er selten zufrieden sei, wenn seine Stücke aufgeführt würden. Weil man sich nämlich ganz in das vertiefen müsse, was er eigentlich möchte. Und dann sagte er, dass er auch gern einmal etwas für uns komponieren wolle. Er hat sogar einige unserer CDs mit nach Hause genommen. Irgendwann schrieb er, wir sollten ihn doch einmal in Ganderkesee besuchen und unsere Geigen mitbringen: Er möchte mit uns probieren und sich von unserem Agieren als Duo inspirieren lassen, dabei aber vor allem auch unsere Instrumente kennenlernen. Als wir ihn im Mai 2012 besucht haben, wollte er dann genau wissen, wie sie klingen, wollte, dass die beiden alten italieni-

1 Vgl. Stefan Drees, *Engagement im Dienste einer vernachlässigten Gattung*, in: Dissonanz/Dissonance Nr. 93, März 2006, S. 43–44, sowie ders., *Experimentierfreude und Repertoireerkundung. Zur Arbeit des Duo Gelland*, in: Die Tonkunst 2 (2008), H. 4, S. 466–469.

2 Eine Repertoireliste findet sich auf der Internetpräsenz des Duos (www.duogelland.com/repertory.htm, letzter Aufruf: 2. April 2017).

3 Es handelte sich dabei um die Komposition *QUIXX. doppelchorige gesanges-raum-athmungen* (2010).



Martin und Cecilia Gelland. © Duo Gelland

schen Instrumente in seiner Musik voll zur Geltung kommen. Das war ihm sehr wichtig. Deshalb sind am Kopf der Partitur ja auch unsere Geigen genannt: Er war so fasziniert von ihnen.⁴ Nach einer Weile, im Sommer, kam ein großer Briefumschlag per Post bei uns an, darin die vier großformatigen Seiten der Partitur und ein Lieferschein mit der Aufschrift »voilà!«

Wusstet ihr denn in diesem Moment schon, was euch in musikalischer Hinsicht erwartet?

MG: Nein, wir wussten es nicht, obwohl wir uns in Hellerau die Chorproben anschauen konnten und gemerkt haben, wie stark da szenisch gearbeitet wurde.

Was ist euch durch den Kopf gegangen, als ihr die Partitur zum ersten Mal angeschaut habt? Man blickt ja zunächst einmal auf eine Seite voller ungewöhnlicher Anweisungen für den Vortrag, gefolgt von drei Seiten mit Notentext. Und auf der ersten Seite liest man dann beispielsweise Begriffe wie »fluides diffus-gemisch«, »unendliches gewimmel« oder »schwingender stillstand« ...

CG: Der erste Gedanke war: Ach, schön, da darf man selber etwas machen. Mit freier Gestaltung zu arbeiten ist nichts Ungewöhnliches für uns, wir hatten in der Vergangenheit immer wieder Projekte, bei denen wir das tun mussten. Oder es gab Stücke, bei denen wir beispielsweise ohne genauere Vorgaben des Komponisten eine Solokomposition in ein Duo verwan-

4 Auf der ersten Partiturseite heißt es dementsprechend: »geschrieben für das DUO GELLAND (giovanni battista rogeri, brescia 1703, giovanni baptista gabrielli, firenze 1752)«. Alle Vortragsanweisungen sind im Folgenden zitiert nach der Partitur H 179 E, Hespos Eigenverlag, Ganderkeseersee 2012.

deln durften. Und es gab Projekte, bei denen wir regelrecht Theater gespielt haben. Insgeheim hatten wir sogar gehofft, dass Hespos uns etwas Entsprechendes schreiben würde: etwas Dramatisches, etwas, bei dem wir szenisch Agieren können. Und tatsächlich nennt er das Stück ja »klangszene für zwei violinen« und merkt an: »beide violinisten stehen etwas entfernt voneinander«.

Aber wie geht man ganz konkret mit den Anweisungen um, vor allem dann, wenn man keine Erfahrungen damit hat? Oder anders gefragt: Wie entwickelt man ein Verständnis für das, was in der Partitur niedergeschrieben ist?

MG: Natürlich haben wir zunächst einmal versucht, die Anweisungen auf der ersten Seite zu strukturieren: Was will Hespos damit sagen? Worauf bezieht er sich? Und dann wird rasch klar, dass es sich um Grundvoraussetzungen, um allgemeine Bestimmungen für den Vortrag, handelt: »im moment des instrument-ansetzens beginnt ein zitterfeld«, heißt es da, es soll eine »kaum faßbare instrumentale-bewegungs-unruhe« herrschen, und zwar »am rande der wahrnehmung«. Und die soll wiederum durch unterschiedliche Aktionen eingefärbt werden, durch »zerstolpertes geknack«, durch »undefinierbares gegrabbel auf holz + saiten und vielfätiges strichgeflissel«, also mit Bewegungen der Hand auf Griffbrett und Korpus, durch »streichelung/webung/gewisch«, also mit Aktionen in Richtung Glissando, durch »springbogen-varian-ten« oder »instabile tremolo-arten«. Es stehen so viele inspirierende Wörter da. Und es soll »in jedem moment neuAnders« sein, es sollen dabei »keine zitate« verwendet werden. All dies hat Hespos schon sehr genau bezeichnet, aber trotzdem sind es immer nur Vorschläge, aus deren Fundus man sich bedienen kann.

Aus dieser »grundschicht vibrierender unruhen« sollen dann wiederum die als »MAT.« bezeichneten Materialsplitter der folgenden Seiten herausstechen, die Hespos als »verwegene kaleidoskopik aus gestalten hybrider violinistik« bezeichnet. Man soll sie frei auswählen und wiederum auf möglichst vielfältige Weise verändern, sie sollen, wie er schreibt, »immer auch übertrieben modifiziert/variiert/improvisiert« erklingen. Dazu muss man aber erst einmal das Material kennenlernen und jedes Kästchen für sich bearbeiten, um zu sehen, was man damit machen kann, auf welche unterschiedlichen Arten der Inhalt sich wiedergeben lässt.

CG: Und natürlich haben uns zuerst mit den Notationssymbolen auseinandergesetzt, haben uns anhand der beigegebenen Legende alle Elemente, etwa die unterschiedlichen Arten der Notenköpfe, zu eigen gemacht.

MG: Das braucht man, um ganz grundsätzlich die Notationsgewohnheiten kennenzulernen und sich in den Materialkästchen zurecht zu finden. Da stehen ja dann enorm viele Dinge. Viele Festlegungen, aber dann eben auch: alle anderen denkbaren Möglichkeiten. Man kann sich dann für etwas entscheiden. Das ist philosophisch interessant, dass Hespos auf der einen Seite alle Möglichkeiten will und auf der anderen Seite trotzdem Festlegungen macht, Anweisungen gibt. Und diesen Widerspruch zu spüren, das ist auch ein Teil der Realisierung. Man hat viel Freiheit, und trotzdem ist man an etwas gebunden.

CG: Eigentlich ist es auch logisch, dass sich Hespos über die traditionelle Notation hinwegsetzt. Weil er bestimmte Aspekte wie Tondauer, Tonhöhe oder Klangqualität nach verschiedenen Richtungen offen halten will, werden die üblichen Notationsmöglichkeiten zum Problem. Er will Musik nicht im Verhältnis zu fünf Notenlinien denken, sondern geht weit darüber hinaus.

Habt ihr mit Hespos über eure Erarbeitung des Notentexts gesprochen?

CG: Es war für uns schon einleuchtend, zu Hespos zu fahren und alles mit ihm zu besprechen. Wir haben uns bestätigt gefühlt, dass wir tatsächlich so frei arbeiten dürfen, wie wir es gern machen. Hespos hat eher das verstärkt, was wir nach dem ersten Studium an Intentionen und Ideen entwickelt hatten.

MG: Als wir mit ihm alles durchgegangen sind, hat sich auch die besondere Verwendung der letzten Partiturseite herauskristallisiert. »Nein, das ist so schön«, hat er gesagt, »das machen wir als Schluss«, was so nicht in den Noten steht. Und wir sollten dieses »gesangliche phantasienspiel« zusammen vortragen, aber eben nicht ganz zusammen, sondern ein wenig gegeneinander verschoben. Wenn wir dann am Schluss angekommen sind, ist das Stück zu Ende. Und dadurch, dass diese letzte Seite bei uns ungefähr vier Minuten dauert, muss – bei einer Gesamtspieldauer von 17 Minuten – ungefähr nach 13 Minuten einer von uns mit dem Material der letzten Seite anfangen. Dann schließt sich der andere an, wir spielen alles ganz langsam durch und das Stück hört im Nichts auf. Um diesen Zeitrahmen nicht zu überschreiten, orientieren wir uns an einer Stoppuhr, und eine Aufführung sollte meiner Meinung nach nicht stark von dieser Vorgabe abweichen.

Und was hat es mit der Angabe »spieldauer 17 (+4) minuten« auf sich, die Hespos auf die erste Seite notiert?

CG: Da hat er sich eigentlich eine Mitwirkung der Tänzerin Friederike Rademann vorgestellt. Vier Minuten als »tänzerische spur«, wie es im Untertitel heißt. Wir hatten über szenische Elemente gesprochen, die man in das Stück hineinbringen kann, und da meinte Hespos: »Ja, Tanz, das könnte dabei sein.« Die Tänzerin soll nach dem Ausklingen plötzlich auf die Szene treten und vier Minuten gestalten.⁵ Bislang haben wir *a e r i* aber noch nie mit Tanz aufgeführt. Das ist nur optional. Wenn wir die Möglichkeit dazu haben, werden wir es sicher einmal machen. Bei der Aufführung am 11. November 2016 in Delmenhorst – es war die erste Aufführung, die Hespos selbst gesehen hat –, haben wir uns selber sehr viel bewegt, sind szenisch hin und her gegangen. Da hatte er dann das Gefühl, dass *a e r i* auch schon auf diese Weise komplett ist und der Tanz nicht unbedingt dabei sein muss.

Wie muss ich mir denn nun den genauen Ablauf einer Aufführung vorstellen?

5 Nach der ursprünglichen Konzeption der Partitur soll sich der Tanz als »tanzgesang« an die auf der letzten Seite notierte Materialpassage anschließen; im Anschluss an ein vierminütiges Bewegungsintermezzo, während dem auch »unvermutete momente« aus dem »zitterfeld« der Violinen auftauchen können, sollen die Geiger dann ihren Vortrag mit weiteren Aktionen aus dem Materialrepertoire wieder aufnehmen.

CG: Genau, das siebenmalige Erklingen ist eine Sache, die wir eigentlich bis jetzt nie genau hinbekommen haben.

MG: Das Problem ist, dass wir meistens weit auseinander stehen, aber Blickkontakt haben müssen, sodass wir uns entscheiden können: Jetzt spielen wir dieses Passage.

CG: Das Komische ist, dass man immer denkt: Wir haben ja reichlich Zeit. Wird das Material der Partitur dafür überhaupt reichen? Aber dann hat man auf der Bühne das Gefühl, dass alles sehr schnell geht und man gar nicht die Zeit findet, um die Stelle sieben Mal einzubauen. Und immer, wenn ich schaue, schaust du nicht, und wenn du schaust, schaue ich nicht. Aber das gehört ja auch dazu, diese Spannung: Kommt es jetzt oder kommt es nicht? Ob es sieben Mal oder nur fünf Mal erklingt, darauf kommt es letztlich nicht an. Darüber hat sich Hespos auch nicht beklagt.

MG: Übrigens kann man auf der zweiten Seite auch den Vogelgesang finden, den Hespos in seinem Garten gehört hat (Notenbeispiel 2). Das steht ja auch in der Widmung auf der ersten Seite: »den singdrosseln gewidmet«.

Notenbeispiel 2: a eri (2012), »Vogelgesang«. © 2012 Hespos Eigenverlag, Ganderkesee (Partitur H 179 E)

CG: Ja, er hat viel von den Vögeln erzählt, als wir ihn besuchten. Wenn man bei ihm zu Hause ist, kann man diese Faszination sehr gut verstehen. Die Bäume stehen direkt vor den großen Fenstern, und die Vögel sind immer da. Und die sind ja auch wirklich sehr interessant: Sie improvisieren und verarbeiten das Material, das sie verwenden, weiter, ohne dass sie sich jemals wiederholen. Das muss man sich nur einmal vorstellen: Die Vögel singen ständig, und sie wiederholen sich nie, spinnen aber immer denselben Faden weiter, immer improvisierend, komponierend, ein ganzes Leben lang. Immer wieder anders. Und das scheint mir etwas zu sein, was auch Hespos erwartet und verlangt.

Das ist ein sehr schöner Gedanke, denn dieses Fortspinnen, der Wunsch, immer andere Gedanken an das bereits Komponierte zu fügen, ist tatsächlich ein Grundzug von Hespos' Musik. Es gibt bei ihm eigentlich keine Wiederholungen, es gibt kaum Stellen, an denen zwei gleiche Töne hintereinander vorkommen ... Wie schätzt ihr eigentlich die Anforderungen für die Interpreten ein?

CG: Das Stück ist schon recht schwierig. Vielleicht hat man manchmal das Gefühl, es soll laut sein, aber es gibt nicht viel, womit man es lauter machen kann. Es ist also auch eine Art Frustration mit eingebaut. Das gehört einfach dazu. Und gleichzeitig ist es befreiend, sich so aus-

toben zu dürfen und das zu spielen was da steht, aber auch all das, was nicht dasteht, aber zwischen dem Notierten aufscheint. Es ist schon eine ganz eigene Art von Schönheit. Die Anweisungen ähneln eigentlich sehr stark den Instruktionen, die man als Schauspieler in einem modernen Theaterstück bekommt, wenn man kreativ mitgestalten soll. Ein Regisseur muss immer überlegen: Wie versetzt man die Schauspieler in den gewünschten Zustand, in dem sie das tun, was gemacht werden muss? Es reicht ja nicht, wenn er einfach nur die Bewegungen vorschreibt. Es muss alles vielmehr aus einer inneren Einstellung heraus geschehen, aus einer inneren Anspannung. Also gibt es solche Instruktionen. Das macht übrigens auch Luigi Nono in seinem Violinduo »*Hay que caminar*« *soñando*: Da sind Widersprüche und Sachen, die man eigentlich nicht realisieren kann. Man kann sie aber als Anweisungen interpretieren, die einem helfen, in einen bestimmten Zustand hineinzukommen, sodass man bloß nicht nur das spielt, was dasteht. So ist es auch in *a e r i*: Wenn man die merkwürdige Energie nicht finden kann, die man für den Vortrag benötigt, gelingt das Stück nicht.

Und wie arbeitet ihr szenisch, außer dass ihr euch bei der erwähnten Virtuosenpassage aufeinander zubewegt?

MG: Auch die szenischen Elemente entstehen immer im Miteinander. Es gibt zum Beispiel Anweisungen, die haben mich dazu animiert, ganz spontan neue Geigenhaltungen auszuprobieren, wenn es sich bei der Aufführung ergeben hat. Oder ich habe einmal angefangen, leise mit dem Schuh auf dem Boden zu schaben. So lassen sich bestimmte Angaben zu den Materialfeldern – etwa »ratschkratz« und »kraischrissig« – auch deuten, lässt sich der Ausdruck des Spiels auf andere Weise verstärken. Aber das muss als musikalische Notwendigkeit aus der jeweiligen Situation heraus geschehen und darf nicht als Show-Effekt eingesetzt werden.

Greift ihr denn bei einer Folgeaufführung bestimmte Dinge wieder auf, wenn sie gut gelungen sind?

CG: Wir haben *a e r i* bisher vier Mal aufgeführt.⁶ Und ich habe seit der zweiten Aufführung eigentlich immer den Eindruck: Man möchte nicht etwas machen, was man schon in der letzten Vorstellung gemacht hat. Man versucht vielmehr, jedesmal etwas anderes zu tun, damit nichts abgenutzt wird.

MG: Sonst würde man ja noch einmal produzieren, was man schon einmal gemacht hat. Aber es muss eigentlich ein eigenes Neu-Erleben sein, ein Neu-Mitgerissensein. Jedes Mal erlebe ich das Stück neu. Was ich tue, das habe ich vorher noch nicht gemacht. Es wird also nie die Spezifik gültiger Interpretation erreicht werden, sondern immer nur eine den Momenten entsprechende. Es soll ein intensives, ein brennend durchdringendes Durchleben dieses Augenblicks auf der Szene zustande kommen ... Es ist übrigens auch nicht so, dass wir unbedingt alles Material aus den Kästchen spielen, dies hat Hespos nirgendwo verlangt. Nur dass be-

6 Die Uraufführung des Werkes fand am 7. Oktober 2013 in Minneapolis statt, die übrigen Aufführungen folgten am 22. März 2014 in Stockholm, am 6. September 2014 in Berlin und am 11. November 2016 in Delmenhorst.

stimmte Ereignisse vorkommen sollen, ist festgelegt, aber – sieht man von unsere Entscheidung ab, eine bestimmte Passage als Schluss zu verwenden – nie ist vorgeschrieben, zu welchem Zeitpunkt dies geschehen soll. Auch das trägt dazu bei, dass jede Aufführung anders wird.

CG: Natürlich kann es sein, dass ich bei beim nächsten Mal etwas mache, was ich schon bei der Uraufführung in Minneapolis gemacht habe, aber ich kann mich nicht mehr daran erinnern. Also ist es für mich wieder neu. Ich möchte nie genau den gleichen Ansatz haben, nie das Gefühl: Wenn ich anfangen, weiß ich, was ich tun werde, denn das habe ich schon einmal gemacht.

Also geht es nicht um Sicherheit.

CG: Nein, es geht darum, immer ins Blaue spielen – jedes Mal. Die Aufführung muss ja etwas Wahrhaftiges sein, nicht nur eine Simulation. Das ist so, als wenn man als Schauspieler weiß, welche Muskeln man aktivieren muss, um Tränen fließen zu lassen. Das ist etwas anderes, als wenn man sich in einen Zustand versetzen kann, wo man tatsächlich so traurig wird, dass man einen inneren Grund hat zu weinen. Auf *a e r i* übertragen heißt das: Es darf nicht kopiert werden, es muss echt sein. Man muss irgendetwas finden, was so spannend ist, dass man einfach Lust hat, dieses Spiel und diese Bewegungen weiterzumachen und zu denken: Was kommt als nächstes? Was passiert jetzt? Und so geht es weiter. So stelle ich mir das vor.

CD- und DVD-Auswahl:

- Allan Pettersson: *Sieben Sonaten für zwei Violinen* (1951). BIS-CD-1028 (1999)
- »*intense as your gaze in the rain*« – *Violin Duos vol. 1*: Kompositionen von Gunnar Bucht, Erik Förare, Werner Wolf Glaser und Anders Hultqvist. nosag CD 075 (2003)
- »*more words than our mothers taught us*« – *Violin Duos vol. 2*: Kompositionen von Erik Förare, Kerstin Jeppsson, Ingvar Karkoff, Håkan Larsson und Peter Schuback. nosag CD 121 (2006)
- Olof Lindgren: *Concerto Canto »Flammor vid fjällets fot«* für zwei Violinen und gemischten Chor auf Texte von Tage Lundin (2002). nosag CD 141 (2007)
- »*until the singing of the spheres brings us together*« – *Violin Duos vol. 3*: Kompositionen von Birgitte Alsted, Bernd Franke, Olov Franzén, Max Käck, Ingvar Karkoff und Rolf Martinsson. nosag CD 152 (2007)
- James Dillon: *Traumwerk. Book I* (1995–96). nosag DVD 142 (2008)
- »*C'est la danse de leur intime / Et lucide folie*« – *Violin Duos vol. 6*: Kompositionen von Oleg Gotskosik, Cecilia Franke, Johan Ramström und Hans-Erik Dahlgren. nosag CD 181 (2011)
- »*Il y a un silence dans ma tête qui fait un bruit de fin du monde*« – *Violin Duos vol. 4*: Kompositionen von Sanna Ahvenjärvi, Aron Hidman, Alexander Keuk, Johan Samskog, Tapio Lappalainen und Jonas Asplund. nosag CD 190 (2011)
- Fredrik Hagstedt: *Sinfonia per due violini* (2011), *Depurazione* (2002). nosag CD 192 (2012)