

# Ralf-Thomas Lindner

## TIEFE UND WASSER: KONZERT FÜR FAGOTT, KONTRAFAGOTT UND LIVE-ELEKTRONIK

„Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.“ So wird gleich in den allerersten Zeilen der Bibel über den Urzustand der Welt berichtet, quasi den Moment kurz bevor Gott sein Wort erheben und mit der Schöpfung der Welt beginnen wird. Aus dieser Erzählung nimmt der Komponist Jan Müller-Wieland zwei Begriffe heraus, die er sinnfällig in seinem neuen Werk „Gottesspur“ verarbeitet: die Tiefe und das Wasser.

Am Anfang stand im Frühjahr 2016 ein gemeinsamer Biergartenbesuch von Müller-Wieland und dem Fagottisten Malte Refardt. Dort haben sie begonnen, so berichtet Refardt, „an der Idee eines Konzertes für Fagott, Kontrafagott und Live-Elektronik zu ‚spinnen‘“. Ein solches Werk, dessen Entstehung dann der Norddeutsche Rundfunk (NDR) und der Leiter der NDR Radiophilharmonie, Andrew Menze, unterstützten, würde seit vielen Jahren die erste große Uraufführung eines Fagottkonzertes sein. Mehr noch: es würde das allererste Konzert für Fagott und Kontrafagott überhaupt sein, die obendrein noch von ein und demselben Instrumentalist gespielt würden.

Am Anfang war das Kontrafagott ein in erster Linie ziemlich unhandliches Instrument. Michael Praetorius beschreibt 1619 in seinem *Syntagma musicum* ein den frühen Fagotten ähnliches Instrument mit einer Röhre, die nur einmal geknickt ist. Erst die Reform des Klappensystems durch den Instrumentenbauer Johann Adam Heckel und den Fagottisten Carl Almenräder in den 1830er Jahren ermöglichte es, auch die Mechanik des Kontrafagotts neu zu durchdenken, die Röhre mehrfach zu knicken und das Instrument handlicher zu gestalten. In der Hauptsache wurde und wird das



Konzert mit Malte Refardt und der NDR Radiophilharmonie unter Leitung von Andrew Menze

Kontrafagott zur Verstärkung des Basses verwendet. Dabei wird vom Kontrafagott, ähnlich den Kontrabässen, zumeist die tiefe Bassstimme um eine Oktave nach unten versetzt verdoppelt. Dieses führt zu einer substanziereren Basslinie mit größerer Tragfähigkeit. Durchaus gibt es aber auch eigenständigere Liniengänge, die Komponisten dem Kontrafagott anvertrauen: etwa die beiden lautmalerrischen Stellen in Joseph Haydns „Die Schöpfung“ beim Brüllen des Löwen oder der Textstelle „Den Boden drückt der Tiere Last“.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird das Kontrafagott häufiger im Orchester verwendet, gelegentlich auch mit solistischen Aufgaben betraut. Der Ruf der Fähigkeiten der Kontrafagottisten ist aber nicht durchweg positiv. So schreibt Richard Strauss, sich offenbar dieses Qualitätsproblems bewusst, in seiner „Salome“ dem Kontrafagott eine zentrale Melodielinie zu und bemerkt dazu in der Fußnote: „Wenn der Contrafagottist nicht vorzüglich, ist die ganze Solostelle (eine Oktave tiefer) vom ersten Fagott auszuführen.“

Bis heute gibt es in Orchestern keine Planstellen für Kontrafagottisten. Im Regelfall haben die 2. Fagottisten eine Verpflichtung, das Kontrafagott als Nebeninstrument mit zu übernehmen. Das Instrument selbst wird dabei zumeist vom Orchester zur Verfügung gestellt. Ein eigenes Kontrafagott haben nur wenige spezialisierte Solisten. Dieses mag einerseits an den letztlich nur wenigen Einsätzen liegen, andererseits an den immensen Kosten bei der Anschaffung eines Kontrafagotts; diese liegen brutto um die 80.000 Euro. Obendrein gibt es derzeit eine Wartezeit von etwa 14 Jahren, bis man das neue Instrument in Empfang nehmen kann.

Das Kontrafagott hat eine schwingende Luftsäule von 5,93 Metern. (Zum Vergleich: die größten sichtbaren Pfeifen in einer Orgel stehen meist rechts oder links in den Pedaltürmen und haben eine Länge von 16 Fuß, also etwa 5,12 Metern.) Dabei ist das Rohr dreimal gebogen. Wegen seiner komplizierten Klappenmechanik kann das Kontrafagott nicht in mehrere Teile zer-

legt werden. Es gibt keine Fingerlöcher mehr, alle Löcher des Kontrafagotts werden mittels Klappen verschlossen.

Nikolai Rimski-Korsakow irrt, wenn er in seiner Instrumentationslehre behauptet, dass das Kontrafagott generell nicht zu einem ausdrucksvoollen Klang fähig sei. Dagegen setzt Refardt, dass es – wie bei jedem anderen Instrument auch – eines sehr ernsthaften Umgangs mit dem Instrument bedürfe und eben auch einem erheblichen Aufwand an Übung. Generell habe sich aber, so Refardt, seit den 60er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Qualität der Fagottisten – wie auch der Instrumente selbst – insgesamt sehr verbessert. Was man heute bei der Aufnahmeprüfung für das 1. Semester spielt, war damals das Repertoire, das man zum Konzertexamen ablieferierte. Was das Kontrafagott angehe, so gebe es an fast allen Hochschulen mittlerweile Lehraufträge für dieses Instrument. An seinem Lehrstuhl an der Folkwang Universität der Künste in Essen verlange er von allen seinen Studenten, dass sie sich mit dem Kontrafagott intensiv auseinandersetzen.

Refardt selbst hat sich seit früher Jugend mit dem Kontrafagott beschäftigt und war schon als Jugendlicher Mitglied in Ensembles für Neue Musik. Von Müller-Wieland hatte er sich nur ein paar Takte für Kontrafagott gewünscht, daraus ist dann ein großes Konzert geworden. Refardt und Müller-Wieland kennen sich schon lange, haben im gleichen Jugendorchester gespielt, verstehen sich non-verbal und haben den gleichen Humor. Das – insbesondere den Humor – merkt man, wenn man mit ihnen zusammensitzt und zuhört, wie sie sich die Gesprächsbälle zuspielen.

Refardt war lange Zeit Solofagottist in der NDR Radiophilharmonie. Er kennt sich in Hannover gut aus, kennt sein Publikum: „Hannover ist nicht die Stadt für moderne Musik. Das Publikum ist eher konservativ, aber aufgeschlossen.“ Er wisse, dass die Menschen spürten, was da auf der Bühne stattfindet. Sie spürten das Herzblut, mit dem die Musiker ihre Botschaft transportierten, und das spräche sie an. Für Refardt ist es essentiell, dass die Entwicklung der Musik wei-

tergeht. Dazu sagt er: „Neue Musik zu spielen heißt die Sinne zu öffnen, neue Wege zu gehen, Grenzen zu überschreiten, Untiefen auszuloten, außergewöhnliche Klänge zu suchen und bisweilen auch verrückte Dinge zu tun.“

Müller-Wieland hört sich alle diese Gedanken konzentriert an und erwidert: „Gut, das alles zu wissen. Aber dann ist es mir auch gleich wieder egal. Das wichtigste an einer Komposition ist es, dass man die Leute erreicht.“ Refardt habe ihm „viel Material mitgegeben. Die verrücktesten Sachen. Sehr spannend alles“. Dann aber habe er sich gewissermaßen selbstständig gemacht, da ihm sonst gar nichts einfiele. Kontrolle von außen, so postuliert er, sei beim Erfinden nicht gut. Ebenso brauche er Harmonie und Ruhe um sich herum. „Darum“, so erklärt er, „wohnen wir abgeschieden. Dachgeschoss. Blick Richtung Italien. Viel Himmel. Ich sehe zuhause fast immer, wo die Sonne steckt und der Mond“. Seine Partituren schreibt Müller-Wieland mit der Hand. Von Computern verstehe er nichts. Er schreibt „am Klavier. Aufrecht sitzend. Wegen Rücken.“ Skizzen mache er nur noch selten, da er immer besser wisst, was er meine, und es sich immer besser vorstellen könne. Inspiriert war er vom Klang des Fagottes und des Kontrafagottes. Er schrieb die Musik nieder, der Titel, das Bild einer „Gottesspur“ stellte sich erst allmählich ein: „Rufe in der Wüste. Einsame, innere Laute. Wenn Sie Ihr Ohr an einen Ihnen vertrauten Hund liebevoll drücken, dann können Sie manchmal auch so rufende Laute – quasi im Inneren des Hundes – hören. Als ob ein Fagott oder Kontrafagott singt und ruft oder fleht. Eine Gottesspur! Dabei hat der Hund nur Hunger oder will raus.“

In *Gottesspur* knüpft Müller-Wieland immer wieder an die Sarabande aus Johann Sebastian Bachs Cellosuite Nr. 5 an. *Gottesspur* besteht aus 10 Abschnitten, deren Bezeichnungen (z. B. Morgentanz, Walzer, Teufelstanz) zum Teil an Sätze einer Suite erinnern. Müller-Wieland wollte aber keine Suite schreiben. Es habe sich so ergeben, sagt er, es habe sich so geformt. Für ihn sei das Stück „letztlich ein Einakter ohne Worte“. Schaut man auf Müller-Wielands Gesamtwerk,

das einen deutlichen Schwerpunkt auf Kompositionen für das Musiktheater hat und dem das Szenische auch in seinen rein instrumentalen Werken immanent ist, so fügt sich dieser Einakter gut in das Gesamtbild seines kompositorischen Schaffens ein.

Gott suchen, sich auf die Spuren Gottes zu begeben, ist für Müller-Wieland existenziell und dennoch ist das Werk kein geistliches Werk, keine Kirchenmusik. Müller-Wieland ist ein Mensch voller Assoziationen und voller Humor. Im Fagott und im Kontrafagott hört er die Stimme des Wales und der Wal ist Teil der Schöpfung, der Wal ist Gott. So erscheint der Wal einerseits metaphorisch in den beiden Instrumenten und andererseits als Wiedergabe realen Walgesangs durch die elektronische Zuspielung. Auf der Suche nach Gott gerät die Kompositionen bisweilen an ihre Grenzen. Im Abschnitt „Solo“ fordert die Spielanweisung „äußerst grotesk“. Aber möglicherweise kommt Müller-Wieland gerade hier dem Göttlichen und der Suche nach seinen Spuren besonders nah. Er formuliert es so: „Auf jeden Fall sind die Götter den Menschen gleich geworden. Sie sind herabgekommen. Sind unter uns. Im Leben treibend.“ – „Da wo sich die Natur, der Wal, und Bachs Sarabande treffen, da gelingt Müller-Wieland ein Geneistreich“, sagt Refardt, „indem er die Natur mit der ewigen Gültigkeit Bachscher Musik zusammenstellt, ja, gleichsetzt.“

Am Ende ist der Walgesang in der Ferne zu hören, kein Bach-Motiv mehr und das Kontrafagott schafft es auch nicht mehr zu rufen, bleibt tonlos. „Fieses, panisches Tippen“ fordert die Partitur. Die letzte Spielanweisung „freeze“. Der Komponist assoziiert damit eine Erinnerung: „Vor Jahren im Winter, als ich noch am Berliner Lietzensee wohnte, sah ich wie ein Hund mitten auf dem zugefrorenen See einbrach. Das Herrchen joggte, erschrak, stürzte hinterher, schrie, heulte, fluchte. Der Hund taucht nicht mehr auf. Es war Rush-Hour. Nebenan der achtspurige Kaiserdamm. Vollstau. Morgens um acht. Alles ging weiter. Nichts passierte. Der Mann still weinend, die Leine in der Hand, ging schließlich weg.“