Eine Publikation der Abteilung Forschung & Entwicklung
der Hochschule für Musik Basel
www.musikforschungbasel.ch

musik – buchstaben – musik

Kunst und Forschung an der Hochschule für Musik Basel

herausgegeben von Michael Kunkel und Thomas Gartmann

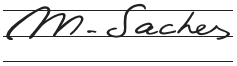
Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

Musik Akademie Basel

PFAU

Mit freundlicher Unterstützung der

MAJA SACHER STIFTUNG



ISBN 978-3-89727-481-5
© 2013 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Saarbrücken
Alle Rechte vorbehalten.

Layout und Satz: PFAU-Verlag
Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad, Saarbrücken
Printed in Germany

PFAU-Verlag · Postfach 102314 · 66023 Saarbrücken
www.pfau-verlag.de · www.info@pfau-verlag.de

Inhalt

Vorwort 7

anderes

buchstaben – musik – buchstaben
von jakob ullmann 11

Mendelssohn, der Avantgardist
Klangerfindungen im *Melodram* Nr. 4 aus *Ein Sommernachtstraum* op. 61 und in der Konzert-Ouverture Nr. 3 *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27
von Georg Friedrich Haas 60

»Bousculer le temps, bousculer l'espace«
Stilistische Assimilation und Montage in Maurice Ravels Oper *L'Enfant et les Sortilèges*
von Michel Roth 80

Harmonische Felder
Ganzheitliches Denken bei Luciano Berio
von Balz Trümpy 127

Hülle des Gedenkens
Wunsch und Wirklichkeit in Luigi Nonos Orchesterkomposition *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*
von Leonardo Idrobo 162

Unsere Zunge waiden will sie
Sieben verschiedene Ansätze über die Bewegung der Sprache Hölderlins in den *Gesängen* op. 35 von György Kurtág
von Roland Moser 217

Missa Ad te levavi
Ein Bericht über die kompositorische Auseinandersetzung mit Gregorianik
von Balz Trümpy 253

schreibend spielen, singend sprechen
Gespräch über die Briefszenen *Rahel und Pauline* von Roland Moser 282

»Es muss fremd bleiben – oder fremd werden«
Michael Kunkel im Gespräch mit Jakob Ullmann über *PRAHA: celetná – karlova – maiselova* 294

»Ich vertraue stärker auf die Emotion als auf die rationale Kontrolle«
Michael Kunkel im Gespräch mit Georg Friedrich Haas
über die Oper *Melancholia* 310

Imaginäre Inszenierungen
Thomas Gartmann im Gespräch mit Michel Roth über die Kammeroper
Im Bau 328

Biographien 348

Vorwort

In diesem Buch äußern sich Komponisten zu historischen Phänomenen in der Musik wie auch zu gerade abgeschlossenen oder noch in Arbeit befindlichen eigenen Werken. Es entsteht ein spannungreiches Diskursfeld, das von der griechischen Antike bis in die Gegenwart reicht. Fast alle Autoren lehren oder lehrten an der Hochschule für Musik Basel; zwei Aufsätze beruhen auf ausgezeichneten Abschlussarbeiten. Die Vielfalt der Darstellungs- und Erkenntnistechniken, Denk- und Diskursstile ließe sich indes nur mit Gewalt zum Begriff einer »Basler Schule« zwingen. Vielmehr spiegeln sie die polyphone Situation unserer Institution und geben einige Beispiele dafür, was Forschung an einer Musikhochschule bedeuten kann.

Alle Texte besitzen ihren Ursprung im künstlerischen Tun und zielen auf künstlerische Erfahrung oder deren reflektierende Kontextualisierung und Weiterführung. Die Betrachtungen von Roland Moser und Balz Trümpy profitieren von intimer Kenntnis der Musik György Kurtágs und Luciano Berios, die auch von persönlicher Nähe gespeist wird. Jakob Ullmann, Georg Friedrich Haas und Michel Roth vergegenwärtigen in ihren Beiträgen Prinzipien historischen Klangdenkens aus ferneren und näheren Epochen, die mitunter im eigenen Schaffen als Referenzpunkte figurieren. Zwei Aufsätze dokumentieren abgeschlossene Forschungsprojekte: Leonardo Idrobos Untersuchung zu Luigi Nonos Orchesterwerk *A Carlo Scarpa* wird ergänzt durch die experimentelle Simulation möglicher Klangrealitäten des Werks wie durch den Vorschlag einer Neuedition als Lese- und Aufführungshilfe; Balz Trümpys Auseinandersetzung mit Gregorianik in seinem Stück *Missa Ad te levavi* ist ein Beispiel für die kunstpraktische Ausrichtung von musikalischer Recherche. Die Gespräche stellen vier grundverschiedene Möglichkeiten heutiger musiktheatralischer Konzeption vor. Partituren und Mitschnitte der »eigenen« Werke sind in der Vera-Oeri-Bibliothek der Musik Akademie Basel oder auf www.musikforschungbasel.ch zugänglich.

Gedankt sei der Maja Sacher Stiftung (Basel) für die großzügige finanzielle Unterstützung. Zu Dank verpflichtet sind wir auch jenen Personen, Verlagen und Institutionen, die dem Abdruck von Noten und Bildern zugestimmt haben: Nuria Schoenberg-Nono von der Fondazione Archivio Luigi Nono (Venedig), Szitha Tünde von der Editio Musica Budapest, der Paul Sacher Stiftung (Basel) und dem Ricordi-Verlag (Mailand). Dank gebührt zudem Sigrid Konrad (PFAU-Verlag, Saarbrücken) für die verlegerische Betreuung, Achim Huber (Saarbrücken) für das sorgfältige Lektorat und Korrektorat und Anne-May Krüger (Basel) für die redaktionelle Unterstützung – sowie allen Autoren für ihre geduldige und inspirierende Mitarbeit.

Basel, im November 2012 Die Herausgeber

anderes

buchstaben – musik – buchstaben

von jakob ullmann

Es bedarf sicher mehr als der symmetrie einer titelgebenden formulierung, um die verknüpfung zweier felder, zweier historischer areale der praxis von klang und musik und des ordnenden nachdenkens über die resultierenden phänomene von praxis und spekulation, die untereinander durch weit mehr als ein jahrtausend menschlicher geschichte voller umbrüche und voller vergessen, voller bewahrung und neuentdeckung getrennt und deren jüngeres von heutigen zeitläuften noch einmal weitere etwa achthundert jahre entfernt ist, zu rechtfertigen. Gilt dies nicht umso mehr, wenn es sich – wie im vorliegenden fall – um phänomene handelt, die eher am rand musikhistorischen interesses liegen und zudem den durch die überlieferungs- und interpretationsgeschichte verursachten unsicherheiten stärker als anderes ausgesetzt waren und sind?

Vielleicht aber ist es gerade die aus der randständigkeit dieser phänomene resultierende nachhaltige fremdheit, die den betrachter einlädt, verbindungen und echos nachzulauschen, spiegelungen und perspektiven schon dann und schon dort wahrzunehmen, wo noch nicht klar ist, welche historischen und welche systematischen fakten und gründe es sein könnten, die die herstellung solcher bezüge über grosse zeitliche und systematische distanzen hinweg rechtfertigen könnten. Dabei braucht es keines nachweises, dass das ausmaß der fremdheit der beiden verknotungen von phänomen und deutung, die in den brennpunkten der hier aufgespannten ellipse stehen, beträchtlich differiert. Die frage nach dem zusammenhang und der deutung griechisch-antiker theorie von klang und musik einerseits und der aufzeichnung klanglicher gestalten musikalischer praxis andererseits wird gestellt vor dem hintergrund einer theorietradition, die den grundentdeckungen griechischer philosophie trotz aller ab- und einbrüche in solchem maße verhaftet blieb, dass alle das detail erhellende forschung, alle wiederentdeckung und alle wissenschaftliche aufklärung über die theoretischen klanglichen phänomene einer weit entfernten zeit sich darauf verlassen zu können meinte, diese erhellung der details problem- und bruchlos in die gegenwart geisteswissenschaftlicher forschung und unter die prämissen aktueller philosophischer und musikhistorischer forschung und deren sprachlicher und graphischer hilfsmittel fügen zu können. Bereits für die etwas schwankende und unsichere brücke zwischen beiden brennpunkten der ellipse, einem buch, dessen inhalt, herkunft und alter bis heute umstritten blieb, ist selbst eine solche voraussetzung, deren stichhaltigkeit ohnehin erst erwiesen werden müsste, nicht gegeben. Auch für den merkwürdigen mittelalterlichen autor Abraham Aboulafia, der, geboren im jüdischen jahr 5000, d. h. im jahr 1240 christlicher zählung, selbst in der engeren geschichte der kabbala eine kenntnis und verständnis nicht gerade förderliche sonderrolle einnimmt, kann eine kontinuität und ungebrochenheit der über-

lieferung wie hinsichtlich der tradition von philosophischer wissenschaft aus dem geiste der antike kaum vorausgesetzt und in anschlag gebracht werden. Dies gilt schon deshalb, weil der zugang zu leben und werk, zu umfeld des denkens und der existenz dieses bedeutenden jüdischen autors und zeitgenossen von Thomas von Aquino, Roger Bacon und Ramon Llull noch immer unter einschränkungen verschiedener art zu leiden hat.[1]

Es hieße den sinn der hier unternommenen betrachtung misszuverstehen, wollte man in ihr in erster linie den versuch sehen, einerseits ein bestimmtes, vielleicht unterschätztes detail antiker musiktheorie und -praxis zu erhellen, andererseits auf ein sicherlich vorhandenes desiderat mittelalterlicher geistes- und religionsgeschichte hinzuweisen.

Bei aller gebotenen kürze der darstellung kommt es mir zum ersten darauf an, im einen wie – mutatis mutandis – anderen fall zu zeigen, auf welche art verständnis und interpretation von musiktheorie und schreibpraxis vorentscheidungen unterliegen, die so stark von unserer abendländischen tradition musikalischen denkens und klanglicher wie graphischer praxis beeinflusst sind, dass unserem verständnis und der deutung die theoretisch-systematischen wie die semantischen und graphischen probleme, vor denen das antike nachdenken und die mittelalterliche spekulation standen, fremd, in mancher hinsicht vielleicht sogar verborgen bleiben muss. Zum zweiten soll darauf aufmerksam gemacht werden, in welchem maße entscheidungen hinsichtlich der theorie wie hinsichtlich der notation folgen zeitigen, die – häufig genug kaum oder gar nicht beachtet – das klangliche ergebnis und seine interpretation entscheidend beeinflussen. Was an dieser stelle infragesteht, darauf sei schon hier zu beginn verwiesen, ist keineswegs nur die scheinbar uneingeschränkte verfügbarkeit abendländischer musiknotation für die repräsentation und codifikation klanglicher gestalten ungeachtet ihrer herkunft und ihrer zusammenhänge, sondern auch die selbstverständlichkeit einer theorietradition, die aus der tatsache ihrer existenz und der häufig genug erstaunlichen stabilität der begriffsbildung meint ableiten zu können, dass angesichts dieser stabilität auch der syntaktische und der semantische rahmen dieser theorietradition gleichgeblieben, mindestens ohne weiteres verständlich sei.

musik-buchstaben[2]

In jener berühmten passage seines philosophischen zentralwerkes *Politeia*, die Platon im rahmen der relativ ausführlichen explikation seiner theorie der gegenseitigen ent-

1 Siehe dazu unten anm. 72.

2 Zu diesem teil meiner überlegungen wurde ich nicht zuletzt durch einen vortrag angeregt, den Martin Carlé am 22. juni 2007 am musikwissenschaftlichen institut der universität leipzig während eines symposiums zur griechischen musik im rahmen einer medienarchäologie gehalten hat. Vgl. dazu auch: Martin Carlé, *Enharmonische Archäologie der griechischen Musiknotation*, in: *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. Schrift, Zahl und Ton im Medienverbund*, hrsg. von Wolfgang Ernst und Friedrich Kittler, München: Wilhelm Fink 2006, s. 281–297; neuerdings: Stephan Hagel, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge: Cambridge University Press 2010, das bei der abfassung des aufsatzes nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Ich

sprechung von bereichen des wirklichen und der stufen des erkennens[3] dem bereich der διάνοια (der ›überlegung‹, dem ›verständnis‹) und der ihr entsprechenden mathematischen gegenstände[4] widmet, kommt er nach der lehre von zahl und rechnung (arithmetik), der lehre vom zwei- (geometrie) und dreidimensionalen raum (stereometrie), der lehre von den bewegten körpern (astronomie) auch auf die lehre der harmonischen bewegung zu sprechen:

»Κινδυνεύει, ἔφην, ὡς πρὸς ἀστρονομίαν ὄμματα πέπηγεν, ὡς πρὸς ἐναρμόνιον φορὰν ὦτα παγῆναι, καὶ αὗται ἀλλήλων ἀδελφαί τινες αἱ ἐπιστῆμαι εἶναι, ὡς οἵ τε Πυθαγόρειοί φασι καὶ ἡμεῖς, ὦ Γλαύκων, συγχωροῦμεν· ἢ πῶς ποιοῦμεν;
Οὕτως, ἔφη.
Οὐκοῦν, ἦν δ' ἐγώ, ἐπειδὴ πολὺ τὸ ἔργον, ἐκείνων πευσόμεθα πῶς λέγουσι περὶ αὐτῶν καὶ εἴ τι ἄλλο πρὸς τούτοις· ἡμεῖς δὲ παρὰ πάντα ταῦτα φυλάξομεν τὸ ἡμέτερον.
Ποῖον;
Μή ποτ' αὐτῶν τι ἀτελὲς ἐπιχειρῶσιν ἡμῖν μανθάνειν οὓς θρέψομεν, καὶ οὐκ ἐξῆκον ἐκεῖσε ἀεί, οἷ πάντα δεῖ ἀφήκειν, οἷον ἄρτι περὶ τῆς ἀστρονομίας ἐλέγομεν· ἢ οὐκ οἶσθ' ὅτι καὶ περὶ ἁρμονίας ἕτερον τοιοῦτον ποιοῦσιν; τὰς γὰρ ἀκουομένας αὖ συμφωνίας καὶ φθόγγους ἀλλήλοις ἀναμετροῦντες ἀνήνυτα, ὥσπερ οἱ ἀστρονόμοι, πονοῦσιν.
Νὴ τοὺς θεούς, ἔφη, καὶ γελοίως γε, πυκνώματ' ἄττα ὀνομάζοντες καὶ παραβάλλοντες τὰ ὦτα, οἷον ἐκ γειτόνων φωνὴν θηρευόμενοι, οἱ μέν φασιν ἔτι κατακούειν ἐν μέσῳ τινὰ ἠχὴν καὶ σμικρότατον εἶναι τοῦτο διάστημα, ᾧ μετρητέον, οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον ἤδη φθεγγομένων, ἀμφότεροι ὦτα τοῦ νοῦ προστησάμενοι.
Σὺ μέν, ἦν δ' ἐγώ, τοὺς χρηστοὺς λέγεις τοὺς ταῖς χορδαῖς πράγματα παρέχοντας καὶ βασανίζοντας, ἐπὶ τῶν κολλόπων στρεβλοῦντας. Ἵνα δὲ μὴ μακροτέρα ἡ εἰκὼν γίγνηται πλήκτρῳ τε πληγῶν γιγνομένων καὶ κατηγορίας πέρι καὶ ἐξαρνήσεως καὶ ἀλαζονείας χορδῶν, παύομαι τῆς εἰκόνος καὶ οὔ φημι τούτους λέγειν, ἀλλ' ἐκείνους οὓς ἔφαμεν νῦν δὴ περὶ ἁρμονίας ἐρήσεσθαι. Ταὐτὸν γὰρ ποιοῦσιν τοῖς ἐν τῇ ἀστρονομίᾳ· τοὺς γὰρ ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις ταῖς ἀκουομέναις ἀριθμοὺς ζητοῦσιν, ἀλλ' οὐκ εἰς προβλήματα ἀνίασιν, ἐπισκοπεῖν τίνες ξύμφωνοι ἀριθμοὶ καὶ τίνες οὔ, καὶ διὰ τί ἑκάτεροι.
Δαιμόνιον γάρ, ἔφη, πρᾶγμα λέγεις.
Χρήσιμον μὲν οὖν, ἦν δ' ἐγώ, πρὸς τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ ἀγαθοῦ ζήτησιν, ἄλλως δὲ μεταδιωκόμενον ἄχρηστον.
Εἰκός γ', ἔφη.«[5]

danke herrn Tilemachos Serassis für die sachkundige und freundliche unterstützung bei der korrektur des griechischen im text.

3 Es handelt sich um den unter dem namen »liniengleichnis« bekannten abschnitt 509c–511e der *Politeia*.

4 »τό τε περιττὸν καὶ τὸ ἄρτιον καὶ τὰ σχήματα καὶ γωνιῶν τριττὰ εἴδη καὶ ἄλλα τούτων ἀδελφά« ebd., 510c.

5 »Es scheinen ja, sagte ich, so wie für die Astronomie die Augen gemacht sind, für die harmonische Bewegung die Ohren gemacht zu sein, wie die Pythagoräer behaupten [so der platonfreund Archytas von Tarent] und wir, o Glaukon, es zugeben. Oder wie sollen wir es [sonst] postulieren? Eben auf diese Weise, sagte er. // Also, sprach ich, weil das eine weitläufige Sache ist, wollen wir nur von jenen vernehmen, was sie darüber sagen und ob noch etwas anderes zu diesem; wir aber wollen außer all diesem das Unsrige wohl behüten. // Wie? // Damit nicht unseren Zöglingen

Schon hier zu beginn wird der betrachter einer scheinbar bekannten konstellation im theoretisch-wissenschaftlichen denken ansichtig, deren interpretation und beurteilung darum nur allzu nahe liegt. Der griechische philosoph, der sich im rahmen seiner erziehungslehre[6] bereits anlässlich seiner schroffen disziplinierung, ja ablehnung der verschiedenen künste verdächtig gemacht hat, der sich vor allem aber angesichts der in ihrer krassheit nur schwer erträglichen reglementierung der μουσικὴ τέχνη, d. h. von dichtung und klangkunst scheinbar unabweisbar als urahn und vordenker aller sich gerade an der behandlung von kunst und rede beweisenden totalitären machtansprüche erweist, bestätigt an dieser stelle, wo es um die einübung in wissenschaft im eigentlichen sinne geht, ganz offenbar jenes vorurteil, das dem denken der antike im allgemeinen und der philosophie Platons im speziellen und in besonderer weise anhaftet: die prinzipielle vor- und überordnung der theorie über die praxis, die das experiment, die kontrolle mit augen und ohren bis zur verachtung ignoriert. Unduldsam gegenüber der ungezügelten freiheit der redekunst und der tätigkeit im bereich der musen, macht der philosoph sein denken folgerichtig scheinbar auch resistent gegen die überzeugungskraft der menschlichen sinne wie des experiments. Erweist sich der antike autor damit nicht tatsächlich als urvater totalitären wie weltfremden denkens? Und ist ein solches, wenn auch harsches urteil über einen philosophen nicht umso mehr gerechtfertigt, wenn sich zeigen lässt, dass schon zu seinen lebzeiten oder gar noch davor alternativen gedacht und diskutiert wurden, die ein denken und eine theorie bevorzugen, die die scheinbar offensichtliche verachtung der wahrnehmung auf mindestens gleicher höhe wissenschaftlicher betätigung zu korrigieren, ja die wahrnehmung zu rehabilitieren mindestens versuchten?

Bleibt man im bereich des von Platon diskutierten modells wissenschaftlicher tätigkeit und betrachtet man diese konstellation von theorie und praxis zwischen »harmonischen

einfalle, etwas hiervon unvollständig zu lernen, so dass es nicht jedesmal dahin ausgeht, worauf alles führen soll, wie wir eben von der Astronomie sagten. Oder weißt Du nicht, dass sie es mit der Harmonie ebenso machen? Wenn sie nämlich die wirklich gehörten Zusammenklänge und [einzel-]Töne gegeneinander messen, plagen sie sich wie die Astronomen vergeblich. // Bei den Göttern, sagte er, und gar lächerlich halten sie bei ihren sogenannten ›Verdichtungen‹ [bei der καταπύκνωσις, siehe dazu unten] das Ohr hin, als ob sie den Ton von seinem Nachbarn ablauschen wollten, da denn einige behaupten, sie hätten noch einen Unterschied des Tons und dies sei das kleinste Intervall, nach dem zu messen sei, andere aber leugnen das und sagen, sie [d. h. beide Töne] klängen nun schon ganz gleich – beide aber stellen das Ohr über die Vernunft. // Du, sprach ich, meinst jene Guten, die die Saiten ängstigen und quälen und auf den Wirbeln spannen. Damit aber die Erzählung nicht zu umfangreich wird, will ich Dir die Schläge mit dem Hammer und das Ansprechen und Versagen und die Sprödigkeit der Saiten, diese ganze Geschichte will ich Dir ersparen und behaupte, dass nicht diese Leute etwas von der Sache sagen, sondern vielmehr jene, von denen wir eben sagten, dass wir sie der Harmonie wegen befragen wollen. Denn diese hier machen es wie die Astronomen. Sie suchen nämlich in den wirklich gehörten Zusammenklängen die Zahlen, aber sie gehen nicht zu den Aufgaben hinauf, um zu suchen, welches harmonische Zahlen sind und welches nicht und weshalb das eine und das andere [sich so verhält]. // Du sprichst, sagte er, von einer göttlichen [eigentlich: »dämonischen«!] Sache. // Sehr nützlich allerdings [ist sie], sagte ich, für die Auffindung des Guten und Schönen, wenn man sie aber auf andere Weise betreibt, völlig unnütz. // Vermutlich schon, sagte er.« (Platon, *Politeia* 530d–531c).

6 Vgl. vor allem Platon, *Politeia* 376e–403c.

empirikern« und »pythagoräern« etwas genauer, geht dabei aber über die lebenszeit Platons hinaus, so wird man mit nicht unerheblicher beunruhigung gewahr, in welchem maße sich die konnotationen der theoretischen ansätze und die mit ihnen verbundenen werturteile verschieben. Knapp einhundert jahre nach Platon ist es die auseinandersetzung um denken und werk des Aristoxenos, eines schülers des Aristoteles, die jene konfrontation erneut und auf erweiterter theoretischer grundlage aufleben lässt. Dass die schrift, die in jener auseinandersetzung die seite der »pythagoräer« gegen den in ihr namentlich nicht erwähnten Aristoxenos ergreift, mit dem namen des Euklid, also der bis in die neuzeit wichtigsten autorität auf dem gebiet der geometrie verbunden wird, dürfte kaum zufall sein.[7] Als ebenso signifikant – nun aber für die gegenwärtige wahrnehmung und deutung der antiken theorie von klang und musik – erweist sich das lob, das Aristoxenos in dieser auseinandersetzung gezollt wird. In seiner wendung gegen die strikt am verhältnis natürlicher zahlen ausgerichteten pythagoräischen tonstufen lässt der antike autor des ausgehenden vierten jahrhunderts sich unschwer in die aus heutiger sicht wissenschaftssystematisch entschiedene alternative zwischen reiner spekulation und empirisch gestützter theorie auf der »richtigen seite« einordnen. Wenn Aristoxenos also sich des lobes heutiger wissenschaftstheorie aufgrund seiner am übergang vom im wahrsten sinne des wortes kanonischen saiteninstrument zur vokalen praxis vollzogenen abkehr von der konstruktiven systematisierung des tonraumes in pythagoräischer tradition hin zur realität des klangs sicher sein kann, so muss spätestens auf den zweiten blick verwundern, dass ihm ebenso respekt gezollt, ja sozusagen visionäre, in die unmittelbare gegenwart zielende kraft unterstellt wird, wenn er die auf der basis der neugewonnenen vollständigen repräsentationsmöglichkeit der sprache im vokalalphabet entwickelten buchstabennotation als defizient ablehnt und – was in seinen konsequenzen auf die eben erwähnte ablehnung keineswegs schon einen eindeutigen schluss zuließe – andererseits in der wiederaufnahme der älteren theorie eines verräumlichten, spatialen tonkonzeptes, wie es Lasos von Hermione zweihundert jahre zuvor vertreten hatte, sozusagen zum ahnherrn eines topologischen gedachten musikalischen gesamtraumes mutiert.[8] Und wechseln die fronten von wahrnehmung und interpretation nicht ein weiteres mal, wenn derselbe Aristoxenos mit seiner entscheidung, das fundamentale intervall griechischer musik, das eine quarte umfassende tetrachordon, in zunächst zehn linear aufeinander folgende vierteltöne zu teilen,

7 Vgl. die kürzlich erschienene kommentierte neuedition des textes: Oliver Busch, *Logos syntheseos. Die euklidische* Sectio canonis*, Aristoxenos, und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie*, Hildesheim – Zürich – New York: Olms 2004 (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 3).

8 Wie einflussreich dieses konzept auch in der antike geblieben ist, lässt sich unter anderem daran ermessen, dass noch Nikomachos von Gerasa (um 60 – ca. 120) meint, diese lehre ausdrücklich erwähnen zu müssen: »φθόγγος ἐστὶ φωνὴ ἄτομος, οἷον μονὰς κατ᾽ ἀκοήν· ὡς δὲ οἱ νεώτεροι, ἐπίπτωσις φωνῆς ἐπὶ μίαν τάσιν καὶ ἁπλῆν· ὡς δ᾽ ἔνιοι, ἦχος ἁπλατὴς κατὰ τόπον ἀδιάστατος.« (»Der Ton ist ein unteilbarer [!] Klang, wie auch eine Einheit für das Hören; [dieses] sowohl nach der Meinung der Neuerer, die ihn für den Fall der Stimme auf einen ›Tonort‹ halten, wie mancher anderer, die [dafür halten], dass der Klang ohne Breite und bezüglich des Ortes ohne Ausdehnung sei«; Nicomachus Gerasenus, *Enchiridion* I 2, in: *Musici Scriptores Graeci*, hrsg. von Carolus Janus, Leipzig: Teubner 1895, s. 261).

nunmehr zum stammvater eines tonraumes aus gleichartig »verstimmten«, temperierten intervallen zu werden scheint?

Im abschreiten über die so konstruierten elemente hinweg folgt Aristoxenos seinem lehrer Aristoteles und, indem er die theorie der wahrnehmung folgen lässt, stößt er auf diesem weg zum urprinzip von konstruktion und deutung vor: der *bewegung*.

Ein erstes mal hat sich der kreis geschlossen: Platon fügt eine lehre von den harmonien und ihren zahlen in das curriculum mathematischer wissenschaften ein, um an der schwelle zur höchsten wissenschaft, der νόησις der ideen eine möglichkeit zu eröffnen, die die gesamte philosophie immer wieder verstörende und zersetzende frage nach dem verhältnis von SEIN und WERDEN als frage nach der widerspruchsfreien fassbarkeit der bewegung theoretisch zu begründen. Aristoxenos erreicht auf dem auf- oder abstieg der abfolge elemantarer στοιχεῖα das – aristotelisch – als urprinzip zu verstehende phänomen der bewegung, das als ausweis seiner theoretischen durchdringung nicht mehr als ψόφος (›unartikulierter, dumpfer schall‹)[9] verstanden wird, sondern als tatsächliche bewegung der *stimme* (φωνή). Folgerichtig wird – anders als die von der moderne gern in anschlag gebrachte unterscheidung zwischen ›natur‹ und ›kultur‹ es will – für diese bewegung auch mit anthropologischen maßen gemessen: die stimme könne nur zwei aufeinander folgende διέσιεις (kleinstintervalle, die deutlich unterhalb der größe von halbtönen angesiedelt sind) singen.[10]

Hier nun wird sichtbar, welches musik- bzw. klangtheoretisch zu lösende problem es war, auf das Platon bereits an der zitierten stelle der *Politeia* zu sprechen kam, an dessen implikationen nicht nur die frage nach einer stabilen theoretischen grundlage klanglicher äußerung sich entzündete, sondern zudem die frage der möglichkeit der codifikation und deren interpretation unweigerlich in den blickpunkt des interesses rücken musste.

Es ist allgemein bekannt, dass die ordnung des klangraums der griechischen antike auf kombinationen der schon erwähnten quartbereiche, der tetrachorde, beruht. Das entscheidende charakteristikum dieser quartbereiche ist – abgesehen davon, dass der bereich durch das zahlenverhältnis von 4:3 abgegrenzt werden kann – die tatsache, dass dieser bereich zwei grundverschiedene sorten von »tönen«[11] umfasst. Nach oben und nach unten wird dieser bereich des tetrachordon durch »feste töne« (ἑστῶτες) abgegrenzt, die beiden dazwischen befindlichen töne sind »bewegliche töne« (κινούμενοι):

9 So die am »angeschlagenen« referenzinstrument spekulativer musiktheorie, sozusagen dessen allgemeiner Turing-maschine, dem besaiteten κανών, orientierten theoretiker – der schall als die *stehende* welle des klanges.

10 Aristoxenos, Ἁρμονικὰ στοιχεῖα I 28.

11 Es ist hier nicht der ort, die schwierigkeiten bei der anwendung eines für die abendländische musik konstitutiven terminus hinsichtlich der antiken musiktheorie zu erörtern. Der begriff ›ton‹ wird in anführungszeichen gesetzt, um zu signalisieren, dass sein inhalt innerhalb der antiken theorie signifikante unterschiede zum gebrauch und zur repräsentation in der abendländischen musiktheorie aufweist. Das im text folgende illustriert einen der wesentlichen unterschiede.

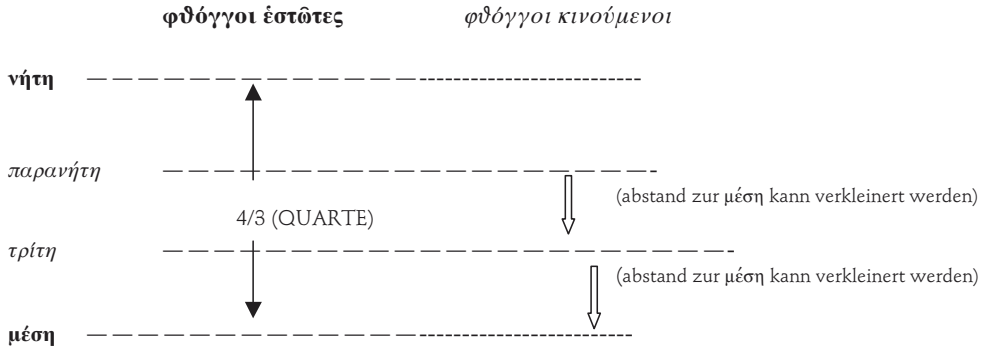


abbildung 1: die »festen« und die »beweglichen« töne innerhalb des tetrachords

Die bewegung dieser »beweglichen« töne, ihre abgrenzung nach unten und ihre theoretische erfassung nun ist jene herausforderung der καταπύκνωσις, die zu dem führt, was Platon »quälerei der saiten« nennt und den streit um kleine und kleinste differenzen der töne entfacht. Nicht gerade vereinfacht wird das verständnis dieses phänomens, weil anlässlich der verschiebung der beweglichen töne im raum des tetrachords nicht nur die frage kleinster intervalle sich stellt, sondern auch die der unterscheidung der drei genera der antiken modi, d. h. des diatonischen, des chromatischen und des enharmonischen tongeschlechts.[12] Aristoxenos selbst lässt keinen zweifel daran, dass er die vielfalt der genera der modi in jedem fall erhalten wissen will. Außerdem, und dies ist keineswegs ohne weiteres absehbar und plausibel, stellt für ihn das enharmonische genus der modi

12 Die griechisch-antike musik kennt nicht nur verschiedene modi (siehe abb. 3), sondern auch die drei unterschiedlichen genera musikalischer praxis, die im text erwähnt werden. Diese genera unterschieden sich darin, in welchem maße die beweglichen töne auf den das tetrachord begrenzenden unteren ton zubewegt werden. In diesem zusammenhang entstehen die kleinen und kleinsten intervalle, deren bestimmung teil der untersuchung und des streits unter den theoretikern ist. Gleichzeitig bzw. eigentlich aber sind die erwähnten genera phänomene, die der praktischen ausübung musikalischer tradition geschuldet, an ihr wahrgenommen und durch sie gebildet sind. Dass an dieser stelle probleme von beträchtlichem umfang sich auftun, ist uns als erben der westeuropäisch-abendländischen musiktradition nicht unmittelbar einleuchtend. In unserer tradition – insbesondere seit sich vor etwa zweihundert jahren die gleichschwebende temperatur in der musikalischen praxis nahezu vollständig durchgesetzt hat – lassen sich die verschiedenen tonarten und ihre varianten vollständig durch eine auswahl aus der vorhandenen menge gegebener tonorte bzw. deren oktavierungen beschreiben. Für die musik der griechischen antike – und zwar nicht nur hinsichtlich der tiefgehenden differenz zwischen musiktheoretischer konstruktion und praktischer musikausübung! – lässt sich die bestimmung möglicher tonorte nicht ohne weiteres an die erfordernisse der konstruktion der modi und der genera musikalischer skalen anpassen. Die tonorte ergeben sich aus den relationen von intervallbeziehungen, deren verhältnisse, wie im folgenden zu sehen sein wird, einfachen mathematischen gesetzen der mittelung gehorchen. Die konstruktion der skalen der verschiedenen modi und der drei genera musikalischer praxis (gar deren transposition) erfordern jedoch andere methoden der konstruktion. Dennoch blieb, wie man am großartigen beispiel der theorie des Ptolemaios sehen kann, bis zum ende der antike der gedanke verführerisch, mittels der anpassungsfähigkeit der tonorte (d. h. der »bewegung«) der beweglichen töne all jene orte zu generieren, die die verschiedenen genera der musik und die modi nebst ihren transpositionen erforderlich machen.

das grundlegende tongeschlecht der schönen musik dar. Dies erhellt allein schon aus der tatsache, dass er den verfall der enharmonik beklagt. Und wohl kaum hätte er jenen mythischen Olympos[13] zum erfinder dieses genus der musik und damit zum ἀρχηγός der schönen musik gemacht, wenn ihm nicht an der enharmonik auch in der theorie der musik besonders gelegen gewesen wäre. Man darf es daher wohl glauben, wenn er uns mitteilt, dass jene harmoniker, die (wirkliche und wirklich) harmoniker sein wollten, sich nur mit dem enharmonischen genus beschäftigt hätten.[14]

Es hätte nun nahegelegen, dass Aristoxenos die beschriebene, vor ihm liegende aufgabe mittels eines kleinsten, unteilbaren, sozusagen »atomaren« elementes als grundlage aller konstruktion in angriff genommen hätte. Er wäre damit ja genau der linie seines großen lehrers Aristoteles gefolgt, wenn er ein solches atomares intervall zum grundelement der konstruktion[15] gemacht und als jene maßeinheit angenommen hätte, mit hilfe derer er die bewegung der »beweglichen töne« zu bestimmen und damit die einzelnen modi und deren tetrachordstruktur herzuleiten in der lage gewesen wäre. Die »beweglichen« töne wären dann für das jeweilige genus bestimmt, gleichsam »befestigt« worden und hätten auf diese weise ihren für das auf klaren intervallrelationen basierende system prekären zustand weitgehend verloren.[16] Die nähe zur lehre des Aristoteles scheint ja nicht zuletzt deshalb gegeben, als Aristoxenos die stimme (φωνή) kontinuierlich die von den »kleinstintervalligen« tonhöhen umfassten tonorte überschreiten und so sich auf eine um die andere tonhöhe stellen lässt.[17] Einigermaßen überraschend findet man statt der darstellung einer solchen konstruktion jedoch gegen ende der abhandlung – ausgerechnet in anlehnung an die unendliche teilbarkeit geometrischer strecken, die Euklid potentiell zulässt – die ausdrückliche feststellung, dass es *kein kleinstes intervall*

13 Meist als liebling und schüler, manchmal als vater des Marsyas [!] genannter flötenspieler vom berg olymp, der von Pan in der kunst des syrinxspiels unterrichtet wurde, vgl. Plutarch, *De musica*, Moralia c. 11.

14 »Τοὺς μὲν οὖν ἔμπροσθεν [ἠμμένους τῆς ἁρμονικῆς πραγματείας συμβέβηκεν ὡς ἀληθῶς] ἁρμονικοὺς εἶναι βούλεσθαι μόνον, αὐτῆς γὰρ τῆς ἁρμονίας ἥπτοντο μόνον, τῶν δ' ἄλλων γενῶν οὐδεμίαν πώποτ' ἔννοιαν εἶχον. σημεῖον δέ· τὰ γὰρ διαγράμματα αὐτοῖς τῶν ἐναρμονίων ἔκκειται μόνον συστημάτων, διατόνων δ' ἢ χρωματικῶν οὐδεὶς πώποθ' ἑώρακεν.» (Aristoxenos, Ἁρμονικὰ στοιχεῖα I 2).

15 »Ὥσπερ ἐν τοῖς ἄλλοις ἡ ἀρχὴ ἁπλοῦν, τοῦτο δ' οὐ ταὐτὸ τανταχοῦ, ἀλλ' ἐν βάρει μὲν μνᾶ, ἐν δὲ μέλει δίεσις, ἄλλο δ' ἐν ἄλλῳ, οὕτως ἐν συλλογισμῷ τὸ ἓν πρότασις ἄμεσος, ἐν δ' ἀποδείξει καὶ ἐπιστήμη ὁ νοῦς.« (»Und wie bei anderen Dingen das Prinzip etwas Einfaches, aber nicht überall dasselbe ist, sondern beim Gewicht die Mine [›mine‹ (griech.: μνᾶ) urspr. altorientalisches gewicht, in griechenland später 1/60 des talentes, bei der münzprägung 60 šekel oder 100 drachmen], beim Gesang die ›Diesis‹ [das »kleinstintervall« etwa von der größe eines vierteltons] und so immer etwas anderes, so ist das eine in dem Schluss eine unmittelbare oder unvermittelte Prämisse und in der Demonstration und der Wissenschaft der Nous [die »vernunft«]«; Aristoteles, *Analytica secunda* I 23 [84b – 85a]).

16 Dass die »beweglichen« töne auch in diesem fall den »festen« tönen nicht völlig gleichgestellt worden wären, erhellt aus der tatsache, dass sie zwar bestimmbar geworden, aber eben nicht an *einen einzigen* tonort gebunden gewesen wären.

17 »Ὅτι μὲν οὖν ἠρεμεσν συμβαίνει τῇ φωνῇ καὶ εἰς βαρύτητα καὶ εἰς ὀξύτητα ἀφικομένῃ, δῆλον ἐκ τῶν ἔμπροσθεν ὅτι δὲ καὶ τῆς τάσεως ἠρεμίας τινὸς τεθείσης οὐδὲν μᾶλλον ἐκείνων ἑκατέρᾳ ταὐτὸν τάσις ἐστίν, ἐκ τῶν ῥηθησομένων ἔσται φανερόν.» (Aristoxenos, Ἁρμονικὰ στοιχεῖα I 13).

gäbe.[18] Die lehre der räumlich[19] gedachten »topoi« der klangbereiche, die es Aristoxenos erlaubte, gegen die an der *sectio canonica* orientierten vertreter einer auf pythagoräischen verhältnissen beruhenden konstruktion des klangraumes zu argumentieren, weicht demnach in so prinzipieller weise von der lehre des philosophischen gewährsmannes und lehrers ab, dass nach einer erklärung für diese abweichung gesucht werden muss.

Dies nun ist die stelle, an der buchstabe, zahl und klang in der theorie auf eine weise aufeinandertreffen, die dem betrachter deutlich werden lässt, dass nicht nur hinsichtlich der antiken enharmonik als konstruktion gleicher, d. h. auf einer logarithmischen skala beruhender vierteltöne ein missverständnis der antiken situation vorliegt, sondern auch in einem anderen für unsere eigene musiktradition zentralen bereich.

Um es noch einmal zusammenzufassen: Die konstruktive aufgabe, vor der nicht nur Aristoxenos stand, lässt sich etwas vereinfacht folgendermaßen beschreiben: wie kann man einerseits die verschiedenen genera der modi, insbesondere das durch alter und herkunft ausgezeichnete enharmonische genus in einer umfassenden theorie entwickeln, die im übergang vom κανών, also von einem saiteninstrument als referenzinstrument zur praktischen musik der menschlichen stimme, d. h. von einer mathematisch-ontologischen begründung von klang und musik hin zu einer archäologisch-praktischen legitimation eines (im umfassenden sinne) mathematischen ἄτομον εἶδος oder στοιχεῖον verlustig gegangen ist bzw. seine konstruktion ausschließt ohne andererseits die qualitativen unterschiede der drei genera der musik und die grundsätzliche differenz der φθόγγοι ἑστῶτες zu den φθόγγοι κινούμενοι zu verlieren?

Noch einmal gilt es zu unterstreichen: Die veränderung des bezugsrahmens, in dessen bereich die theoretische begründung und ausformulierung der konstruktion von tonorten und skalen vorgenommen wird, markiert nicht nur einen grundsätzlichen wandel in der auffassung, auf welche weise theoretische konstruktionen begründet werden können, diese veränderung macht einen solchen wandel unausweichlich und ihn selbst zum gegenstand der begründung. Auf dem κανών, auf dem saiteninstrument kann man *hören und sehen*, wie reine intervalle und abgrenzbare räumliche verhältnisse, in diesem falle saitenlängen, korrespondieren, d. h. klangliche und räumliche phänomene nicht nur vergleichbar werden, sondern unter den bedingungen der mathematischen beschreibung »zusammenfallen«. Eine solche objektive verankerung der theorie in der wirklichkeit kann für die menschliche stimme als referenz der theorie nicht gewonnen werden. Als maß und richtschnur bleibt nur das ohr übrig, eine instanz also, deren beeinflussbarkeit und unsicherheit nicht nur theoretikern und philosophen vom schlage Platons schwierigkeiten bereiten musste. Die bindung der konstruktion an ein vom konkreten individuum nicht ablösbares urteil statt an ein mathematisches ἄτομον εἶδος markiert deshalb keineswegs den übergang zu einer in der menschlichen existenz und im menschlichen maß verankerten grundlegung der theoriekonstruktion, sondern eine in der abhängigkeit von den physiologisch, ja psychologisch bestimmten singularitäten der individuen tiefgehende verunsicherung der begründung von theorie als solcher,

18 »ἔπειτα ἁπλῶς μὲν οὐθὲν ὑπολαμβάνομεν εἶναι διάστημα ἐλάχιστον.« (Aristoxenos, Ἁρμονικὰ στοιχεῖα II 46).

19 Genauer: räumlich relational hinsichtlich der intervallzwischenräume (»spatia«).

die – wie Platon richtig erkannt hat[20] – keineswegs in der frage nach dem gebrauch bestimmter experimenteller möglichkeiten der prüfung theoretischer konstruktionen wie etwa der überprüfung der relationen von intervallen am κανών sich erschöpft. Ein weiteres kommt hinzu: Nicht nur tritt an dieser stelle eine bedenkliche unklarheit hinsichtlich des verhältnisses von ontologie und konkreter theorie zutage, der unumgängliche rückzug auf das ohr als letztinstanz der überprüfung bringt unvermeidlich ein solche nivellierung der – mindestens ontologisch gedachten – unterschiede zwischen skalen und genera, ebenso aber zwischen »festen« und »beweglichen« tönen mit sich, dass zwar allenfalls differenzen der intervalle, differenzen der skalen bemerkt, ihre unterschiede womöglich sogar quantifiziert, aber nicht mehr nach ihrem (ontologischen) status beurteilt werden können. Gerade dies aber müsste eine theorie leisten, gerade dies ist ein unumgänglicher teil jener oben beschriebenen aufgabe, vor der auch Aristoxenos stand.[21]

Dass Aristoxenos bei der lösung dieser aufgabe an den zeichen zur codifikation klanglicher, vokaler einerseits wie instrumentaler strukturen andererseits, von λέξις und κροῦσις[22] (siehe abb. 2) keinen anhalt und keine hilfe finden konnte, liegt auf der hand.

Als buchstaben, die (wohl erstmals in der menschlichen geschichte) hier den gesamtumfang des sprechens, nämlich konsonanten und vokale gleichermaßen zu repräsentieren vermögen, umfassen und vereinen sie zwei vormals getrennte bereiche des sprachlauts. Sprache wird *als ganze* repräsentierbar und damit auch in eine neue sphäre der tradierbarkeit überführt. Spätestens in ihrer bedeutung als zahlen aber werden die beiden bereiche des sprachlauts nicht nur parallelisiert, ihr gebrauch als zahlzeichen horizontalisiert und vereinheitlicht sie in einer weise, die sie für die getrennten welten der »beweglichen« und der »festen töne«, der unterschiedlichen genera der modi nicht angemessen erscheinen lassen. Obwohl die operation, die Aristoxenos den harmonikern bei der teilung des halbtons unterstellt, auf eine folge kleinster intervalle hinauszulaufen scheint, zwingt ihn die einsicht in die *unmöglichkeit* ihrer messung und die unmöglichkeit der sinnvollen konstruktion kleinster στοιχεῖα zu einer redundanz des systems aus oktavgattungen und der mit ihnen verbundenen kombinatorik,[23] die in gewisser weise

20 Siehe oben anm. 5, insbesondere 531b und c.

21 So auch Platon am schluss der oben zitierten passage: Platon, *Politeia* 531c.

22 λέξις und κροῦσις sind begriffe, die die beiden bereiche musikalischer praxis, der wortgebundenen (vokalen) und der – meist begleitenden – instrumentalen musikausübung und entsprechend ihre codifikation bezeichnen.

23 Durch die aus ursprünglich 7 auf die zahl von 13 bzw. 15 εἴδη διαπασῶν und den mit ihnen verbundenen ἁρμονίαι bzw. τρόποι (transpositionsskalen) ist Aristoxenos gezwungen, die zahl der »mikrointervalle« von 10 im tetrachord zunächst auf 30 (χρῶμα μαλακόν), schließlich auf 60 (χρῶμα ἡμιόλιον) zu erhöhen. Es liegt also nahe, dass er an der buchstabennotation zunächst die mangelnde anzahl an verfügbaren zeichen rügt. Es gebe mehr tonorte der einstimmungen als symbole der tonorte (Aristoxenos, Ἁρμονικὰ στοιχεῖα II 39 f.). Der zweite schwerwiegende einwand des Aristoxenos gegen die buchstabennotation besteht darin, dass diese tetrachorde unterschiedlicher herkunft bzw. funktion nicht voneinander unterscheiden könne (Aristoxenos, Ἁρμονικὰ στοιχεῖα II 40). Dies trifft auf alle jene modi zu, die quint- bzw. quartverwandt sind. Die argumentation des Aristoxenos an dieser stelle ist auch deshalb nicht leicht zu verstehen, weil der text eines entscheidenden satzes offensichtlich verderbt ist (siehe dazu die diskussion bei Martin Litchfield West, *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon 1992, s. 264).

dennoch der vokalnotation verbunden blieb, was spätestens klar wurde, als Klaudios Ptolemaios im zweiten nachchristlichen jahrhundert die redundanz zu beseitigen und die ursprünglichen sieben oktavgattungen wiederherzustellen vermochte.

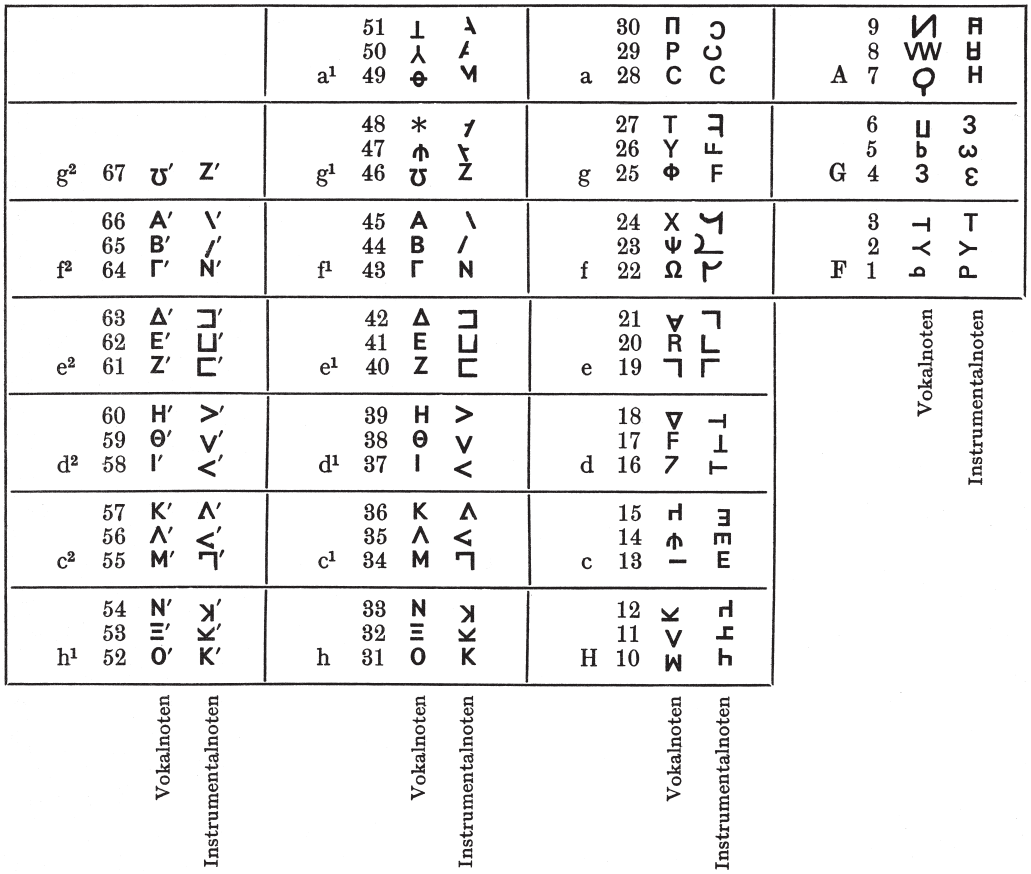
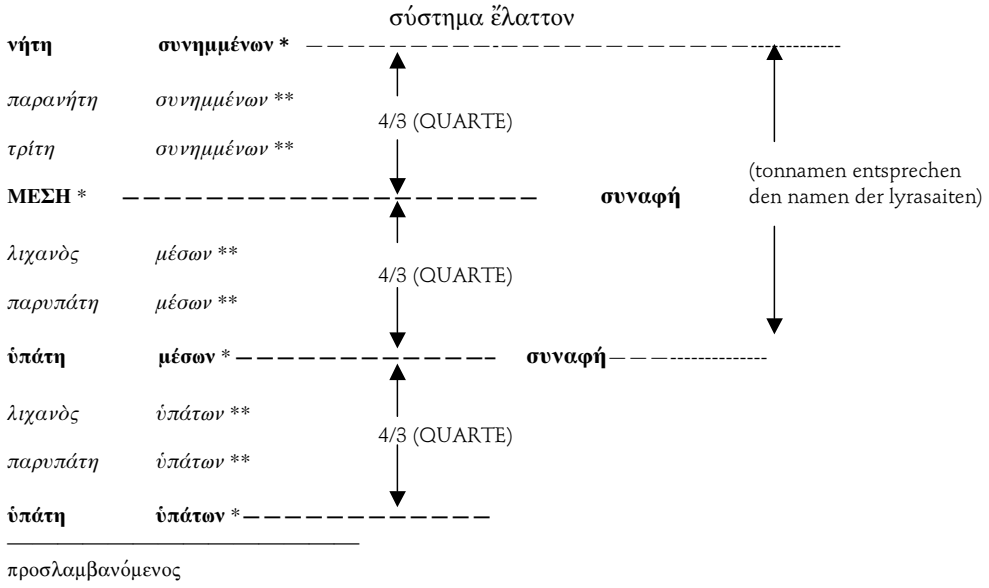


abbildung 2: der zeichenbestand der vokal- und der instrumentalnotation (nach Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg: Carl 1970, s. 144)

Damit ist aber jener begriff gefallen, dessen zentrale stellung die scheinbar unauflösliche klammer zwischen antiker und nachmittelalterlicher abendländischer musik abgibt und den hintergrund der möglichkeit wie schwierigkeit der deutung und transkription gerade der pyknoi, der durch die dreiergruppen gleicher, durch symmetrieoperation auf graphischer ebene unterschiedener zeichen der instrumentalen notation bildet. Die rede ist von der oktave. Nichts scheint klarer als die beherrschende und ursprüngliche bedeutung dieses intervalls für alle tonsysteme, seien sie antik oder modern, seien sie rein oder temperiert. Aber gerade hier zeigt sich die übermacht einer deutung der geschichte durch die tradition, hinter der die erstere fast verschwindet. Die oktave selbst ist ja keineswegs das grundintervall des systems. Das tonsystem in der blütezeit

antik-griechischer musik bestand bekanntlich aus einer kombination von tetrachorden. Sie konnten durch die συναφή, das ineinsfallen des tiefen »festen tones« des höheren tetrachords mit dem hohen »festen ton« des tieferen tetrachords verbunden werden. Auf diese weise entsteht jenes als alt und damit ehrwürdig[24] erachtete σύστημα ἔλαττον (»kleineres system«), das sieben töne und damit gerade *nicht* den raum einer oktave umfasste.



* »feste« töne (φθόγγοι ἑστῶτες); zwischen diesen tönen entsteht kein oktavintervall!
** »bewegliche« töne (φθόγγοι κινούμενοι)

abbildung 3: das »kleinere system«

Zur oktave erweitert wurde dieses system erst durch die einfügung eines *zusätzlichen* intervalls, der διάζευξις genannten grossen sekunde über dem oberen »festen ton« des unteren tetrachords, der sog. »mese« (μέση).

Auf diese weise wird das »kleinere system« zum σύστημα ἀμετάβολον μεῖζον, zum »größeren unveränderlichen system« erweitert. Wie aber geschieht das? Es geschieht dadurch, dass zum einen der obere »feste ton« des unteren tetrachords, eben jene ›mitte‹, jene μέση ausgezeichnet[25] und somit zum bezugspunkt und *ursprung* des gesamten systems erhoben, zum anderen ein definiertes intervall zwischen zwei tönen eingefügt wird und mit ihm ein neuer *fester* ton entsteht.

24 Man bedenke, welche rolle in der antiken gesellschaft und kultur der mos maiorum spielte! Nicht zufällig wurde dieses system auch als »lyra des hermes« oder »lyra des orpheus« genannt.

25 Nicht umsonst wird (pythagoräisch) die μέση als ἀρχή der harmonia bezeichnet.

Σύστημα τέλειον μεῖζον

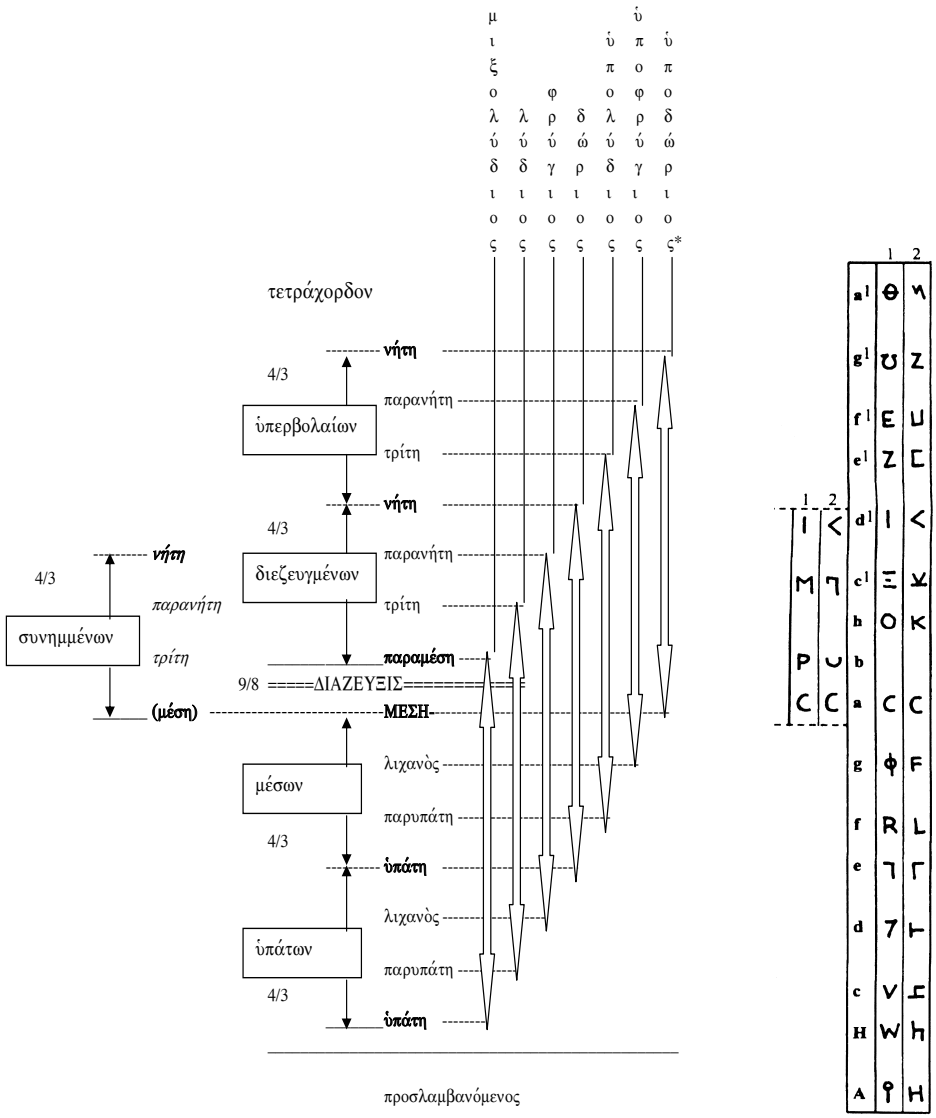


abbildung 4: das »größere (unveränderliche) system«
darstellung und umfang der griechischen modi (nach Reginald Pepys Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Amsterdam: Hakkert 1968, s. 85)

Die konstruktion des definierten, d. h. festen intervalls über der μέση erfolgt genau nach jenen regeln der harmonik und zahlenverhältnisse, wie man sie in der sog. τετρακτύς, dem mathematischen operator der pythagoräer schlechthin vorgebildet findet: Philolaos, der erste anhänger des Pythagoras, der etwas schriftlich fixiertes hinterließ, das auf uns gekommen ist, hat diese konstruktion in einem berühmten text als eine »analogia«, das

»zahlenmässig aussagbare verhältnis« zweier glieder oder ὅροι, d. h. am monochord darstell- und hörbar zu machender strecken in mathematischen termini formuliert:

> »Περὶ δὲ φύσιος καὶ ἁρμονίας ὧδε ἔχει· ἁ μὲν ἐστὼ τῶν πραγμάτων ἀΐδιος ἔσσα καὶ αὐτὰ μὲν ἁ φύσις θείαν τε καὶ οὐκ ἀνθρωπίνην ἐνδέχεται γνῶσιν πλάν γα ἢ ὅτι οὐχ οἷόν τ' ἦν οὐθενὶ τῶν ἐόντων καὶ γιγνωσκομένων ὑφ' ἁμῶν γα γενέσθαι μὴ ὑπαρχούσας τᾶς ἐστοῦς τῶν πραγμάτων, ἐξ ὧν συνέστα ὁ κόσμος, καὶ τῶν περαινόντων καὶ τῶν ἀπείρων. ἐπεὶ δὲ ταὶ ἀρχαὶ ὑπᾶρχον οὐχ ὁμοῖαι οὐδ' ὁμόφυλοι ἔσσαι, ἤδη ἀδύνατον ἦς καὶ αὐταῖς κοσμηθῆναι, εἰ μὴ ἁρμονία ἐπεγένετο ᾧτινιῶν ἄδε τρόπῳ ἐγένετο, τὰ μὲν ὧν ὁμοῖα καὶ ὁμόφυλα ἁρμονίας οὐδὲν ἐπεδέοντο, τὰ δὲ ἀνόμοια μηδὲ ὁμόφυλα μηδὲ ἰσοταχῆ ἀνάγκα τᾷ τοιαύτᾳ ἁρμονίᾳ συγκεκλεῖσθαι, οἵᾳ μέλλοντι ἐν κόσμῳ κατέχεσθαι.
> ἁρμονίας δὲ μέγεθός ἐστι συλλαβὰ καὶ δι' ὀξειᾶν· τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν μεῖζον τᾶς συλλαβᾶς ἐπογδόῳ. ἔστι γὰρ ἀπὸ ὑπάτας ἐπὶ μέσσαν συλλαβά, ἀπὸ δὲ μέσσας ἐπὶ νεάταν δι' ὀξειᾶν, ἀπὸ δὲ νεάτας ἐς τρίταν συλλαβά, ἀπὸ δὲ τρίτας ἐς ὑπάταν δι' ὀξειᾶν· τὸ δ' ἐν μέσῳ μέσσας καὶ τρίτας ἐπόγδοον· ἁ δὲ συλλαβὰ ἐπίτριτον, τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν ἡμιόλιον, τὸ διὰ πασᾶν δὲ διπλόον. οὕτως ἁρμονία πέντε ἐπόγδοα καὶ δύο διέσιες, δι' ὀξειᾶν δὲ τρία ἐπόγδοα καὶ δίεσις, συλλαβὰ δὲ δύ' ἐπόγδοα καὶ δίεσις.«[26]

Wenn also Philolaos als ὑπεροχή, als differenz[27] zwischen quarte und quinte das verhältnis von 9 : 8[28] angibt, so manifestiert sich hier ein am κανών als der »turingmaschine« pythagoräischer wissenschaft der wirklichkeit gewonnenes (geheimes) wissen um die verhältnisse von zahlen und längen (6 : 8 : 9 : 12), das die »festen töne« beider tetrachorde und ihr verhältnis in einem beziehungsgeflecht möglicher additionen und subtraktionen einfacher mathematischer relationen verankert. Der vorteil dieser σύνθεσις διαστημάτων wird allerdings dadurch erkauft, dass dieses beziehungsgeflecht von der abbildung auf bzw. der realisation mit dem saiteninstrument unablösbar und damit auf prinzipielle weise abhängig ist.

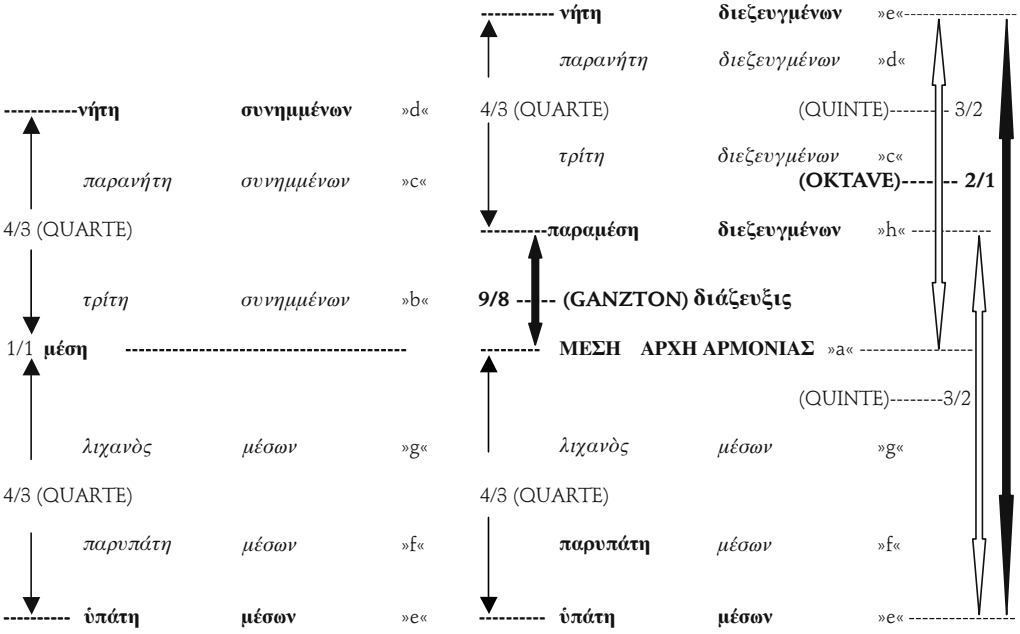
26 Philolaos, Fragment B6, in: *Die Vorsokratiker*, bd. 1, auswahl, übersetzung und erläuterungen von M. Laura Gemelli Marciano, Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, s. 142 ff. (»Mit Natur und Harmonie verhält es sich aber folgendermaßen: Das Wesen der Dinge, das ewig ist, und die Natur selbst lassen nur eine göttliche und keine menschliche Erkenntnis zu, abgesehen davon, dass es ganz unmöglich wäre, dass irgendetwas von den seienden und von uns erkannten Dingen entstanden ist, wenn es das Wesen der Dinge nicht gäbe, aus denen die Welt besteht, sowohl der begrenzenden als auch der unbegrenzten. Da aber diese Prinzipien bestanden und weder gleich noch verwandt waren, wäre es ihnen offenbar unmöglich gewesen, geordnet zu werden, wenn nicht die Harmonie hinzugekommen wäre, auf welche Weise auch immer sie entstanden sein mag. Gleiche und verwandte Dinge hätten nicht der Harmonie bedurft, ungleiche dagegen und nicht verwandte und nicht gleich schnelle, solche Dinge müssen notwendigerweise durch eine solche Harmonie aneinandergeschlossen werden, durch welche sie in einer Ordnung festgehalten sein sollen. Die Größe der Harmonie [d. h. hier der oktave 2 : 1] besteht aus der Quarte [4 : 3] und der Quinte [3 : 2]. Die Quinte ist aber um das Verhältnis 9 : 8 [d. h. einen ganzen ton] größer als die Quarte. Denn von der Hypate bis zur Mese ist eine Quarte, von der Mese bis zu Nete eine Quinte, von der Nete zur Trite eine Quarte, von der Trite zur Hypate eine Quinte, zwischen der Trite und der Mese liegt ein Ganzton. Die Quarte hat das Verhältnis 4 : 3, die Quinte das Verhältnis 3 : 2, die Oktave das Verhältnis 2 : 1. So besteht die Oktave aus fünf Ganztönen und zwei Halbtönen, die Quinte aus drei Ganztönen und einem Halbton, die Quarte aus zwei Ganztönen und einem Halbton.«)

27 So in der terminologie des Ptolemaios und Iamblichos.

28 (3 : 2) / (4 : 3) = (3 : 2) · (3 : 4) = 9 : 8.

verbundene tetrachorde
(sog. »leier des Orpheus« bzw. »leier des Hermes«*)

trennung der tetrachorde nach Philolaos B6



fett: feste töne
kursiv: bewegliche töne
(* vgl. Nicomachus, *Enchiridion* 3, 5, 11, nach: Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*, Lincoln – London: University of Nebraska Press 1999, s. 244 f.)

abbildung 5: übersicht über die erweiterung des alten systems zur oktave bei Philolaos

Für Aristoxenos muss sich der sinn solcher »analogia«, solcher abbildung folgerichtig ändern. Sie wird zur sprachfigur einer begrifflichkeit, die die wissenschaftliche konsistenz der theorie belegen und garantieren soll. Aber gerade in diesem versuch offenbart sich die unmöglichkeit dessen, was Aristoxenos versucht. Indem er von einer skalaren größe, von einer quantitativen »μεγέθη« auszugehen versucht, untergräbt er nicht nur den prinzipiellen unterschied zwischen den »festen« und den »beweglichen tönen«. Sein axiomatisch bestimmter ausgang[29] gerät unweigerlich in widerspruch zu einer (nicht zu-

29 An dieser stelle ist – ohne weitere erklärung und begründung – ein schritt getan, der eine ausführlichere würdigung verdiente. Es wurde angesichts der darstellung der aufgabe, vor die Aristoxenos sich gestellt sah, oben darauf verwiesen, dass mit dem wechsel vom saiteninstrument zur stimme nicht nur der maßstab und die referenz (κανών ist ja nicht nur der name des benutzten saiteninstrumentes, sondern heißt auch ›richtschnur‹ oder ›regel‹) der messung akustischer phänomene sich geändert haben, sondern eine leerstelle im (ontologischen) begründungszusammenhang der musik entstanden ist, die nicht einfach ausgefüllt werden kann. Immerhin eine möglichkeit zur lösung dieses problems böte die anwendung der axiomatischen methode, d. h. die einführung von (vereinbarten oder zu vereinbarenden) prämissen, aus denen die sätze der theorie abgeleitet werden können. Dass eine solche methode gerade da angewandt werden kann,

letzt) vokalen praxis, die es ihm doch zu retten gilt. Und noch einmal anders gewendet: die axiomatisch bestimmte »größe« des potentiell unendlich teilbaren *raumes* generiert eine bewegung des klanges, die dieser bewegung eben auch den raum (κινήσεις κατὰ τόπον) und nicht die zeit des realen klanges in sowohl ontologischem sinne (Platon) wie in sinne realen schweifens der melodien zuweist.

Es fällt nicht schwer, aus dem gesagten abzuleiten, dass – ungeachtet der unentschiedenheit, ob sich die hoffnungen, die Platons vertrauen in die lehre von den harmonien hinsichtlich einer wissenschaftlichen lehre von der bewegung erfüllen ließen – die auseinandersetzung zwischen »harmonikern« und empirikern, den anhängern des Pythagoras und einer axiomatisch, auf der annahme einer potentiell unendlichen teilbarkeit von strecken und räumen bestimmten sicht und theorie des klanges sich im rahmen antiken denkens nicht entscheiden und nicht zu einem gütlichen ende bringen lässt. Es dürfte mehr als ein zufall sein, dass an dieser stelle ein zentraler mythos griechenlands, der die frage nach der *praxis* der musik noch vor ihrer theoretischen durchdringung und zähmung auf unverstellt rohe art thematisiert, in den blick des betrachters gerät.

Bevor aber – den ersten teil abschließend – Marsyas und Apoll vor das schiedsgericht der musen *und* des heutigen betrachters treten können, muss ein letztes detail geklärt werden.

Es wurde oben darauf hingewiesen, dass die erweiterung des σύστημα ἔλαττον zum σύστημα ἀμετάβολον μεῖζον und die damit verbundene einführung der oktave eine unweigerlich an pythagoräisches denken gebundene operation war.[30] Daraus erhellt, warum Aristoxenos diese oktave – gar mit einem »grundton« versehen! – kaum zum ausgangspunkt seiner überlegungen zu den διαγράμματα, zu den skalen realer musik machen konnte. Dies schon gar nicht, wenn er an der priorität des enharmonischen genus der musik festhalten wollte, denn solche διαγράμματα habe man bei den alten harmonikern für diatonische nicht und auch nicht für chromatische genera der musik gefunden.[31] Wenn aber der axiomatisch gedachte weg des Aristoxenos die κίνησις der mittleren töne des tetrachords und das enharmonische genus nicht hinreichend zu generieren vermögen, was rechtfertigt dann die dreigliedrige instrumentale notation in der ihr eigenen eindeutigkeit der zeichen und begründet deren erfolg?

wo eine empirische oder eine ontologische grundlegung der theorie nicht möglich ist oder nicht möglich erscheint, zeigt sich an Euklids epochalem werk zur geometrie. Das missverständnis, bei axiomata handele es sich um aus sich selbst evidente und daher prinzipiell gültige sätze, wurde durch die »nichteuklidischen« erweiterungen der geometrie im 19. jahrhundert eindrucksvoll auch praktisch widerlegt. Auf diesem hintergrund ist eine axiomatische deutung des ansatzes des Aristoxenos nicht ausgeschlossen.

30 Vgl. auch die stelle in den *problemata physica* XIX des Aristoteles, wo der autor ausdrücklich die frage danach stellt, warum man von dem durch alle töne gehenden zusammenklang (διαπασῶν) und nicht nach der zahl der töne der oktave spreche wie im falle von quarte und quinte. Dies, so der autor, geschähe deshalb, weil es ursprünglich nur sieben saiten gab und man von einem durch alle töne gehenden zusammenklang sprach, aber *nicht von der oktave*.

31 Vgl. Aristoxenos, Ἁρμονικὰ στοιχεῖα I 2. Diese auskunft ist auch deshalb von bedeutung, weil sie die in der abendländischen musikpraxis und der ihr hörigen theorie selbstverständlich supponierten priorität des diatonischen genus zu korrigieren vermag.

Diese frage lässt sich umformen in die frage, ob ein bildungsprinzip existiert, das alle töne innerhalb des tetrachords so zu bestimmen vermag, dass dadurch mindestens *ein* genus der drei antiken modi eindeutig festgelegt bzw. identifiziert und damit auf die antike notation beziehbar wird. Letztere frage lässt sich m. e. mit hinreichender klarheit beantworten. Dazu aber ist es unerlässlich, dass der betrachter – wie es durch den bisherigen gang der überlegungen nahegelegt wird – die für den nachmittelalterlichen theoretiker abendländischer musik und ihrer tradition selbstverständlich gewordene bevorzugung des diatonischen genus der musik und damit den versuch aufgibt, die instrumentale notation als bestätigenden ausdruck dieser priorität aufzufassen. Durch diesen wechsel der perspektive wird es möglich, auf dem bei der konstruktion der oktave eingeschlagenen weg fortzuschreiten und mit hilfe der pythagoräisch bestimmten lehre von den streckenteilungen auch eine möglichkeit zu finden, die »beweglichen töne« für einen der drei genera zu konstruieren. Entscheidend für die mit hilfe des Archytas von Tarent (erste hälfte des 4. jahrhunderts) zu gewinnende lösung des rätsels ist der verzicht auf die (axiomatisch begründete) unendliche teilbarkeit der strecken auf dem saiteninstrument, d. h. den verzicht auf eine potentiell unendliche kleinheit der zugrundegelegten oder real erfahrenen intervalle. Die dem Euklid zugeschriebene *sectio canonica* stellt die unteilbarkeit der durch mittelung gewonnenen intervalle unmittelbar fest: »Ἐπιμορίου διαστήματος οὐδεὶς μέσος, οὔτε εἷς οὔτε πλείους ἀνάλογον ἐμπεσεῖται ἀριθμός.«[32] Wenn man nun mit Archytas entsprechend der konstruktion der oktave und ihrer mittelungen auch für quarte und quinte die konstruktion arithmetischer [(a+b)/2] und harmonischer mittel (2 · [1/(1/a +1/b]) zur anwendung bringt, so erhält man die über der paramese liegende τρίτη und die enharmonische παρανήτη. Jene aber steht zur μέση im nur zu

32 [Euklid,] *Sectio canonica* 3, in: Oliver Busch, *Logos syntheseos*, s. 138. (»Ein epimores intervall besitzt kein mittel, weder eine noch mehrere zahlen lassen sich einschieben.«) Um zur verhältnisgattung der »ἐπιμόρια (διαστήματα)» zu gehören, muss das intervall dem bildungsgesetz (n+1)/n gehorchen. Es erscheint angezeigt, an dieser stelle einen kurzen exkurs einzuschieben, der erweist, dass die frage des mittels – in diesem fall bei der teilung der oktave – auch im bereich des harmonischen, der ›musik‹ also – zu einer katastrophe des pythagoräischen denkens führt, die derjenigen im bereich der geometrie angesichts des problems der verdoppelung des quadrats nicht nachsteht. Wie bekannt, kann die mittelung der oktave auf dreierlei weise vorgenommen werden: das arithmetische mittel [(a + b)/2] erzeugt unter zugrundelegung des logarithmischen charakters der frequenzverhältnisse der töne die quinte: (1 + 2)/2 = 3/2. Das harmonische mittel 2 · [1/(1/a + 1/b)] = 2 · [(a x b)/(a + b)] erzeugt entsprechend die quarte: 2 · [1/(1/1 + 1/2)] = 2 · [(1 x 2)/(1 + 2)] = 4/3. Das dritte – das geometrische – mittel hat keine rationale lösung: $\sqrt{2}$ x 1 ist eine »irrationale« zahl. Es verwundert wenig, dass die dem geometrischen, d. h. zwischen harmonischem und arithmetischem mittel liegende mittelung der oktave »diabolus in musica« genannt wurde. Bis heute hält die notenschrift die irrationalität dieser mittelung im sinne des systems genau fest: die mitte zwischen a und a' liegt »irgendwo« zwischen »es« und »dis«. Wenigstens am rande sei darauf hingewiesen, dass Iannis Xenakis, der seinem buch *Musique. Architecture,* Tournai: Casterman 1976 eine auf- und gegenüberstellung der gemeinsamen entwicklung von mathematik und musik als anhang beigefügt hat, der entdeckung der irrationalen zahlen (»Nombres irrationnels positifs. Ex.: la racine carrée de 2 [le théorème de Pythagore]«) ausdrücklich eine entsprechung in der musik verweigert (»Pas de correspondance en musique« (s. 192). Offenbar hallt die erschütterung der »irrationalität« des geometrischen mittels in quadrat wie oktave gerade im computerzeitalter noch nach.

bekannten intervallverhältnis der reinen kleinen terz (6:5)![33] Die τρίτη ist den genera gemeinsam,[34] der durch das verhältnis 4:3 (reine quarte) hinsichtlich der μέση gebildete ton entspricht der diatonischen παρανήτη. (siehe abb. 6)

Aus den verhältnissen innerhalb des σύστημα ἀμετάβολον μεῖζον lässt sich in dieser weise eine also *genaue* bestimmung der die genera bildenden intervalle vornehmen, die instrumentalnotation bildet dabei – wie gesehen – die verhältnisse des *enharmonischen* genus der antiken musik ab. So lässt sich das an den angaben des Archytas entwickelte modell auf die – historisch ältere – instrumentalnotation problemlos beziehen. Ihr überleben und ihre deutung wird durch das eben gesagte in ein neues licht gerückt, das unsere wahrnehmung der musik im ganzen und des historischen erbes nicht unbeeinflusst lassen kann. *Die konstruktion der oktave ist offenbar nur eines der geschenke der antiken musik und ihrer theorie an unsere musikalische praxis im abendland.* Ebenso sollen wir für das geschenk der terz in beiderlei gestalt dankbar sein. Und hier schließt sich der kreis ein zweites mal: das anthropologische maß, nach dem gemessen die διέσεις von zwei »kleinstintervallen« zur quart oder quint hinauf- bzw. hinabsteigt, ist die terz. Und geht man wirklich zu weit, wenn man vermutet, dass der mut des Marsyas als jenes vaters oder lehrers des ἀρχηγός griechischer musik, dem ehre zu zollen noch Aristoxenos sich genötigt sah, etwas damit zu tun haben könnte, dass er als aulosspieler ein intervall zur verfügung hatte, dessen realisierung, besser dessen realität eben im zusammenklang der κροῦσις erst sich hörbar in die wirklichkeit einschreiben kann? Marsyas musste wissen, dass er gleich in mehrfacher hinsicht ein gewagtes spiel trieb. Ungestraft – auch wenn vor dem scheinbar objektiven gericht der musen – fordert man einen Gott nicht heraus, schon gar nicht einen, der das verderben bereits im namen trägt[35] und dessen pfeil –

33 Das arithmetische mittel der quarte (d. h. des tetrachords) ergibt ein intervall im verhältnis 7/6: das arithmetische mittel $[(a+b)/2]$ zwischen oktave und quarte führt auf folgende konstellation: $(3/3+4/3)/2 = (7/3)/2 = 7/6$, das arithmetische mittel zwischen oktave und quinte $[(2/2+3/2)/2] = (5/2)/2 = 5/4$, also die reine grosse terz. Das harmonische mittel $2\cdot[(a\cdot b)/(a+b)]$ erzeugt die erwähnte kleine terz: $2\cdot[(2/2\cdot 3/2)/(2/2+3/2)] = 2\cdot[(6/4)/(5/2)] = 2\cdot(6/4\cdot 2/5) = 6/5$ (reine kleine terz). Das ergebnis dieser operation zeigt die im text folgende illustration. Die besondere bedeutung der kleinen terz erscheint in der wahrnehmung der intervalle merkwürdig wenig beachtung zu finden, zu sehr sind wir durch unsere erziehung und klangliche inkulturation an die auflösung der kleinen in die grosse terz gewöhnt worden, die wir deshalb automatisch für »wichtiger« halten. Vgl. dazu Rudolf Bilz, *Die Kuckucks-Terz. Eine paläoanthropologische Studie über die Disgregations-Angst*, in: ders., *Studien über Angst und Schmerz. Paläoanthropologie* bd. I/2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, s. 29–57.

34 Ob es gerechtfertigt ist, in der übereinstimmung der τρίτη innerhalb der verschiedenen genera der musik, die Archytas von Tarent angenommen hat (vgl. dazu Martin Litchfield West, *Ancient Greek Music*, s. 168 und 262), lediglich eine »sehr viel schlichtere Musikpraxis« zu dessen zeit gegenüber jener, die Aristoxenos repräsentiert, anzunehmen, wie es Egert Pöhlmann (*III Antike*, in: *Notation*, hrsg. von Andreas Jaschinski, Kassel: Bärenreiter 2001 [= MGG prisma], s. 28 f.) tut, sei dahingestellt.

35 Es gibt berechtigte Zweifel, dass das griechische verb ›ἀπόλλυμι‹, dessen bedeutung ›verderben‹, ›zugrunderichten‹, ›vernichten‹ ist, in einer direkten etymologischen verwandtschaft mit dem namen des gottes Apollon steht. Die verbindung zwischen verb und gott wurde jedoch schon früh hergestellt.

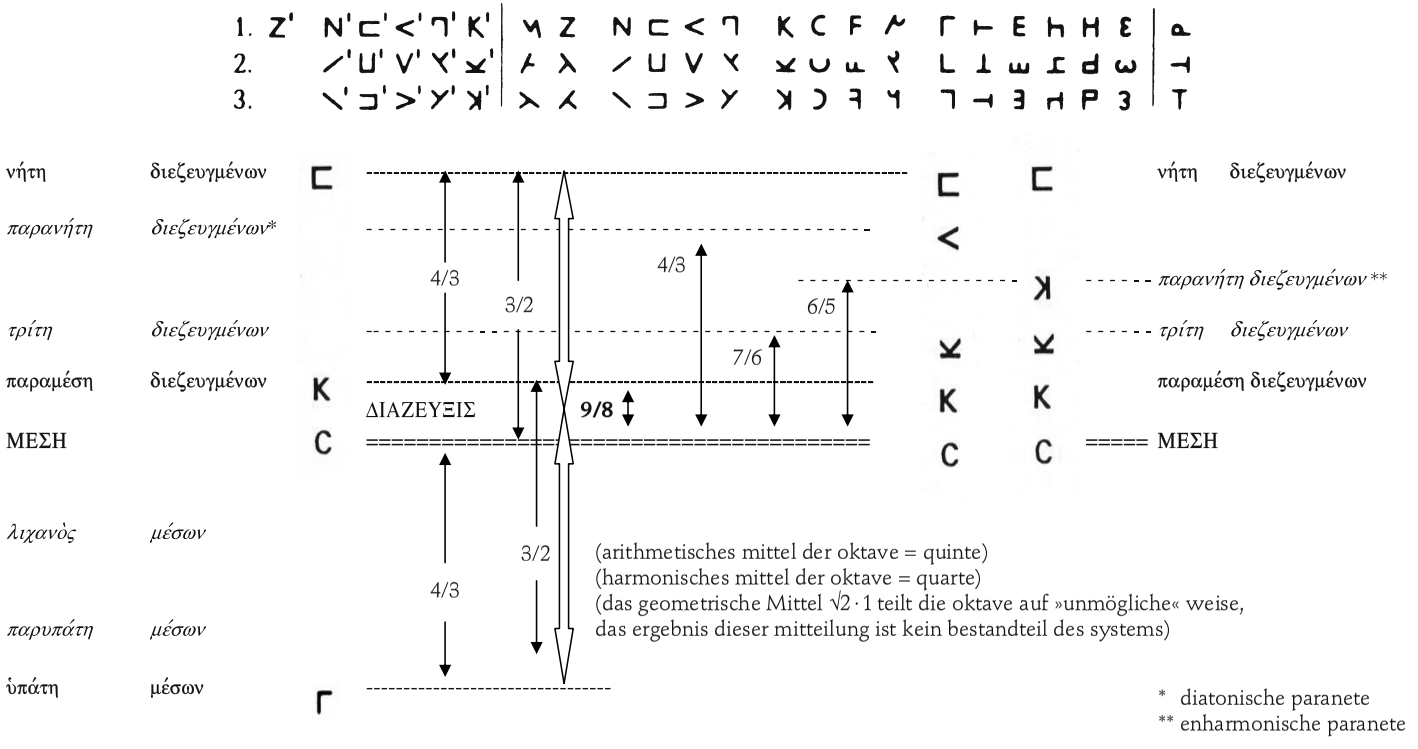


abbildung 6: überblick über die mittelungen und den zusammenhang mit der notation für instrumente

»… ὸ δ᾽ ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς.
ἕζετ᾽ ἔπειτ᾽ ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ᾽ ἰὸν ἕηκε·
δεινὴ δὲ κλαγγὴ ἀργυρέοιο βιοῖο·«[36]

– immer, räumlich wie zeitlich »aus der ferne trifft«.[37] Und auch wenn Pindar in seiner 12. *pythischen ode* Athene unterstellt, sie habe die flöten – den aulos – zum gebrauch der menschen erfunden,[38] die überlieferung, die Hyginus mitteilt,[39] hätte Marsyas eine warnung sein sollen: jeder, der die von ihr, Athene, weggeworfene flöte aufhebe, mehr noch: spiele, solle schwer bestraft werden. Woher also nimmt Marsyas den mut, den gott herauszufordern?

In gewisser weise steht das spiel auf dem aulos zwischen ›stimme‹ (φωνή) und ›instrument‹, zwischen λέξις und κροῦσις. Auf der einen seite hat es anteil an der ontologischen begründung der musik in zahl und maß des klanges: länge und löcher des instrumentes gehorchen denselben regeln, die auch für das saiteninstrument, den maßstab und die regel (κανών) gelten. Die dauer des tones jedoch verleiht dem instrument eine eigene »stimme«. Aber hier findet auch die grenzüberschreitung statt: indem das instrument selbst »redet«, verwehrt es dem musiker die λέξις der musischen rede. Der aulet übertrifft den sänger, denn er kann seine töne über die maßen lange aushalten.[40] Aber die rede, die sein instrument auf der grundlage und mit hilfe von maß und zahl des klingenden kosmos erschallen lässt, entbehrt nicht nur, sie verhindert den ΛΟΓΟΣ des sängers. Musste nicht dies den gott, dessen sicherster, häufig tödlichster pfeil jener λόγος ist, über seine eitelkeit noch hinaus zu entgrenztem zorn reizen? Wie gesagt, das spiel mit der dauer, der sieg über die zeit und das spiel mit der harmonie, der sieg über den raum, schien dem auleten waffe genug im wettkampf mit dem gott. Dass Marsyas nicht chancenlos und nicht umsonst gekämpft hat, zeigt sich daran, dass der gott die regeln ändern muss, um den wettkampf zu gewinnen: erst die verpflichtung auf den λόγος des sängers sichert Apoll den sieg. Die grausamkeit seiner rache an Marsyas unterstreicht

36 Homer, *Ilias* A 47–49, (»Er [Apoll] schritt dahin wie die Nacht. / Dann setzte er sich seitab von den Schiffen und schoss den Pfeil mitten ins Lager hinein. / Ein schrecklicher Klang kam von dem silbernen Bogen.«). Bleibt noch anzumerken, was Heraklit, der bekanntlich kein freund des Pythagoras war, überliefert: »Τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος.« (Der Name des Bogens ist Leben, sein Werk aber Tod. Diels-Kranz, 22 B 48). Kein wunder, dass dieser dunkle weise keinen zweifel daran lässt, was der λόγος des Apoll im kern ist: die gewalt ist das leben, das ergebnis ist die vernichtung. Doch Apolls gewalt ist jene, die als schönheit, als (rationale) gemessenheit und harmonie erscheint: »Οὐ ξυνιᾶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει· παλίντονος ἁρμονίη, ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης.« (Sie verstehen nicht, wie das Gegenläufige mit sich selbst übereinstimmt: Widerstreitende Harmonie wie die des Bogens und der Lyra. Diels-Kranz, 22 B 51).

37 ἑκάεργος Ἀπόλλων, der »ferntreffende«, heisst der gott bei Pindar (vgl. *pythische ode IX* B [28], siehe auch *pythische ode VIII* A [61]). Und abermals schließt sich in dieser fernzielenden und aus der ferne treffenden gewalt ein kreis: ἑκάεργος ist der name der pythagoräer für die 9, denn: ἀπὸ τοῦ εἴργειν τὴν ἑκὰς πρόβασιν τοῦ ἀριθμοῦ (*Theologoumena Arithmeticae* [Iamblichos] 58).

38 »εὗρεν Θεός· ἀλλά νιν εὑροῖσ᾽ ἀνδράσι θνατοῖς ἔχειν« (Γ [21]).

39 Hyginus, *Fabulae* 165.

40 Das spiel auf dem aulos lässt permanente atmung ohne weiteres zu, es scheint sie geradezu herauszufordern. So gleicht das spiel des auleten dem leben der götter: auch sie leben »lange«.

nur, dass selbst der gott, der über den λόγος gebietet, unsicher wird angesichts der überzeugungskraft eines λόγος, der jenseits des wortes seine kraft entfaltet. Das spiel des doppelinstruments, das spiel mit reinen terzintervallen hat schon die antike verstört. Vielleicht war es genau diese ungefragte und unbefragte überzeugungskraft der terz, die Platon zu solch harschen worten gegen die klangpraxis der musik hat greifen lassen und die sich in der schrecklichen niederlage des Marsyas im bewusstsein als warnung niedergeschlagen hat. Die enharmonische dualität ist – vielleicht merkwürdiger weise – stärker klangpraxis als theoretisches erbe geblieben. Schon für Aristoxenos, und dies will etwas heißen, scheint sie, wie gesagt, eher der sphäre der archäologie der töne anzugehören als dem gedanklichen zugriff. Mit heutigen ohren gehört, steht dieses erbe seltsam quer zum tragischen zeitalter der griechen, dem es, wie das berühmte Orestiefragment des Euripides beweist, unzweifelhaft angehört. Aber hören wir im antiken dorisch – bei Ockeghem wie bei Luther – nicht auch die trauer des seufzens aller kreatur eher als jene heroische gemessenheit, die die antike ihr beilegte und die mit dem namen des modus in die osterlieder vom mittelalter bis in die frühe neuzeit eingegangen ist?

transitus

Wenn an dieser stelle der sprung über weit mehr als tausend jahre europäischer geschichte gewagt wird, die neben anderem das ende der hellenistisch-römischen antike, die integration für barbarisch erachteter und wirklich barbarischer völker in den gedächtnisstrom europäischen geistes und antiker kultur, vor allem aber die amalgamierung einer der hellenistisch-römischen antike immer fremd gebliebenen, erst einfachen, dann doppelten form religiöser botschaft, erfahrung und lebens umfassen, so gilt es, das verblassen prägnant farbiger bilder der vergangenheit, die verunsicherung den stereotypen gegenüber, die unsere westeuropäisch-abendländische wahrnehmung geschichtlicher prozesse und tendenzen prägen, an der erfahrung der fremdheit angesichts historischer phänomene und ihrer relationen, von der bereits eingangs gesprochen wurde, unbedingt festzuhalten. In besonderem maße muss dies jenem phänomen gegenüber gelten, das eben als zunächst einfache, dann doppelte form religiöser botschaft, erfahrung und lebens, erwähnung fand. Allzusehr sind wir in der selbstwahrnehmung dieser tradition gewohnt, sie ungebrochen in den für uns selbstverständlich gewordenen strom gemeinsamer geschichte, überlieferung und fundierung kulturellen und geistigen selbstverständnisses einzubeziehen, ja zu vereinnahmen und als frag- und problemlos gemeinsam mit der überlieferung antiken erbes identitätsstiftend für die konstitution unserer eigenen kultur und geschichte im abendland anzusehen. Gegen dieses in mancher hinsicht wohlfeile, in mancher hinsicht bequeme bild eigenen herkommens und eigener kultureller selbstverständigung gilt es festzuhalten: jüdische existenz und christliche kirche als jenes erst einfache, dann doppelte phänomen religiöser botschaft, erfahrung und lebens war (und ist) mit den normen, mit überlieferungen und den lebensformen des antiken hellenismus und seiner historischen realität im imperium

romanum nicht vereinbar.[41] Nur wenn man sich deutlich genug vor augen hält, dass seit dem nicht selten gewaltsamen zusammenstoß zwischen jüdischem leben und hellenistischer welt in der epoche des aufstiegs roms kein sprachlicher und kein politischer kompromiss zwischen dem unbedingten anspruch an das gesamte leben, die gesamte existenz des jüdischen volkes und seiner glieder und dem schlussendlich nicht reduzierbaren herrschaftsanspruch eines auch die ebene des sakralen umfassenden imperiums eine versöhnte koexistenz in gesellschaft und kultur möglich werden ließ,[42] wird man die merkwürdigkeit und die bedeutung von geschichte und wirkung des wahrhaft seltsamen *buches der schöpfung* (Sepher Jezira) würdigen können. Viel mehr als die heute übliche formulierung der kulturellen und geistigen grundlagen europas es ahnen lässt, waren juden und judentum schon der hellenistischen antike fremde, das jüdische leben eine nicht integrierbare sonderexistenz unter den angehörigen der wahrlich zahlreichen ethnischen, kulturellen und religiösen gruppierungen des imperiums zwischen atlantik und euphrat, zwischen britannien und den stromschnellen des oberen nil. Auch nach der vollständigen auslöschung der letzten reste staatlich eigenständiger existenz im jahre 70 und der katastrophe des gescheiterten aufstands des von R. Aqiba zum Messias ausgerufenen sternensohnes Bar-Kochba im jahre 135, nach dem endgültigen ende des tempelkultes und jüdischer existenz in Jerusalem[43] änderte sich an der fremdheit der juden im imperium romanum nichts wesentliches, woraus erhellt, dass es nicht separatistische bestrebungen, der kampf um eine eigenstaatliche existenz oder be-

41 Mindestens angemerkt werden muss an dieser stelle, dass das eben gesagte in durchaus gleichem, wenn nicht noch stärkeren maße für die rede von der sog. »jüdisch-christlichen tradition« gilt. Es bedarf wahrlich keiner allzu genauen kenntnis der geschichte zwischen dem ausgang der antike und der allerjüngsten vergangenheit, um klarheit darüber zu gewinnen, dass diese angeblich gemeinsame tradition in wahrheit eine geschichte von unterdrückung, verfolgung, offenem hass, ja vernichtung jüdischer existenz in europa war.

42 Es ist daran zu erinnern, dass versuche zu solch versöhnter koexistenz durchaus unternommen worden sind. Die bis heute in bedeutung und qualität vermutlich unerreichte übersetzung des TaNaK, d. h. der bücher der hebräischen heiligen schrift, die im hellenistischen alexandria nach mitteilungen eines briefes, der um 100 v. Chr. verfasst wurde, bereits in der zweiten hälfte des dritten vorchristlichen jahrhunderts von einer gruppe jüdischer gelehrter angefertigt worden ist – sie heisst nach der überlieferten zahl der beteiligten übersetzer Septuaginta (die zahl LXX ist eigentlich nicht ganz korrekt, da der briefschreiber von 72 gelehrten spricht, die dieses werk in 72 tagen im auftrag des königs Ptolemaios II. Philadelphos vollendet hätten) – ist unzweifelhaft ein höhepunkt solcher bemühung. Andererseits birgt diese übersetzung und nur sie – dies ist vielleicht mehr als ein bestimmten historischen umständen geschuldeter zufall – auch jene erzählungen aus der zeit des makkabäischen widerstandes gegen den hellenistischen syrischen könig, die die grundsätzlichkeit des zusammenstoßes zwischen jüdischer existenz und hellenistischer herrschaft sichtbar und erfahrbar werden lassen. Dass die selbstbehauptung jüdischer existenz auch das martyrium nicht mehr ausschließen konnte (in einer zeit und umgebung, in der der glaube an eine wiederauferstehung oder ein »ewiges leben« keineswegs zum grundbestand religiöser überzeugungen im judentum gehörte!), beweist, dass hier eine auseinandersetzung um die menschliche existenz als ganzer und im ganzen auszutragen war.

43 Nach dem sieg über Bar-Kochba hatte kaiser Hadrian verfügt, dass Jerusalem nicht nur zerstört und als römische garnisonsstadt wiedererrichtet werden solle, er verbot auch – unter androhung der todesstrafe! – den aufenthalt von juden innerhalb der mauern der neuen Aelia Capitolina.

stimmte opferriten und die sonderrolle des – bildlosen – tempels in Jerusalem gewesen sein können, die die unvereinbarkeit jüdischer existenz und hellenistischer kultur und gesellschaft ausgemacht hätten. Diese tatsache wird noch dadurch unterstrichen, dass zahlreiche juden schon vor der allgemeinen verleihung des römischen bürgerrechts durch die *Constitutio Antoniana* kaiser Caracallas im jahr 212 römische bürger geworden waren und in beachtlicher zahl in allen teilen des imperium romanum siedelten. Offensichtlich war man sich auf beiden seiten der jahrhundertelangen auseinandersetzung zwischen jüdischer existenz und hellenistischem denken und leben sehr wohl bewusst, dass an dieser grenze eine differenz fühl- und sichtbar wurde, zu deren überbrückung es nicht nur an historischer gelegenheit und entschlossenem willen mangelte, sondern dass eine position, von der aus diese differenz überhaupt erst angemessen in den blick genommen und ein kompromiss zu versöhnter koexistenz oder ein klare entscheidung zugunsten der einen oder anderen seite hätte getroffen werden können, nicht nur fehlte, sondern schlechterdings undenkbar schien. Die frühen christlichen gemeinden partizipierten an der ablehnung der juden und der jüdischen existenz durch die staatstragende ideologie des imperium romanum und die vertreter der klassischen hellenistischen tradition nicht zuletzt deshalb, weil sie als jüdische sekte angesehen wurden und – von ausnahmen und sondergruppen wie sie z. b. Marcion und seine anhänger darstellte, abgesehen – nicht bereit waren, sich von ihren jüdischen wurzeln völlig zu trennen. Dass die frühen christlichen gemeinden verachtet, missbilligt und zeitweise verfolgt wurden, hinderte ihre erben, die in der spätantike nun selbst nach und nach in die rolle der mehrheitsgesellschaft wuchsen, jedoch nicht, ihrerseits jüdisches leben und jüdische menschen zu verfolgen. Die eigenen erfahrungen von ausgrenzung und verfolgung halfen bekanntermaßen ebensowenig wie die normen der eigenen lehre und überlieferung, die aus der nichtintegrierbarkeit von jüdischem leben und jüdischem gesetz in die nunmehr christliche antike und die nachantike welt resultierende neue und nicht minder grundlegende fremdheit in eine jahrhunderte dauernde, nicht abreißende kette von unterdrückung, verfolgung und mord zu verhindern.

Es ist diese fundamentale distanz *sowohl* zur antiken überlieferung wie zur umgebenden christlichen welt, die es gilt, im gedächtnis zu behalten, wenn man sich fragt, wie ein buch, von dem außer der von eigentlich niemandem bestrittenen tatsache, dass es nämlich *unverständlich* sei, so gut wie nichts gesichertes gesagt werden kann, von derart fundamentaler bedeutung für ein denken und eine religiöse praxis werden konnte, die gerade auf der *abgeschlossenheit* der schriftlich überlieferten selbstoffenbarung Gottes in einem text (der Thora) besteht.[44] Schon die durchaus bemerkenswerten und bis heute bisweilen in beträchtlichem maße seltsamen theorien über die entstehung dieses *buches der schöpfung*, dessen autor in der zeit unmittelbar nach zerstörung des tempels im jahre 70 gelebt haben oder gar der urvater Abraham selbst gewesen sein soll, machen auf eine vermutlich einmalige sonderstellung dieser wenigen seiten dunklen textes nicht nur für die jüdische überlieferung aufmerksam. Sie auch nur ansatzweise hinreichend zu referieren, die erheblichen probleme von text und textgestalt dieses eher

44 Dass die Thora in ihrer schriftlichen form abgeschlossen (vollkommen) ist, tut der tatsache keinerlei abbruch, dass ihre mündliche form jederzeit erneuert und erweitert werden kann und muss.

schmalen textes zu diskutieren, kann hier nicht der ort sein.[45] Auf dieses buch und seine geschichte muss jedoch eingegangen werden, weil es im geistigen kosmos der bewegung des denkens, zu der Abraham Aboulafia gehörte[46] und der er eine eigene, in hohem maße originelle prägung verlieh, eine wichtige rolle spielte und weil an ihm eine form der umwandlung von überlieferung und tradition sichtbar wird, die angesichts der grundsätzlichen differenz zwischen jüdischer existenz und hellenistischem denken, auf die hier so nachdrücklich und mit deutlicher schärfe hingewiesen wurde, einigermaßen atemberaubend ist.

Wie der titel des buches andeutet, behauptet der in verschiedenen fassungen überlieferte text dieses *Sepher Jezira* von den geheimnissen der schöpfung zu handeln und schon die ältesten berichte über dieses buch vermuten, dass in ihm jenes wissen verborgen sei, mit dem Gott die welt erschuf und das deshalb seinen kundigen leser dazu befähigt, selbst schöpferisch tätig, selbst schöpfer zu werden. Damit begibt sich das buch auf ein von vornherein im jüdischen denken nicht unproblematisches feld. Nicht umsonst wird im umkreis der neukonstitution jüdischer existenz nach der zerstörung des tempels und dem ende des opferkultes von den rabbinischen autoritäten die spekulation über das verhältnis von Gott und welt und die spekulation über die schöpfung und ihre geheimnisse äußerst kritisch gesehen.[47] Dies erscheint durchaus plausibel in einer umwelt, in der diese neukonstitution nicht nur sich in abwehr hellenistischer gottesvorstellungen

45 Vgl. dazu und zu den problemen von textgestalt und inhalt die leicht zugänglichen ausgaben des *Sepher Jezira* von Eveline Goodman-Thau bzw. (ausführlicher) von Aryeh Kaplan, sowie neuerdings die ausführlich kommentierte (allerdings einsprachige) ausgabe von Klaus Hermann im Verlag der Weltreligionen, Frankfurt am Main und Leipzig 2008, die einschlägigen erläuterungen im werk von Gershom Scholem und Karl Erich Grözinger in dessen mehrbändigen buch zum jüdischen denken (ders., *Jüdisches Denken. Theologie – Philosophie – Mystik*, bd. 2, Frankfurt am Main: Campus 2005, s. 29–64). Die für die geschichte und die wirkung des buches so wichtige verbindung zur erschaffung von menschen (und damit auch zur überlieferung vom golem) basiert auf der angenommenen verfasserschaft Abrahams, der gegen ende des textes erwähnt wird und einem vers aus dem ersten buch der Thora (Berešith 12.5): »Abram ging, wie Gott es ihm geboten hatte und Abram nahm […] die *Seelen, die sie in Haran gemacht hatten*.« Der unterschied der namen resultiert aus der tatsache, dass Abram seinen neuen namen ›Abraham‹ erst später erhält. In den verschiedenen fassungen des *Sepher Jezira* wird der jüdische urvater natürlich mit seinem späteren namen genannt.

46 Diese bewegung des denkens ist im engeren sinne jene form spezifisch jüdischer reflexion und spekulation, die trotz beträchtlicher unterschiede in inhalt und ausprägung einen gemeinsamen namen: ›kabbala‹ durchaus rechtfertigt. Wie am schluss zu sehen sein wird, ist diese bewegung des denkens jedoch offenbar nicht an die grenzen jüdischen denkens und jüdischer existenz gebunden.

47 Die ausformung einer schöpfungslehre im sinne einer creatio ex nihilo, die erstmals in den makkabäerbüchern, also den büchern, die die erzählungen über den zusammenstoß des judentums mit dem hellenismus enthalten (!), auftaucht (2. Makk. 7, 28) wird erst im laufe des mittelalters zu einem zentralen thema jüdischen denkens. Philo von Alexandria, der bekannteste jüdische gelehrte, der noch um die zeitenwende eine versöhnung von griechischer philosophie und jüdischer überlieferung zu denken versuchte, kann sich eine verbindung zwischen Gott und welt nur durch mittelwesen vorstellen und die schöpfung entsprechend der von Platon in seinem spätdialog *Timaios* entwickelten weltentstehungslehre nur unter zuhilfenahme der annahme eines »demiurgen«.

und ihr entsprechender religiöser praxis vollzog, sondern gleichermaßen sich einer sogar über das gebiet des imperium romanum hinausgehenden mächtigen und einflussreichen bewegung religiös-philosophischer spekulation ausgesetzt sah, die – unter dem begriff ›gnosis‹ zusammengefasst – nahezu alle religiösen und philosophischen überlieferungen der römischen kaiserzeit ausnutzend und umdeutend, eine bei aller beträchtlichen heterogenität fast durchgehend ungemein negative sicht auf die schöpfung und den schöpfungsvorgang vertrat.[48] Obwohl schon der Jerusalemer talmud das verdikt gegen die schöpfungsspekulation abmildert[49] und es als R. Aqibas privatmeinung verstanden wissen will, so ist dieses nachdenken doch auch, wenn es wie die sogenannte »merkaba-mystik«[50] oder die von ihr abhängige »hechaloth-literatur«[51] auf der basis und dem hintergrund biblischer texte sich vollzieht, nicht nur anfällig für das eindringen fremder religiöser vorstellungen oder heterodoxer interpretationen der eigenen überlieferung, es kollidiert – gerade im falle sprachlicher, literarischer begabung des autors – sehr schnell mit dem für die jüdische existenz zentralen verbot bildhafter gottesvorstellungen.

Ob im *Sepher Jezira* dieses verbot übertreten wird, ist schon angesichts der rätselhaftigkeit des textes schwer zu entscheiden. Diese rätselhaftigkeit ist aber nicht das ergebnis der ambivalenz literarischer bilder, die gerade in der gnostischen literatur beträchtliche konjunktur hatte, nicht das ergebnis der benutzung vieldeutiger symbole, für die hebräische buchstaben (insbesondere der vierbuchstabige gottesname) in der nichtjüdischen religiösen spekulation bis in die barockzeit gern zur grundlage gemacht wurden. Es ist im gegenteil eine erstaunliche radikalität in der reduktion auf abstrakte »zeichen«, die dieses buch als erste hebräische – offenbar systematisch gemeinte – zusammenfassung kosmologischer spekulation auf der grundlage von »urelementen« erscheinen lässt. Diese besondere radikalität der reduktion eröffnet der gottes- und schöpfungsspekulation im jüdischen denken eine ganz neue sphäre.

Das buch gliedert sich – sehr grob gesprochen – in zwei teile, die auf zwei im text nur lose miteinander verbundene schöpfungstheorien basieren, einen ersten, der von den sogenannten ›Sephiroth‹ handelt, und einen zweiten, der sich mit den buchstaben des hebräischen alphabets befasst. Im *Sepher Jezira* wird also – wenn auch auf

48 Seit den handschriftenfunden von turfan (turkestan 1902–1914), von medinet madi (1930) und vor allem nag hammadi (ägypten, 1945–48) hat sich die erforschung dieses ebenso interessanten wie schwierigen gebiets der religions-, geistes- und kulturgeschichte zu einem eigenen umfangreichen und inzwischen diversifizierten forschungsgebiet entwickelt. Hans Jonas hat mit seinen beiden bänden *Gnosis und spätantiker Geist* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988 und 1993) wesentliches zum verständnis beigetragen, eine gründliche einführung in das thema bietet Kurt Rudolph, *Die Gnosis* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ^{3}1994). Die negative sicht auf schöpfung und schöpfer konnte leicht zu einer antijüdischen note in einem solchen lehrgebäude führen. Marcions lehre vom »fremden Gott«, der erst hinter dem jüdischen (bösen) schöpfergott entdeckt und verkündet werden müsse, ist ein beispiel dafür aus dem umkreis der frühchristlichen kirche.

49 *Jerusalemer Talmud,* Hagiga 2, 1.

50 Bis in die zeit des zweiten tempels zurückgehende Gottesspekulation, die sich an den visionen des propheten Hesekiel, insbesondere jener des thronwagens Gottes (Hes. 1) entzündete und orientierte.

51 Von ›palast‹, ›tempel‹; hebr. היכל.

eine nicht ganz klare art – eine beziehung wieder aufgenommen, die bereits im ersten teil der überlegungen eine wichtige rolle spielte. Die hier sich abzeichnende beziehung zwischen zahl[52] und buchstabe und die interpretation beider als grund- oder »urelemente« der schöpfung erhält ihre bedeutung jedoch keineswegs nur aus der integration von fremdem, in diesem fall griechischem gedankengut ausgerechnet in einen zentralbereich jüdischer lehre. Mindestens zwei weitere details der konstruktion hinter dem rätselhaften text verdienen auf dem hintergrund dessen, was oben über die zusammenhänge von zahlzeichen, buchstabe und codifikation klanglicher gestalten gesagt wurde, beachtung. Wurde oben die defizienz der buchstabennotation für klangliche gestalten und strukturen der musik ausdrücklich auf dem hintergrund der *vollständigkeit* der abbildung der sprache in buchstaben konstatiert, so muss es hier um so merkwürdiger erscheinen, dass die vollständige schöpfung mit einem zeichenbestand ausgedrückt und geschaffen[53] angesehen wird, der hinsichtlich der sprache »unvollständig« ist – schließlich werden im hebräischen vokale nicht durch buchstaben repräsentiert.[54] Nicht weniger bedeutsam ist das andere auffällige detail der denkfigur. Nicht nur die noch zu erörternde zahl der grund- oder »urelemente« im ersten teil des *Sepher Jezira* ist bemerkenswert. Allein die tatsache, dass es sich um »zahlen« handelt, macht im jüdischen kontext eine erklärung erforderlich.[55]

52 Zu etymologie und bedeutung des hebräischen wortes ספרה siehe unten.

53 Beides wird hinsichtlich des schöpfungshandelns Gottes ja in eins gesetzt.

54 Die codifikation von vokalen durch die punktation des konsonantentextes ist eine spätantik-frühmittelalterliche entwicklung, die sicherlich mit der jüdischen existenz unter den bedingungen der zerstreuung und des exils zusammenhängt. Dass die punktation aber keineswegs eine (nachträgliche) form der vervollständigung des alphabets darstellt, erkennt man nicht zuletzt daran, dass der text der Thora auf den in der synagoge gebrauchten thorarollen zwar neben dem konsonantenbestand bestimmte sonderzeichen und graphische veränderungen der buchstaben kennt, eine punktation dieses textes aber ausgeschlossen ist. In dieselbe richtung deutet die tatsache, dass Abraham Aboulafia, der sich eingehend mit der neukonstitution von sinn- und bedeutungsschichten der Thora durch die vielfältigen methoden der buchstabenkombinatorik (s. dazu unten) beschäftigt, der vertauschung von buchstaben den vorrang vor möglichen vokalisierungsvarianten gibt.

55 Schon in den biblischen texten, mehr noch in ihrer auslegung gibt es durchaus hinweise auf bedeutsame, in gewisser hinsicht ausgezeichnete zahlen. Als wichtigste zahl muss sicher die ›1‹ genannt werden, denn im unterschied zwischen dem *einen* Gott und der nichtigkeit von »göttern« im plural konstituiert sich die einmaligkeit der dem volk israel auferlegten botschaft: entsprechend konstituiert sich der unterschied zwischen dem volk israel und der welt der »völker«. Von – wenn auch geringerer – bedeutung ist sicher die ›7‹ (als zahl der wochentage und göttliche zeitordnung der welt), eine beinah ähnliche bedeutung zwischen physischer welt und kultischer bedeutung hat die ›4‹ als zahl der »weltgegenden«, der paradiesflüsse etc., die in den »hörnern des altars« sich wiederfinden und sogar in der thronwagenvision des Hesekiel eine rolle spielen (entsprechend taucht diese zahl in der christlichen apokalyptik wieder auf). Die in kultischen zusammenhängen auftauchende zahl ›3‹ – eine tatsache, die insbesondere für die christliche umdeutung des für die kirche »alten testamentes« von bedeutung war, wie die geschichte des engelbesuchs bei Abraham zeigt – wie auch die ›6‹ (bei engelgestalten) oder die ›12‹ als symbol der vollkommenheit von zeit und existenz (12 monate des mondjahres, der schon im antiken judentum fest verankerte tierkreis, aber auch die 12 stämme israels) geben einerseits wenig anlass, eine auf zahlen – womöglich deren beziehungen – gegründete ordnung und schöpfung der

Aber handelt es sich überhaupt um eine auf zahlen gegründete schöpfungsordnung und -tätigkeit? Sicherlich kann das wort, das der autor des *Sepher Jezira* benutzt: ספרה (sephirah, pl. ספרות, sephiroth) am ehesten mit dem wort ›zahl‹ wiedergegeben werden.[56] Dieses wort ist jedoch offensichtlich ein neologismus, den der autor des *buches der schöpfung* eingeführt hat. Warum aber benutzt der autor ein neues wort und nicht das im hebräischen gebräuchliche ›mispar‹ (מספר)? Warum ergänzt er dieses neue wort zudem mit dem schwer verständlichen ausdruck בלימה (belimah, ›ohne etwas‹)? Man darf in beiden fällen vermuten, dass es dem autor des rätselhaften textes an dieser stelle nicht darum zu tun war, die enigmatische form seiner knappen sentenzen durch unverständliche oder zumindest ungebräuchliche worte noch einmal zu steigern. Ihm musste allerdings sehr genau bewusst sein, wie weit er sich gerade hier, an einem zentralen ort der überlieferung und der theologie jüdischer existenz von seinen eigenen wurzeln und deren eigentlich indispensablen forderungen und implikationen entfernt und einem denken einlass gewährt, das der jüdischen lehre einer tatsächlichen schöpfung wenig oder nichts abgewinnen kann. Dass hier tatsächlich vorstellungen im hintergrund stehen, die der griechischen philosophie entstammen, erkennt man daran, dass die zahl dieser seltsamen sephiroth offensichtlich alles andere als willkürlich ist, ja einen hinweis darauf zu geben vermag, welches konzept hier zum hintergrund jeglicher schöpfungsaktivität gemacht wird. Immer wieder, jeweils am beginn der einzelnen kurzen abschnitte[57] wird die zahl 10 dieser sephiroth oder »Urzahlen als Elemente der Welt« (Gershom Scholem) genannt. Man darf also davon ausgehen, dass an dieser stelle philosophisches gedankengut, genauer grundvorstellungen des neupythagoräismus in das jüdische denken und das jüdische schrifttum eingedrungen sind. Diese unerwartete und eigentlich »unmögliche« verbindung macht erneut auf einen bereits erwähnten autor des zweiten nachchristlichen jahrhunderts aus dem ostjordanland aufmerksam, der auch aus der geschichte des musiktheorie bestens bekannt ist: Nikomachos von Gerasa.[58] Er war ins blickfeld der untersuchung getreten, weil in seinem *enchiridion* die

welt anzunehmen, andererseits handelt es sich, wie man sieht, um in kultur- und religionslandschaft des gesamten mittelmeergebiets und des vorderen orients weit verbreitete vorstellungen.

56 Etymologisch hängt dieses wort sicherlich mit der wurzel ›*s-ph-r*‹ (›zählen‹) zusammen, man könnte es als nomen actionis auch mit ›abstrakte zählung‹ übersetzen. Eine etymologische verbindung zum griechischen wort σφαῖρα (›sphäre‹) scheint ebensowenig zu bestehen wie zum wort ›saphir‹ obwohl jenes im hebräischen bekannt und zur vision der gotteserscheinung gehört. (Vgl. Adolphe Franck, *Die Kabbala oder die Religions-Philosophie der Hebräer*, dt. von Adolph Jellinek, Leipzig: Heinrich Hunger 1844, s. 99). Zu weiteren implikationen und deutungen dieses wortes s. den folgenden text.

57 Abschnitt 2–11 nach der handschrift der Biblioteca Apostolica Vaticana, ebr. 299. Diese älteste bekannte handschrift des *Sepher Jezira* gehört dem 10. oder 11. jahrhundert an.

58 Die nähe des *Sepher Jezira* zum denken und – wie sich sogleich zeigen wird – bestimmten formulierungen dieses spätantiken autors hat die diskussion über alter und herkunft des *Buches der Schöpfung* mitbestimmt. Die nähe zum neupythagoräismus kann aber hinsichtlich der entstehungszeit des *Sepher Jezira* zweierlei – und zwar sehr unterschiedliches! – bedeuten. Zum einen kann die entstehung des buches in jenen abschnitt spätantiker religions- und geistesgeschichte verlegt werden, dem Nikomachos selbst angehört und der – geprägt von den ausläufern gnostischer spekulation, religiöser instabilität und umwälzungen (zu denen nicht zuletzt das auftreten Manis und der immense erfolg seiner lehre gehört), den anfängen wissenschaftlicher

frage nach der möglichkeit einer (spatial gedachten) topologie des klangraums ausdrücklich erwähnung findet.[59] In welchem maße der autor des *Sepher Jezira* die sprache der arithmetischen spekulation der neupythagoräer sich zu sprechen gestattet, mag folgendes beispiel zeigen: »Die Dekas [d. h. die »zehnzahl«, j. u.] selbst ist ihnen nämlich das All [τὸ πᾶν], eine übergöttliche Gottheit, Gott der Götter, weil es zehn Finger an den Händen und den Füssen gibt, ebenso zehn Kategorien«[60] liest man in der ἀριθμητικὴ εἰσαγωγή des Nikomachos. Der autor des *Sepher Jezira* formuliert folgendermaßen: »Zehn Sephiroth ohne etwas[61] (entsprechend) der Anzahl der zehn Finger, fünf Finger gegenüber fünf, mit einem einzigartigen Bund genau in der Mitte, durch das Wort der Zunge und des Mundes und durch die Beschneidung.«[62] In abschnitt 6 heißt es: »Ihr [d. h. das der sephiroth, siehe unten] Maß ist zehn, doch haben sie kein Ende. Ihr Ende ist mit ihrem Anfang verschränkt und (ebenso) ihr Anfang mit ihrem Ende, so wie die Flamme an die brennende Kohle gebunden ist. Erkenne, bedenke und mache dir ein (klares) Bild, dass der Herr Einer ist und der Bildner Einer ist, und es gibt keinen Zweiten wie ihn. Denn vor der Eins, was kannst du (da noch) zählen?«[63] Die differenz zwischen

theologie der kirche und den bedeutenden ergebnissen philosophischer theologie in der tradition Platons – dieses buch relativ nahe an einen der angeblichen autoren, R. Aqiba heranführen und den merkwürdigen hinweis auf dieses buch im Talmud (Sanhedrin 65b, 67b) erklären würde. Geht man davon aus, dass an den erwähnten stellen im Talmud tatsächlich das heute bekannte buch bzw. eine seiner versionen gemeint ist, müsste es in jedem fall vor 600 entstanden sein. Es gibt jedoch einige forscher, die – mit m. e. bedenkenswerten argumenten – für eine spätere entstehung des *Sepher Jezira* plädieren. Sie weisen nicht nur auf die merkwürdig lange zeitspanne von mindestens dreihundert jahren hin, die zwischen der (möglichen) erwähnung des buches im Talmud und dem ersten kommentar, den ausgerechnet Sa'adja Ga'on in der ersten hälfte des 10. jahrhunderts verfasst hat, liegt. Ohne auf die zahlreichen weiteren argumente beider seiten hier weiter eingehen zu können, sei aber darauf hingewiesen, dass die spätdatierung des textes in die zeit kurz vor der kommentierung durch Sa'adja diesen nicht nur in zeitliche nähe zu einer bedeutsamen renaissance neupythagoräischen denkens führt – den text des Nikomachos verdanken wir der beachtlichen bibliothek und der nicht minder beachtlichen tätigkeit des Photios von konstantinopel, der zeitweise patriarch des östlichen rom war und in den dogmatischen auseinandersetzungen zwischen westlich-abendländischer kirche und den östlichen kirchen eine bedeutende rolle spielte. Schließlich sei der hinweis erlaubt, dass die mehr als einhundert jahre, in denen im osten so intensiv und (zeitweise) erbittert um die bilder gerungen wurde, auch eine zeit theologisch-liturgischer erneuerung und jene zeit waren, in der (vielleicht auf dem hintergrund des streits um die bilder) auch die frage nach den zeichen eine wesentliche rolle spielte (vgl. den wichtigen, jetzt in einer kommentierten und mit übersetzung versehenen traktat Περὶ τοῦ μυστηρίου τῶν γραμμάτων [*Vom Mysterium der Buchstaben*, kritischer text mit einführung, übersetzung und anmerkungen von Cordula Bandt, Berlin – New York: De Gruyter 2007]), eine frage, die durch das aufkommen von zeichensystemen für musikalische gestalten der christlichen liturgie in ihrer dringlichkeit beträchtlich wuchs.

59 Siehe anm. 8.

60 Nikomachos von Gerasa, *Einführung in die Arithmetik*, zitiert nach Eduard Zeller, *Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Leipzig: Reisland 1923, bd. 3, s. 141.

61 Aryeh Kaplan übersetzt an dieser stelle »des Nichts« (sic!), Klaus Hermann lässt das wort ›belimah‹ unübersetzt.

62 *Sepher Jezira* Abschnitt 3 (vgl. *Sepher Jezira*, hrsg. von Klaus Hermann, s. 10/14).

63 *Sepher Jezira* Abschnitt 6 (ebd., s. 16).

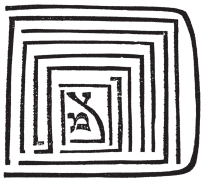
dem neupythagoräischen philosophen und dem jüdischen autor besteht darin, dass für Nikomachos das ›all‹ und die zehnzahl der göttlichen ›dekas‹ zusammenfallen, für den jüdischen autor zwischen dem ›all‹ der welt und dem leben des ›Einen‹, der sich in die 10 sephiroth »differenziert«[64] das unüberschreitbare faktum der schöpfung liegt. Trotz des erwähnten einwandes von Adolphe Franck[65] kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass das griechische wort σφαῖρα, wenn auch nicht etymologisch, dann gewissermaßen anagogisch bei der bildung des neologismus des *Sepher Jezira* eine rolle gespielt hat. Wie sich in den eben zitierten abschnitten zeigt (weitere abschnitte würden diesen eindruck noch bestätigen), »lokalisiert« der jüdische autor den einen und einigen Gott in der »mitte« der zehn sephiroth. Dies erinnert tatsächlich stark an das pythagoräische bild des kosmos, wo zehn himmelssphären als göttliche körper um das ἕν (das ›Eine‹, das man sich als eine art zentralfeuer vorstellte) kreisen.[66]

Vor einigen jahren hat der jüdische gelehrte Yehuda Liebes eine studie[67] vorgelegt, die nicht nur hinsichtlich der datierung des *Sepher Jezira*[68] eigene wege geht, sondern dies auch hinsichtlich der erklärung der merkwürdigen zweiteilung des werkes in jene abschnitte, die von den sephiroth handeln und jenen, die den hebräischen buchstaben und ihrer rolle beim schöpfungsprozess gewidmet sind. Indem Liebes die nähe zur gedankenwelt und zum werk Philos von Alexandria betont, kann er – folgt man seinen annahmen – das skandalon des neupythagoräismus im zentrum eines jüdischen textes,

64 Es liegt auf der hand, dass die spätere kabbalistische spekulation gerade in diesem prozess der »differenzierung« in Gott selbst einerseits und dem verhältnis dieser differenzierung zum prozess der schöpfung ein zentrales thema des nachdenkens gefunden hat. Hier handelt es sich keineswegs um leere theologische spekulation, die man mittelalterlichem denken auch in anderem zusammenhang gern unterstellt. Noch bis in Friedrich Wilhelm Joseph Schellings spätphilosophie hinein zieht sich die hier deutlich werdende frage, ob – und wenn ja, wie – das festhalten an der einheit und einzigkeit Gottes mit der lehre von der schöpfung in übereinstimmung gebracht werden kann.

65 Siehe anm. 56.

66 Überliefert ist diese auffassung der pythagoräer, die um die heilige zehnzahl vollwerden lassen zu können, zu erde, sonne, mond, den planeten und der fixsternsphäre noch eine »gegenerde« einführen mussten, bei Aristoteles, *Metaphysik* 986a. Ein merkwürdiges, geradezu anschauliches bild dieser seltsamen analogia, ihrer gemeinsamkeiten und unterschiede bietet die graphische darstellung der 10 sephiroth mit hilfe ihrer buchstaben, die in *Assiss Rimmonim*, einer von Samuel Gallico besorgten und von Mordechai Dato kommentierten kurzfassung des berühmten *Pardes Rimmonim* (*Granatapfelgarten*) des 1522 vielleicht in Thessaloniki geborenen Moses Cordovero (er starb 1570 im obergaliläischen Zefat/Safed) zu finden ist:



Vgl. Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la kabbale*, Paris: Editions Assouline 2006, s. 305.

67 Yehuda Liebes, *Ars poetica in Sefer Yetsira*, Jerusalem-Tel Aviv: Schocken 2000.

68 Der autor folgt Adolphe Franck in der annahme, dass das *Buch der Schöpfung* noch zu zeiten des bestehens des zweiten tempels entstanden ist.

dessen autorität der der Thora kaum nachsteht, mildern, ja sogar die behauptung aufstellen, im *Sepher Jezira* komme geradezu eine antipythagoräische grundhaltung zum tragen. Dies zu untermauern oder zu widerlegen kann hier nicht der ort sein. Die studie von Liebes ist für den zusammenhang von zeichen und klang, musik und buchstaben aber insofern von bedeutung, als sie eine deutung des neologismus »sephirah« vorlegt, die nicht nur in eine völlig andere richtung zielt, als die bisher vorgestellten ansätze zur deutung des wortes. Diese deutung ist so angelegt – und dies macht sie für unsere fragestellung bedeutsam –, dass sie mit der integration der beiden teile und theoriekonstrukte des *Sepher Jezira* unter einen einzigen, sprachlich bestimmten zugang versucht, von einer konstruktion der zeichen zur realität des wortes zu gelangen. Das wort ספרה wird deshalb nicht auf die wurzel ›*s-ph-r*‹ bezogen, sondern Liebes versucht zu zeigen, dass man die Sephiroth als προσῳδίαι deuten sollte. Diese προσῳδίαι sind zehn zeichen, die im griechischen den buchstaben hinzugefügt werden, um das lesen und den vortrag von texten zu erleichtern.[69] Die gedankliche konstruktion des autors des *Sepher Jezira* wäre, folgt man dieser interpretation, tatsächlich erstaunlich einheitlich und konsistent. Das, was den hebräischen buchstaben, die nicht nur artikuliert, sondern auch permutiert und vertauscht werden, fehlt: die repräsentation des vokals als repräsentation lebendiger sprechakte, wird von den sephiroth geleistet, die jenes manko nicht nur ausgleichen, sondern gewissermaßen überschießend konstruktiv erweitern.[70] All jene implikationen und relationen schöpferischen handelns, die im reinen sprachhandeln nicht repräsentiert sind, werden jenem bereich der sephiroth zugeordnet, der – in der unteren welt des menschen – keine wirkliche repräsentation hat, weil er die dem schöpfungsprozess folgende struktur in Gott selber nicht sprechbar machen kann.[71]

Hier ist ein feld aufgetan, das sowohl was den zeitlichen, wie was den inhaltlichen rahmen der interpretation des merkwürdigen jüdischen buches, noch viele offene fragen bereithält. Soviel scheint man bei aller vorhandenen unsicherheit sagen zu dürfen: Nicht nur die nähe neupythagoräischen gedankengutes zum *Sepher Jezira*, auch die konstruktion des werkes selbst – welchem interpretationsansatz man auch immer zuneigt

69 Die 10 prosodischen zeichen werden in vier gruppen geteilt: τόνοι (προσῳδία ὀξεῖα, προσῳδία βαρεῖα, προσῳδία περισπωμένη (ὀξυβάρεια προσῳδία), d. h. die akzente: akut, gravis und zirkumflex), χρόνοι (hier handelt es sich um die längen und kürzen), πνεύματα (die aspiration: spiritus asper (δασεῖα) und spiritus lenis (ψιλή)) sowie πάθη (ἀπόστροφος, ὑφέν, διαστολή, apostroph, verbindung und trennung). Diese zehn prosodischen zeichen, haben, so ist immer wieder gemutmaßt worden, mehr oder minder pate gestanden für die ältesten formen byzantinischer codifikation musikalischer gestalten, der sog. ekphonetischen notation. Dieses notationssystem, das explizit drei dieser prosodischen zeichen enthält, taucht – erstaunlich voll entwickelt – ab dem 8. jahrhundert (also in dem eben für die wiederentdeckung des neupythagoräismus wichtigen zeitraum) in lektionarien der östlichen kirche auf.

70 Auf diesen akt des ›handelns‹ hin hat Giulio Busi die interpretation von Liebes zu einer theorie fortgeführt und zugespitzt, die in den sephiroth des *Buches der Schöpfung* »Akte des Schreibens« und ihre Wirkkräfte als eine art »Logostheorie im hebräischen Gewand« sieht (vgl. ders., *Engraved, Hewed, Sealed: Sefirot and Divine Writing in Sefer Yetzirah«*, in: *Gershom Scholem in memoriam*, hrsg. von Joseph Dan, bd. 2, Jerusalem: The Mandel Institute of Jewish Studies 2007, s. 1–11).

71 So lässt sich auch der seltsame zusatz: בלימה ›ohne etwas‹ deuten.

– lässt plausibel erscheinen, warum dessen autor ein neues wort eingeführt und mit dem merkwürdig abgrenzenden zusatz »ohne etwas« (vielleicht – was weitere kabbalistische implikationen hervorrufen würde – »des nichts« oder gar – wie Aryeh Kaplan übersetzt: »des Nichts«) versehen hat, für eine die welt menschlichen sprechens übersteigende realität, von der vielleicht dem autor selber nicht klar war, ob sie mehr der ordnung von Gott und welt oder mehr dessen handeln angehört. Es ist dennoch das eindringen eines dem jüdischen ganz fremden gedankengebäudes selbst in die sphäre des göttlichen, das hier sich im wahrsten sinne des wortes gehör verschafft und es dürfte keines der geringsten rätsel der geistes- und religionsgeschichte sein, dass ausgerechnet an jener stelle religiöser überlieferung, an der griechische philosophie und hellenistische tradition einerseits, jüdische existenz andererseits *gleichermaßen* unduldsam sein mussten, nämlich in der lehre von Gott und der schöpfung ein text geradezu kanonische bedeutung für das jüdische theologische nachdenken und kabbalistische praxis erhält, der von gänzlich unjüdischen konstellationen und griechisch-pythagoräischen gedankengebäuden aus auf Gott und seine schöpfung blickt.

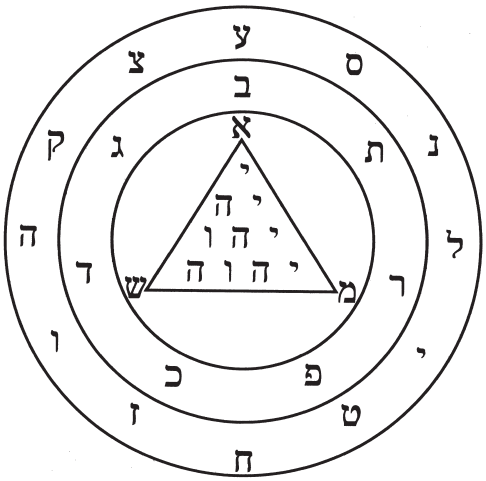


abbildung 7: abbildung einer handschrift des Sepher Jezira: konzentrische anordnung hebräischer buchstaben, in der mitte eine dreieckige entwicklung des tetragrammaton, die der pythagoräischen tetraktys entspricht (nach Z'ev ben Shimon Halevi, *Kabbalah*, London: Gateway 1991, s. 66, nähere angaben fehlen)

Aber warum muss den betrachter der frage nach dem verhältnis von musik und buchstaben diese seltsame verknotung zweier eigentlich unvereinbarer traditionen auf dem scheitelpunkt des mittelalters interessieren?

buchstaben-musik

Führt man sich die systematischen implikationen des gesagten und die musikhistorische situation am vorabend eines erneuten siegeszuges der terz in der nunmehr abendländisch-westeuropäisch gewordenen musik vor augen, so scheint beides eine einmalige und

willkommene chance für einen jüdischen autor zu bieten, dessen hauptinteresse nicht so sehr in theosophischer spekulation bestand, wie das für einige seiner zeitgenossen und viele seiner kabbalistischen nachfolger galt, sondern dessen denken vielmehr ganz von namen, worten und buchstaben eingenommen ist. 'Abraham ben Šmu'el 'Aboul'afia,[72] wie sein voller name lautet, kennt zwar die ausführlichen beschreibungen der gottheit und ihrer inneren struktur, die kosmologischen theorien und die spekulationen über die welt der 10 sephiroth, wie sie im kosmos kabbalistischen schrifttums häufig anzutreffen sind, aber eine derart spekulative arbeit und eine ihr entsprechende schriftstellerische tätigkeit entspricht nicht seiner auffassung des denkens und der existenz.[73] Wie für seinen schüler Josef Gikatilla[74] spielen für ihn die namen Gottes, ihre gestalt und die permutation ihrer buchstaben eine wichtige rolle. Dennoch geht Aboulafias interesse und denken über ein derart onomatologisch geprägtes bild der sprache und eine an der spekulation über namen und buchstaben orientierte form kabbalistischen nachdenkens, die für das frühwerk Josef Gikatillas kennzeichnend ist,[75] hinaus. In der intensiven hinwendung zur sprache als ganzer wird der gleichsam doppelte fokus all seiner bemühungen sichtbar: Aboulafia möchte zeigen, dass die operationalisierbarkeit

72 Leben und lehre dieses 1240 in Saragossa geborenen jüdischen autors harren in gewissen teilen noch immer einer genauen aufklärung. Das mag nicht zuletzt daran liegen, dass Aboulafia für einen kabbalistischen autor des mittelalters zwar ungewöhnlich großen einblick in sein leben gewährt, andererseits aber angesichts seiner besonderen auslegung des Maimonides, prophetischer und messianischer äußerungen und dem versuch mit papst Nikolaus III. zusammenzutreffen, auf starke ablehnung in vielen jüdischen gemeinden stieß und von rabbi Salomo ben Abraham ibn Adret regelrecht verdammt wurde. Die kontroverse zwischen beiden dauerte bis zum tode Abraham Aboulafias, dessen spuren sich 1291 in Sizilien verlieren. Wie man noch vor hundert jahren in gelehrten kreisen des judentums über ihn dachte, erhellt aus dem vorwort zum *Sepher Jezira* von 1894: »Dieser Phantast und Abenteurer hatte […] gute Gründe, die Ächthheit eines Buches anzuzweifeln, da er in der Pseudepigraphie sehr geübt war …« (*Sepher Jesirah. Das Buch der Schöpfung*, hrsg. von Lazarus Goldschmidt, Frankfurt am Main 1894 [Neudruck Hamburg: Aurinia 2004], s. 8). Zu Aboulafia, seinem leben und seiner lehre vgl. Moshe Idel, *Abraham Abulafia und die mystische Erfahrung*, dt. von Eva-Maria Thimme, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1994, sowie Karl Erich Grözinger, *Jüdisches Denken. Theologie. Philosophie. Mystik*, bd. 2, *Von der mittelalterlichen Kabbala zum Hasidismus*, V *Das philosophisch-glossosophische Modell – die prophetische Kabbala – 'Avraham 'Abul'afja*, ebd., s. 335–393. Die zugänglichkeit zu den schriften Aboulafias ist zum glück nicht mehr völlig an die einsicht in die vorhandenen handschriften gebunden. Bis auf die in anm. 73 erwähnte ausgabe von Raphael Kohen entsprechen die zugänglichen ausgaben der werke aber leider noch nicht völlig den kriterien wissenschaftlicher quellenausgaben (vgl. die edition von Amnon Gros, Jerusalem 2001–2003).

73 Tatsächlich folgt Aboulafia in seinen auffassungen zur kosmologie und zur lehre von Gott den (orthodoxen) auffassungen, die er von Moses Maimonides übernimmt. Dessen *More Nevuchim* widmet Aboulafia auch seine erste schrift: *Sepher ha-Ge-ullah* (nach den mss. Jerusalem $8^{0}1303$ und Leipzig 39 [B.H.13] hrsg. von Raphael Kohen, Jerusalem: Kohen 2001). Auffällig – und für denken und werk Aboulafias sicher kennzeichnend – ist der punkt, in dem Aboulafia sich von dem berühmten jüdischen lehrer unterscheidet: das was Maimonides mit dem auf dem hintergrund der aristotelischen philosophie entwickelten »aktiven intellekt« beschreibt, wird von Aboulafia mit der hebräischen sprache identifiziert oder gar in eins gesetzt.

74 Josef Gikatilla aus Segovia, lebte von 1248 bis 1325.

75 Vgl. dazu Karl Erich Grözinger, *Jüdisches Denken,* bd. 2, IV *Das onomatologische Modell – Josef Gikatilla – Ginnat 'Egos*, ebd., s. 301- 333.

der (hebräischen) sprache das ziel jüdischer existenz und allen menschlichen bestrebens, nämlich eine (mystische) vereinigung mit Gott (devekut) erreichen zu können, ermöglicht, ja – bei richtiger anwendung der techniken und operationen mit worten und sprache – eine solche vereinigung sogar garantiert. Damit aber eben nicht genug: Verbunden mit dieser devekut oder aus ihr resultierend soll es dem weggenossen auf Aboulafias pfad, den strom göttlicher weisheit (schefa ha-chochma) in sich aufnehmend, gelingen, zur prophetischen einsicht und zur prophetischen rede zu gelangen.[76] Kabbala ist für den mittelalterlichen autor deshalb ›Kabbala nevu'it‹, »prophetische kabbala«, die er angesichts seiner methode auch »Kabbalat ha Šemot al Derech K"B 'Otijot«[77] nennen kann.

An dieser stelle spätestens gilt es noch einmal innezuhalten. Der satz, mit dem dieser abschnitt begonnen wurde, ist nämlich weder ganz klar, noch ist er plausibel.

Welche systematischen implikationen des im zusammenhang mit dem *Sepher Jezira* gesagten sind es denn, die das interesse des spanischen kabbalisten im 13. Jahrhundert geweckt haben müssten? In welchem besonderen abschnitt, in welcher konkreten situation des historischen ganges bei der entwicklung musikalischen denkens befindet sich Aboulafia, wenn gesagt wird, dass die musik – spätestens jetzt, am vorabend eines erneuten siegeszuges der terz – in seinem umfeld eine westeuropäisch-abendländische geworden ist und warum sollte dieses umfeld ihm und seinem denken eine chance bieten? Vor allem aber: wie und in welcher hinsicht kann von einem kabbalisten des mittelalters, seinem denken und seinem werk auf vergleichbare weise gesprochen werden wie von einem antiken philosophen oder musiktheoretiker?

Um mit dem letzten zu beginnen: Es liegt nahe, angesichts eines autors und eines phänomens, wie die kabbala es ist (oder zu sein scheint), eine von zwei extremen positionen einzunehmen. Die einfachere (vielleicht bequemere) von beiden ist die, die kabbala, so verschieden ihre vertreter sind und so sehr sich das kabbalistische denken, die kabbalistische praxis über die jahrhunderte auch geändert haben mögen, als ganze dem bereich religiöser überlieferung, einer speziellen glaubens- und lebenstradition und einem speziellen, in diesem fall jüdischen territorium von erfahrungen zuzuweisen,

76 In seinem werk *Sepher hayyé ha' olam ha-ba* (*Das buch des lebens der zukünftigen welt*) geht Aboulafia über diese zwei ziele hinaus: Er schreibt dort, dass »die größte aller Taten« darin bestehe, »Seelen zu erschaffen, [denn dies ist] das Geheimnis [des Verses] ›und die Seelen, die sie erworben in Charan‹ [vgl. anm. 45]. Gott hat den Menschen buchstäblich ›im Bilde Gottes‹ geschaffen. Diese Tat ist unserer Meinung nach der Gipfel aller guten Taten. Deshalb sollte jeder Mensch eher Seelen erschaffen als Körper …« (zit. nach Moshe Idel, *Der Golem*, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2007, s. 168). Es scheint so, als würde Aboulafia – die übliche interpretation des *Sepher Jezira* vorausgesetzt –, hier postulieren, die erschaffung eines golem sei der höhepunkt menschlicher tatkraft, die in der erschaffung eines »künstlichen menschen« Gottes schöpferkraft am nächsten kommt. Diese naheliegende interpretation ist korrekturbedürftig, da Aboulafia, der an anderer stelle des gleichen werkes auf praktische aspekte des zusammenhangs zwischen der rezitation von buchstaben und der schaffung menschlicher glieder zu sprechen kommt, dort offenbar so zu verstehen ist, dass der mystiker in seinen ekstatischen erfahrungen, sich selbst (einen doppelgänger seiner selbst?) schafft. (Vgl. Moshe Idel, *Der Golem*, s. 166).

77 »Kabbala der Namen auf dem Weg der 22 [hebräischen] Buchstaben«, Karl Erich Grözinger, *Jüdisches Denken,* s. 337.

so dass es dem außenstehenden prinzipiell verwehrt bzw. unmöglich ist, sich über die feststellung der existenz dieses phänomens hinaus inhaltlich mit ihm auseinandersetzen, ja es auch nur zu verstehen. Diese position könnte mit recht für sich in anspruch nehmen, den maximen der lehrer dieser besonderen tradition[78] insofern genau zu folgen, als diese nicht etwa erst für den gebrauch, sondern schon für den beginn des verständnisses angesichts der risiken des umgangs mit dieser tradition und ihren techniken eine lange und intensive arbeit der einweihung mit einem spirituellen lehrer und leiter für unabdingbar hielten. Einige kabbalistische bücher durften lange zeit nicht gedruckt werden, weil die geheimnisse, die sie zu enthalten schienen oder sie enthalten sollten, unbedingt vor öffentlichem zugriff geschützt werden sollten – auch wenn man heute angesichts dieser schriften nicht nur rätselt, um welche geheimnisse es sich wohl gehandelt haben könnte, sondern auch warum diese bücher für ernstlich gefährlich gehalten werden konnten. Aber ist nicht gerade diese erfahrung hinweis genug dafür, dass räumlich, zeitlich und vielleicht religiös außenstehenden hier ein tieferes eindringen verwehrt ist?

Die andere extremposition müsste diese argumente gar nicht zurückweisen, sie könnte sie durchaus nutzen, um nicht nur eine systematische vergleichbarkeit, sondern geradezu eine innere affinität, eine nähe kabbalistischer praxis und schultradition zu einigen speziellen phänomenen der antike, insbesondere zu pythagoräischem denken und den mit diesem verbundenen strukturen der lehrtradition zu konstatieren. Auch in diesem falle handelt es sich um eine gemeinschaft, deren lehre nicht nur bezüge zu religiösen inhalten hat, sondern in vieler hinsicht selbst von religiösem charakter ist.[79] Die lehren der in der magna graecia lebenden gemeinschaft von anhängern ihres lehrers und, so wird man sagen dürfen, auch geistlichen vorbilds sind in vielen punkten geheim, ihre veröffentlichung ist mit strafe belegt.[80] Pythagoras selbst hat bekanntlich nichts schriftliches hinterlassen und noch entferntere nachkommen in der philosophischen tradition griechenlands, der sich Pythagoras und seine schüler eingeschrieben haben, waren mit einiger sicherheit der meinung, dass auch ohne arkandisziplin und geheimniskrämerei eines quasi religiösen ordens es bereiche philosophischer lehre und philosophischen lehrens gäbe, die nur dem direkten gespräch, nicht aber dem monolog und schon gar nicht schriftlicher niederlegung zugänglich seien. Dennoch wird wohl kaum ein philosophiehistoriker über das eingeständnis mangelnden wissens in substantiellen bereichen antiken denkens und antiker lehre hinaus die behauptung aufstellen, wir könnten von Pythagoras und seinen schülern schon deshalb nichts lernen, weil wir sie

78 Das hebräische wort קבל heisst ja ›nehmen‹. ›empfangen‹, קבלה kann also mit einigem recht mit ›tradition‹ wiedergegeben werden (vgl. Esther 9.23, wo dieses wort mit ›als satzung annehmen‹ übersetzt wird).

79 Man kann argumentieren, dass eine verwissenschaftlichung der mit diesem teil der lehre einhergehenden fragen im philosophischen ansatz des Pythagoras schon angelegt sei. Mir scheint, dass die mit Platon einsetzende verwissenschaftlichung – er benutzt als erster das wort ›θεολογία‹ (vgl. Platon, *Politeia* 379a) – tatsächlich einen, erst durch Platon vollzogenen schritt über die pythagoräische tradition hinaus notwendig macht.

80 Hippasos von Metapont, ein bedeutender mathematiker des 5. vorchristlichen jahrhunderts, soll zur strafe dafür, dass er das geheimnis der irrationaler größen in der mathematik bekannt gemacht habe, im meer umgekommen sein.

prinzipiell nicht zu verstehen in der lage seien. Wenn diese lehre, diese geistige welt (soweit sie bekannt ist) also selbstverständlich gegenwärtigem nachdenken und heutiger analyse zugänglich ist, sollte dies dann nicht auch für mittelalterliche autoren der jüdischen überlieferung gelten? Die tatsache, dass einige der religiösen vorstellungen und tabus aus der umgebung des Pythagoras uns heutigen fremd und in vielem merkwürdig vorkommen, die jüdische existenz – wie immer sie zur kabbala und ihren verschiedenen ausprägungen steht – demgegenüber ein andauerndes historisches faktum ist, begründet weder eine selbstverständliche vereinnahmung des einen noch eine ausscheidung des anderen phänomens aus der arbeit des nachdenkens, der rekonstruktion und der analyse.

Gleichwohl darf die bis zur unvereinbarkeit gehende fremdheit zwischen jüdischer existenz und griechischem denken, auf die im vorigen abschnitt mit nachdruck hingewiesen worden ist, nicht verkleinert oder gar zum verschwinden gebracht werden. Nur so bleibt erkennbar, welche distanz jüdische spekulation hat zurücklegen müssen und welche umwandlung pythagoräisches gedankengut erfahren hat, um in eine praxis einzugehen, deren sinn nun tatsächlich ein ganz anderer ist, als jener, die einheit der welt als in einer umfassend kommensurablen zahlenontologie gegründet zu sehen. Was vergleichbar ist, das sind die diskontinuierlichen grundelemente der welt.[81] Rolle und charakter dieser grundelemente sind jedoch völlig unterschiedlich gedacht.

An dieser stelle kommen die gestalten der musik, ihre strukturen und ihre elemente in den blick. Tatsächlich nämlich sind diese elemente und strukturen sowie deren semantische implikationen für den mittelalterlichen kabbalisten andere als für die antike philosophie. Dies hängt an dieser stelle gerade nicht mit den unabänderlichen prämissen und forderungen jüdischer existenz zusammen, sondern mit einer veränderung, die sich innerhalb der musik selbst, sozusagen im »inneren« musikalischen denkens und musikalischer praxis im westeuropa des frühen mittelalters vollzogen hat. Das wichtigste ergebnis dieser veränderung war die entdeckung kombinierbarer, d. h. einer (veränder-

81 Wie stark die faszination ist, die die annahme von einfachen, diskontinuierlichen, abstrakten, gleichsam immateriellen grundelementen bis heute besitzt, kann an einem text abgelesen werden, der weder religiöser noch philosophischer spekulation entstammt, auch wenn er letztere in der überschrift trägt: »It is certainly possible to decide any large alternative step by step in binary alternatives. This may tempt us to describe all objects as composite systems composed from the most simple possible objects. The simplest possible object is an object with a two-dimensional Hilbert-space, the ›ur‹. The word ›ur‹ is introduced to have an abstract term for something which can be described by quantum theory and has a two-dimensional Hilbert-space, and nothing more. (Recently I discovered in J.L. Borges ›Tlön, Uqbar, Orbis Tertius‹ [Jorge Luis Borges, *Gesammelte Erzählungen*, München: Hanser 1970] the sentence: ›Stranger and purer than the ›hrön‹ is sometimes the ›ur‹: the thing produced by suggestion, the object formed by hope‹. Borges, as we know him, would probably take the coincidence of this word with mine as not being accidental.) The ur is introduced in order to define a symmetry group for the dynamics of all systems, which in its term is to define geometry according to the ideas of Felix Klein's Erlangen program. [Felix Klein, *Vergleichende Beobachtungen über neuere geometrische Forschungen, Programm …*, Erlangen: Deichert 1872. Reprinted in *Mathemat. Annalen* 43 and in *Gesammelte Abhandlungen*, Berlin-Heidelberg-New York: Springer. Reprint 1973 of the edition 1921.]« (Carl Friedrich von Weizsäcker, *The Philosophy of Alternatives*, in: *Quantum Theory and the Structures of Time and Space*, [vol. 1] hrsg. von Lutz Castell, Michael Drieschner, Carl Friedrich von Weizsäcker, München: Hanser 1975, s. 222).

baren) syntax zugänglichen, unteilbarer und sich selbst genügender grundelemente, die ihrem namen ›ton‹, der als begriff älter als diese entdeckung und anderswo gebräuchlich war und ist, eine besondere, eigentümliche, die westeuropäisch-abendländische musik prägende bedeutung gab.[82] Der antiken, griechisch-hellenistischen spekulation waren die (möglichst ganzzahligen, epimoren) verhältnisse der distanzen innerhalb des tonsystems und die ontologisch gedeuteten relationen der zahlen hinweis und ausdruck einer einheit der welt, die nicht nur gegen die reale fragmentierung der welt in zeiten, räume, religionen, ethnien und traditionen einen wall bildete, sondern im erweis der rationalität dieser einheit auch allen verführungen des rausches und des chaos einhalt gebot, indem sie die chance eröffnete, letztere zu domestizieren und ihr den gefährlichen, entgrenzten und entgrenzenden charakter zu nehmen. Die mittelalterliche musik dagegen bot mit ihrer inzwischen erreichten – graphische repräsentationen mathematischer koordinaten und zusammenhänge um jahrhunderte vorwegnehmenden – form eindeutiger codifikation und ihrer entwickelten (wenn auch theoretisch erst nach und nach diskutierten) syntax ein beziehungssystem von grundelementen, deren irreduzierbarkeit und abstraktheit »punctus contra punctum« für ein denken von interesse sein musste, das in der kombination einfacher, nicht mehr reduzierbarer grundelemente nicht nur den aufbau, sondern auch den *sinn* aller existenz begründet und ausgedrückt sah.

Neben der historischen frage, ob und in welcher weise für einen konkreten mittelalterlichen jüdischen autor, für eine besondere form der kabbala eine parallele zwischen der welt der buchstaben und der welt der töne hergestellt und die syntaktisch bestimmte kombinatorik der töne und die kombinatorik der buchstaben aufeinander bezogen werden können, die erstere dadurch überhaupt erst in den blickpunkt des interesses rückt, stellt sich natürlich auch die frage danach, was aus den antworten aus der geschichte über die buchstaben und töne in mittelalter und gegenwart gelernt werden kann.

Abraham Aboulafia kommt in seinem werk tatsächlich immer wieder auf musikalische äußerungen und gestalten, ja sogar auf bestimmte zeichen der musik zu sprechen; im mittelpunkt seines interesses steht jedoch die sprache und ihr wesen als spiegel bzw. als inbegriff der struktur alles existierenden in einer eindeutigkeit, die die frage als nicht unberechtigt erscheinen lässt, ob es sich bei den erwähnungen von musik, musikalischen gestalten und zeichen nicht um eine randglosse seiner reflektion, ein womöglich verzichtbares detail seines denkens handelt. Die gesamte ontologie Aboulafias ist eine sprachlehre, weil die welt seiner meinung nach eine welt der sprache ist. Es kann kaum verwundern, dass für den jüdischen autor diese welt-sprache nur das hebräische als gleichsam natürliche sprache sein kann, deren erkenntnis mit der erkenntnis der welt nicht nur gleichbedeutend ist, sondern in eins fällt. Dennoch darf keinesfalls übersehen werden, dass die sprache, über die der kabbalistische autor nachdenkt, kein kon-

82 Ich habe diese entwicklung und die hier benutzte deutung ausführlich in Λόγος ἄγραφος. *Die Entdeckung des Tones in der Musik*, Berlin: edition kontext 2006, besonders s. 550–570 darzustellen versucht. Die nicht nur an dieser stelle im erwähnten buch vorgetragene these ist selbstverständlich angreifbar. Der beträchtliche unterschied von status und charakter der musik in der hellenistischen antike und im abendländischen mittelalter scheint mir in jedem falle unstrittig.

tinuierliches phänomen, nicht der akustisch oder semantisch ununterbrochen fließende redestrom ist. Die sprache, um die es Aboulafia zu tun ist, meint eine komplexe, immer neue relationen und konstellationen bildende struktur, die auf diskreten einzelnen elementen, sozusagen auf στοιχεῖα, auf 22 unteilbaren und irreduziblen buchstaben beruht. Diese relationen und konstellationen dieser grund- oder urlemente bilden »wörter«, konfigurationen des wirklichen in raum und zeit, in actu ebenso wie in potentia. Dabei ist zu beachten, dass diese konstellationen der buchstaben keineswegs an zahl und existenz der im gesprochenen oder geschriebenen hebräisch in gebrauch befindlichen begriffe oder verba gebunden sind. Die menge der möglichen konstellationen ist nicht unendlich groß,[83] aber alle möglichen konstellationen der elemente sind prinzipiell zulässig und teil der schöpferischen sprache, deren erkenntnis wesentlich mit der konstruktion und der tatsächlichen entfaltung dieser konstellationen verbunden ist. Der besondere charakter der schreibung des hebräischen, nämlich hinsichtlich gesprochener sprache ohne vokale (!), d. h. defizitär zu sein, scheint ein denken geradezu zu befördern, das buchstabenkonstellationen auch jenseits lexikalisch verbürgten gebrauchs nicht nur für möglich hält, sondern solchen buchstabengruppen eine das ganze verfahren überhaupt erst rechtfertigende rolle zugesteht. Wenn man also weiß, nach welchen gesetzen die diskreten elemente der sprache addiert und subtrahiert, zusammengesetzt und kombiniert werden können, dann hat man das wesen der welt erkannt. Da, wie gesagt, diese kombinationen nicht an die grenzen des bereits existierenden sprachlichen gebrauchs oder gar an den »sinn« dieser kombinationen gebunden sind, die jenseits solchen »sinns« liegenden konstellationen von buchstaben die womöglich wichtigeren sind, wird es unausweichlich, eindeutig fassbare, genau geregelte und konstruktive verfahren anzugeben, die es erlauben, die kombination von buchstaben herzustellen und zu verändern. Abraham Aboulafia fasst sie unter dem oberbegriff *Zeruf 'Otijot* (»buchstabenkombinatorik«) zusammen.[84] Es ist kaum verwunderlich, dass Abraham Aboulafia auf solchen wegen zu formulierungen und einsichten gelangt, von denen er – in einer an Paulus gemahnenden sprache[85] – sagt, dass sie dem verständigen wunderbares offenbaren, »denen aber, die nur Weise in ihren eigenen Augen sind, wie […] Torheiten und Wahnsinn erscheinen.«[86]

Wieso aber können diese konstruktiven verfahren, die ja an einer einzelnen und speziellen sprache und deren buchstaben angewendet werden, tatsächlich etwas über das wesen der gesamten wirklichkeit, der ›welt‹ aussagen? Die antwort ist deshalb von so großem interesse für die untersuchung konkreter beispiele des zusammenhanges zwischen tönen und buchstaben, weil aus ihr erste auskünfte zu erwarten sind, die

83 Dies gilt natürlich nur, wenn die zahl der buchstaben möglicher »worte« begrenzt ist.

84 In diese kategorie gehören nicht nur das gesamte bekannte arsenal der verfahren der *gematria* (d. h. die kombinatorik, die sich aus der zahlenbedeutung der buchstaben ergibt), sondern auch die *temura* (vertauschungs- und ersetzungsregeln für einzelne buchstaben, z. b.: alef wird zu thaw, beth wird zu s[ch]in etc.), das *notarikon*, auflösung von worten in akronyme, *zeruf* (buchstabenverbindung der anfangsbuchstaben *Rasche tevot* und der endbuchstaben *Sofe tevot*) sowie *hillufin*, d. h. buchstabenvertauschungen nach einem ganz bestimmten muster.

85 Vgl. 1. Kor. 1.18.

86 Aboulafia, *Imre Schefer* ms München 285, fol. 115b, in: Karl Erich Grözinger, *Jüdisches Denken*, bd. 2, s. 350.

die möglichkeit weiterer (kombinierbarer) zeichen, z. b. weiterer alphabete oder eben über die repräsentation gesprochener sprache hinausgehender bestände von grundelementen und ihren zeichen ebenso betreffen wie die charakterisierung der auszeichnung von (hebräischen) buchstaben. Eine erste solche antwort gibt Abraham Aboulafia seinen lesern in der schrift *Sheva Netivot ha-Torah* (»Sieben wege der Thora«), wo es mit bezug auf Aristoteles heißt:

> »obwohl die Sprachen und Schriften und die verborgenen Gedanken des Glaubens vielfältig und verschieden sind, so sind doch die Dinge in der Seele eines jeden Menschen von Natur aus für alle ein und dasselbe.«

Und etwas später:

> »Aber die Dinge in der Seele sind ein und dasselbe bei allen […] sie existieren bei allen von Natur aus. […] Somit ist […] klar, dass die Sprachen aufgrund von Übereinkunft existieren und nicht von Natur aus, wie es auch der Meister [Maimonides] im *More [netuchim*, »Führer der Verwirrten«*]* sagt: ›Und Adam gab Namen.‹ [Berešith 2.20]. Und dennoch finden wir, dass der Name [Gott] uns, unsere Sprache und unsere Schrift erwählt hat und uns [durch sie] die von ihm auserwählten Glaubenslehren und Traditionen[87] gelehrt hat.«[88]

Obwohl Aboulafia Maimonides darin folgt, in den verschiedenen sprachen konventionelle formen der kommunikation zu sehen, ist die hebräische sprache ausgezeichnet. Sie ist es nicht a priori, sie ist es aufgrund göttlicher entscheidung. Gott hat nach Aboulafia die hebräische sprache ausgewählt, deshalb ist ihre struktur und die ihr eigene kombinatorik geeignet zur erkenntnis und zum begleiter auf dem weg zur *unio mystica*. Aufgrund der göttlichen erwählung – und nur deshalb – sind hebräische buchstaben die grundelemente allen sprechens, aller sprachen der welt.

Reicht dies als begründung, warum Abraham Aboulafia die partikularität hebräischer sprache und hebräischen sprechens in kauf nimmt? Muss die tatsache, dass der wortbestand, der lexikalische umfang dieser sprache durch alle formen der buchstabenkombinatorik immens erweitert wurde, so interpretiert werden, dass es eigentlich gar nicht die tatsächliche hebräische sprache ist, die erwählt wurde, sondern die gesamtheit der möglichen kombinationen ihrer elemente?[89] Da die herstellung möglicher buchstabenkombinationen und -konstellationen an bestimmte formale prozesse, an regeln gebunden sind, scheint die möglichkeit »unerlaubter«, »unmöglicher« kombinationen nicht ausgeschlossen. Wenn dem so ist, was ist dann der status der verschiedenen formen der kombinatorik? Gerade auf letztere frage ließe sich leichter eine antwort finden, wenn es auskünfte des autors über die möglichkeit von kombinationen jenseits hebräischer buchstaben gäbe, da die formen der kombinatorik, die unter *Zeruf 'Otijot*

87 Kabbala bedeutet ›tradition‹ (siehe oben, anm. 78)!

88 Aboulafia, *Sheva Netivot Ha-Torah*, [hrsg. von Fabrizio Lanza], Monfalcone: Providence University 2006, s. 34, vgl. auch die französische übersetzung in: ders., *L'épître des sept voies*, Paris: Editions de l'éclat 1985, s. 77.

89 Diese interpretation legt Aboulafias formulierung, die ausdrücklich »sprache« und »schrift« erwähnt, nahe.

fallen, keineswegs durchweg an die besonderheiten der hebräischen sprache und ihre buchstaben gebunden sind.

An einer (zugänglichen) stelle seines werkes[90] gibt Abraham Aboulafia tatsächlich einen hinweis darauf, in welcher beziehung seine methode, die von ihm angewandten ersetzungs- und permutationsregeln für buchstaben zu anderen formen des umgangs mit sprachlichen gestalten und der interpretation bzw. beurteilung von sätzen steht. Schon die gewählte formulierung zeigt an, dass er seine methode, den »pfad der gematria und alles was damit einhergeht« gerade nicht mit formen der (mathematischen) kombinatorik vergleicht, sondern mit der – aristotelischen – logik. Anders als viele seiner (jüdischen) zeitgenossen, die die griechische logik offenbar auch unter dem eindruck, welche karriere das *Organon* des Aristoteles unter den christlichen theologen und philosophen ihrer zeit gerade machte, ablehnten, wies Aboulafia dem studium der logik des denkers aus Stagira einen festen platz in der ausbildung zu. Es handelt sich in dieser sache jedoch um keine kleinigkeit! Immerhin musste sich die kombinatorik hebräischer buchstaben und gar noch die befürwortung griechischer logik einem verdikt stellen, das Aboulafia im zusammenhang mit seiner argumentation explizit erwähnt: »Abstenez-vous d'enseigner la Logique à vos Fils«.[91] Diese vorschrift findet sich im babylonischen talmud und wurde im mittelalter so gelesen, dass die rabbinischen autoritäten durch diese mahnung bestimmt hätten, sich (mindestens seine kinder) von der beschäftigung mit griechischer logik und in der konsequenz auch mit griechischer philosophie fernzuhalten.[92] Für den mittelalterlichen kabbalisten rechtfertigt sich die beschäftigung mit griechischer logik offenbar dadurch, dass ihm die notwendigkeit in aller deutlichkeit vor augen steht, die gerade durch die ausdehnung aller formen der kombinatorik und permutation auf den gesamtbestand der sprache entstehende nivellierung aller strukturen der semantischen dimension des textes eingrenzen zu müssen und dieser dimension einen konstruktiven rückhalt zu geben. Die logik des Aristoteles scheint demzufolge für Aboulafia das instrument zu sein, mittels dessen mögliche und unmögliche, gültige und ungültige interpretationen des textes unterschieden werden können. Dabei lässt er andererseits keinen zweifel daran, dass die kombinatorische methode die höhere, da »innere« form der logik ist, die der zwar wichtigen, aber »äußeren« form der aristotelischen logik überlegen sei.[93] Die methode der gematria, der kombination und der permutation der buchstaben, ist dies deshalb, weil sie den kanonischen text gleichsam in

90 Abraham Aboulafia, *Sheva Netivot ha-Torah* II 7 (*L'épître des sept voies*, s. 71–75).

91 ebd., II 5, s. 69.

92 *Babylonischer Talmud, Berakhot* IV ii (fol. 28b): »Seid behutsam mit der Ehre eurer Genossen, haltet eure Kinder von Nachsinnen zurück und setzet sie in den Schoß der Schriftgelehrten; und wenn ihr das Gebet verrichtet, wisset vor wem ihr stehet.« Das entscheidende wort, das hier nach der gängigen übersetzung von Lazarus Goldschmidt mit ›nachsinnen‹ wiedergegeben ist, lautet: ›הגיון‹. Die frage, ob es schon für die gelehrten der talmudischen epoche den neuhebräischen sinn, als umschreibung für »philosophisches«, insbesondere »griechisches denken« (Lazarus Goldschmidt) zu fungieren, besitzt, ist wohl negativ zu beantworten.

93 »il est possible de prouver la préémminence de la science combinatoire (avec le type de démarche intellectuelle qu'elle met en œuvre) sur la Logique aristotélienne, en démontrant qu'elle est une science de logique interne et supérieure.« (Abraham Aboulafia, *Sheva Netivot ha-Torah* II 7, *L'épître des sept voies*, s. 71 f.).

seinen »urzustand« zurückversetzt, in dem er ein kontinuum von buchstaben war, das die diskretheit der elemente nicht aufhebt, aber hinter seiner, alle diese buchstabenelemente umfassenden einheitlichen existenz als name Gottes (oder eines bestandteils dieses namens) zurücktreten lässt. Die damit einhergehende aufhebung der an der oberfläche des textes liegenden bedeutung von worten und wortkombinationen, die atomisierung der struktur sprachlicher gestalten zur menge irreduzibler grundelemente des namens gleichermaßen wie der geheimen struktur der schöpfung bildet zur konstruktiven re- und neuorganisation der semantischen struktur des textes den spannungsreichen gegenpol einer ellipse, in der sich ein ständiger aufbau und abbau von text, sprache und semiose vollzieht.[94]

Müsste man nicht erwarten, dass an dieser stelle das konzept der 10 sephiroth des *Sepher Jezira* für Abraham Aboulafia bedeutung erlangt? Zum einen weist der autor den weg der buchstabenkombinationen und -permutationen im siebenteiligen auslegungssystem der angleichung (»imitatio«) des aristotelischen *intellectus agens* zu, andererseits identifiziert Aboulafia die sephiroth selbst mit den zehn aristotelischen intellekten.[95] Überdies hätte mit diesem konzept doch ein augenscheinlich (ontologisch) umfassenderer bestand an grundelementen zur verfügung gestanden, ein bestand, der zudem direkt mit der sphäre des göttlichen verbunden werden konnte. Oder – das wäre eine wesentliche einsicht – handelt es sich bei den 10 sephiroth eben gar nicht um diskrete »grundelemente«, sondern um eine feste struktur der zehn, die zwar an manchen stellen, wie der zahl ihrer »knotenpunkte« etwa, der pythagoräischen dekas gleicht, in ihrer inneren dynamik und trotz ihres diskreten charakters[96] aber nie zur völlig isolierbaren »fensterlosigkeit« führt, die schon Gottfried Wilhelm Leibniz als wesentliches merkmal der monaden erkannt hat?[97] Eine solche wäre jedoch zweifellos nötig, um sie all den prozessen unterwerfen zu können, mittels derer man die strukturen der

94 Das zitat, das Abraham Aboulafia benutzt, um diesen sachverhalt zu verdeutlichen, bringt die brisanz des von ihm benutzten verfahrens – eine brisanz, dessen sichtbare oberfläche noch in der legende vom golem sich erhalten hat – durchaus auf den punkt: »un enfant qui construit, détruit, tandis qu'un vieillard qui détruit, construit« [Tosefta Avoda Zara I 19], ebd. II 5 (*L'épître des sept voies*, s. 69). Um die bedeutung dieses kurzen satzes einschätzen zu können, sei hier ein zitat des Eleasar von Worms aus dem 13. jahrhundert zugefügt: »Auf diesen [buchstaben] ist die Welt gegründet, sei es zum Erbauen sei es zum Zerstören. Um ihretwillen wurde dieses Buch [*Sepher Jezira*] dem Abraham, unserem Vater, offenbart, um das Werk Gottes zu und jegliches Werk *hervorzubringen* und um jegliches Werk auf seinem Prinzip zu *errichten*. Darum hat Gott ihn im Geheimnis jeder Sache unterwiesen, *um aus ihnen jegliches* Werk hervorzubringen.« (zit. nach Grözinger, *Jüdisches Denken*, bd. 1, s. 352 f.). Den weitreichenden implikationen dieser verbindung aus aufbau und zerstörung, offenbarung und verborgenheit ist Moshe Idel in seinem aufsatz *Jacques Derrida und die Kabbala*, in: *»Judentümer«. Fragen für Jacques Derrida*, hrsg. von Joseph Cohn und Raphael Zagury-Orly, dt. von Ulrich Müller-Schöll, Hamburg: Philo 2006, s. 161–193, insbesondere s. 180–189, nachgegangen.

95 Abraham Aboulafia, *Imre Schefer*, hrsg. von Amnon Gros, bd. II, s. 142, vgl. auch sein *Sepher Gan na'ul*, indem er kurz und bündig erklärt: »Die Sefirot sind die Tiefen[dimensionen] des Aktiven Intellekts« (zit. nach Karl Erich Grözinger, *Jüdisches Denken*, bd. 2, s. 346).

96 Man denke hier besonders an den grundsätzlichen unterschied zwischen den sephiroth der rechten und denen der linken seite!

97 »Les Monades n'ont point de fenêtres.« (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie* 7).

schöpfung in den konstellationen der buchstaben erfahrbar und erkennbar werden lassen kann.[98]

An welcher stelle der allgemeinen kombinatorik der buchstaben und ihrer permutationen taucht aber nun die musik auf?

In seinem werk *Sepher gan na'ul* kommt Abraham Aboulafia relativ ausführlich auf die musik zu sprechen. Es fällt jedoch sogleich auf, dass der autor auf die konstruktiven möglichkeiten der kombinatorik von tönen und musik eigentlich nicht eingeht:

> »Wisse, daß die Methode des Kombinierens von Buchstaben dem Hören der Ohren gleicht, denn das Ohr vernimmt, und die Töne verbinden sich gemäß der Form der Melodie und der Tonmodulation. So beispielsweise bei dem Saiteninstrument *kinnor* und der Harfe *nevel*: ihre Töne verbinden sich, und in der Verbindung hören die Ohren Veränderung und Wechsel wie gleichsam in Leid und Lust der Liebe. Die Saiten, die mit der rechten und der linken Hand bewegt werden, bringen den süßen Laut den Ohren nahe, und vor dort dringt der Ton zum Herzen und weiter zur Milz; derweil wird die Freude erneuert durch das Vergnügen an der Veränderung der Melodien, und dieser Genuß kann einzig und allein nur durch die Form der Kombination erneuert werden. So rühre man beispielsweise die erste Saite, die dem Buchstaben *Alef* entspricht, und darauf die folgende, d. h. die für den

98 Hier zeigt sich, dass trotz allen neuplatonischen und – im falle des *Sepher Jezira* – neupythagoräischen denkens, das in die jüdische spekulation über Gott und die schöpfung eingedrungen sein mag, trotz aller dynamik, die die selbstdifferenzierung Gottes mit sich bringt, die für die schüler des Pythagoras so wichtige *allgemeinheit* der zahl, ihre heimat auch im alltag auf die welt der sephiroth so nicht übertragen werden kann. Es ist etwas anderes, ob das *gesetz der zahlenrelation*, dessen entdeckung im alltag der schmiede ja eine der pointen dieser legende von Pythagoras ist, auch in stahlplatten und der schwingenden saite *gilt*, oder ob der lichtglanz Gottes die welt »erhellt«. Die scheidelinie ist dennoch durchlässig geworden, vielleicht hat Abraham Aboulafia gerade deshalb die bemerkenswerte these vertreten, die (christliche) trinitätslehre sei für einen juden am ende eher akzeptabel als die spekulation der 10 sephiroth (siehe abb. 7 am ende des letzten abschnitts). Die deutsche übersetzung der entsprechenden stelle aus dem sendschreiben an R. Jehuda, das Abraham Aboulafia als reaktion auf die angriffe durch R. Salomo Ibn Adret aus Barcelona verfasst hatte, lautet: »Ich will dir kundtun, dass die Kabbalisten gedachten, mittels der Sefirot die Einheit Gottes auszurufen und [zugleich] dem Glauben an die Trinität entrinnen zu können, indem sie ihn [Gott] als Zehnfaltigkeit darstellen. Und so wie die Völker (Gojim) sagen, er sei dreifaltig und die drei seien eins, so glauben und verbreiten einige Kabbalisten, die Gottheit bestehe aus zehn Sefirot und diese zehn seien eins! So haben sie eine Vielzahl aus ihm gemacht […] und außerdem haben sie nicht zwischen der Betergemeinde, welche neun sind, und dem Vorbeter, welcher der zehnte ist, unterschieden. Wer aber die Sefirot zu unterscheiden und zusammenzufassen vermag, weiß, dass die Sefirot neun Schößlinge sind […] und die zehnte ist die Wurzel des Baumes. Sei es nun, dass das Eine die Frucht des Baumes oder die Wurzel des Baumes ist, so ist jedenfalls das Zehnte dem Herrn heilig und das ist die Frucht. Jedoch die *Erste Ursache*, das *'En Sof*, die sie nach unserer Meinung erschaffen hat, ist keine Sefira, sondern der Sofer ha-Sefirot, das heißt jener, der die Zahlen (Sefirot) zählt. Und er ist es, welcher den Baum von seiner Wurzel bis zu seiner Frucht pflanzte!« (zit. nach Karl Erich Grözinger, *Jüdisches Denken*, bd. 2, s. 344). Man beachte, dass Aboulafia hier nicht nur auf einer grundsätzlichen trennung zwischen ›En Sof‹ und der welt der Sephiroth besteht, er gibt auch eine spezifisch jüdische deutung der zehnheit, die diese wieder durch ihre *gemeinsame* aktivität bestimmt sieht: die synagogale betgemeinschaft, die mindestens zehn personen umfasst, indem neun die öffentlichkeit als gemeinde darstellen, der zehnte als vorbeter das gebet leitet. Für ihn ist die welt der sephiroth im sinne der oben gestellten frage also tatsächlich weit eher eine (dynamische) struktur als eine menge kombinierbarer elemente.

> Buchstaben *Beth* steht, dann die dritte für *Gimel*, die vierte für *Daleth*, die fünfte für *He*, denn die Fünf dient uns hier als Beispiel. Von da aus werden die Saitenbewegungen in andere Tonarten transponiert, und durch die Transposition werden Weisen und Melodien erzeugt, die über die Ohren das Herz erfreuen. Und genauso verfährt die Methode der Buchstabenkombination von außen mit der Feder, nämlich bei der Kombination der Buchstaben *Alef*, *Mem*, *Schin*: א – מ – ש; מ – ש – א; א – ש – מ; מ – א – ש; א – מ – ש; und dementsprechend auch bei ähnlichen Dingen.«[99]

Auch an anderer stelle, in seinem berühmten *Sepher hayyé ha'olam ha-ba* (*Das buch des lebens der zukünftigen welt*) bietet sich hinsichtlich der kombinatorik kein anderes bild. Der autor schreibt:

> »Und auf diese Art und Weise soll man jeden Buchstaben vorwärts und rückwärts kombinieren nach verschiedenen Melodien.«[100]

Und schließlich:

> »Und verlängere diesen einen besonderen Atemzug, so weit es dir deine Kraft zum Atemholen erlaubt, und singe das *Alef*, dann auch jeden anderen Buchstaben, den du mit Furcht, Ehrfurcht und Schauder aussprechen sollst, bis die Fröhlichkeit der Seele sich mit ihrem Fassungsvermögen verbunden hat, das groß ist. Die Form der Melodie für jeden einzelnen Buchstaben soll mit den Vokalzeichen übereinstimmen, und zwar mit dem *Cholam* nach oben.«[101]

Die verbindung zwischen ›musik‹ und sprache bewegt sich für den mittelalterlichen autor ganz offensichtlich jenseits der ergänzung oder des vergleichs der konstruktiven möglichkeiten der buchstabenpermutation und der kombinationsregeln von tönen, d. h. *elementen* der musik. Die verbindung, die Aboulafia zieht, ist eine verbindung auf »globaler ebene«, d. h. der ganzheit. Während, wie das letzte zitat erweist, solche ›ganzheiten‹ auf der ebene der buchstaben durchaus vorhanden sein können, gilt dies für ›musik‹ merkwürdigerweise nicht, jedenfalls nicht in gleicher weise. Selbst dem einzelnen buchstaben ›entspricht‹ eine *melodie*.

Auch wenn es relationen, verbindungen, sozusagen eine form von »harmonischer entsprechung« zwischen instrumenten, buchstaben und melodien gibt, die musik gleicht oder entspricht gerade nicht der kombination der buchstaben, der permutation prinzipiell diskreter und irreduzibler elemente, sie ist – im durchaus griechischen sinne des wortes – der »honig« zwischen den elementen. Allenfalls ihre melodien und »tonarten« lassen relationen zu den elementen der sprache zu. Die klänge und die melodien sind für Abraham Aboulafia träger der operationen, die ausschließlich auf der ebene der sprache stattfinden. Sie können eine art von übereinstimmung (»harmonie«) zwischen verschiedenen dingen – hier zwei saiteninstrumente – ausdrücken. Aber diese

99 Abraham Aboulafia, *Sepher gan na'ul*, zit. nach: Moshe Idel, *Abraham Abulafia*, s. 70 f.

100 Ebd. s. 81 f. An anderer stelle dieses werkes spricht er davon, eine »angemessene, angenehme und süsse Melodie« zu verwenden: »Ensuite, avec une totale concentration et avec une mélodie adéquate, plaisante et douce, prononcez le Nom (de 72 lettres)«.

101 Aboulafia, *Sepher 'or ha-sechel*, in: Moshe Idel, *Abraham Abulafia und die mystische Erfahrung*, s. 82.

»harmonie« ist weit entfernt von jenem konstruktiven mathematisch fassbaren system von relationen, das im rahmen der klangraumstruktur der antike kennengelernt werden konnte. Die kombination der grundelemente erfreut das herz, solches unterstützt die musik, die ihrerseits freude erzeugt. Zwar kann eine transposition der melodien stattfinden, sie verbleibt aber eindeutig auf einer völlig anderen ebene als jener, auf der der konstruktiv-kombinatorische umgang mit der sprache und ihren elementen stattfindet. Daraus ergibt sich, dass hier die musik tatsächlich als tätigkeit, als handlung verstanden und eingesetzt ist. Sie ist von der codifikation, wie sie in der vokal- und instrumentalnotation der griechischen antike dem betrachter begegnete, ebensoweit entfernt, wie von den formen der notation, die die zeitgenossen des jüdischen autors kannten und benutzten.[102] Dies ist merkwürdig, denn – so scheint es – die konstruktiven möglichkeiten, die sich für eine sprache ergeben, die als στοιχεῖα nur zeichen für konsonanten kennt, hätten einen autor eigentlich doch geradezu faszinieren müssen, der ansonsten alle möglichkeiten konstruktiver kombinatorik für sich nutzt. Immerhin muss deshalb der hinweis Aboulafias auf die vokalzeichen im oben zitierten text beachtung finden, weil der autor die kombinationsmöglichkeiten der buchstaben und jene der ›töne‹ (in melodien) ganz offenbar getrennt wissen will. Es könnte dies als hinweis darauf gelesen werden, dass der kabbalist – bei aller wertschätzung und freude an der musik – in ihr schon jenen hintergrund selbständigen klangs und jenen umgebungsraum, der die seele affiziert, ohne der vollen kontrolle durch das subjekt (sei es als hörer, sei es als musiker) oder die rationale konstruktion zugänglich zu sein, wahrzunehmen in der lage ist, der die ›töne‹ vom status der ›buchstaben‹ als elementarer στοιχεῖα unterscheidet.

Auch der bezug zum menschlichen körper gewinnt in diesem zusammenhang bedeutung. Die frühe rabbinische literatur geht so weit zu behaupten, dass die geschöpfe nur geschaffen seien, damit musik und gesang erklingen können.[103] Die griechischen väter der kirchen ihrerseits mussten erklären, wieso die musikalische praxis der christlichen liturgie, die den gebrauch der instrumente untersagte, der direkten aufforderung des kanonischen schrifttextes in den psalmen, in denen nur allzuoft von den instrumenten die rede ist, die den jubel, teils auch das klagen des jüdischen beters unterstützen, zuwiderlaufen darf. Sie behalfen sich mit erklärungen, in denen der menschlichen körper mit seinen gliedern zur »höheren form« der instrumente gemacht wurde.[104] Für den mittelalterlichen kabbalisten jedoch wird der körper des meditierenden menschen zum resonanzraum des ›tones‹, der in ihm zu höherer reinheit kommt. Der menschliche körper gleicht einem musikinstrument, das öffnungen und

102 Auch an dieser stelle ist der hinweis angebracht, dass es gerade nicht die jüdische existenz und die jüdische tradition sind, die den autor von formen der codifikation von musik trennen, wie sie im (christlichen) umfeld gepflegt werden. So ist beispielsweise eine hebräische version der »guidonischen hand« aus der lebenszeit Aboulafias bekannt (Jehuda ben Isaak) und unter den handschriften, die bei dem bedeutenden fund aus einer Kairoer genisa auftauchten, fand sich auch die abschrift eines jüdischen hymnus (piyyut *Mi'al har Horev* des Obadjah, eines proselyten aus der normandie) aus dem 12. jahrhundert, dessen melodie mit der in dieser zeit bekannten notation festgehalten ist.

103 Vgl. Karl Erich Grözinger, *Musik und Gesang in der Theologie der frühen rabbinischen Literatur*, Tübingen: Mohr-Siebeck 1982, s. 293.

104 Vgl. Clemens Alexandrinus, Παιδαγωγός B IV.

hohlräume aufweist, die einen laut hervorbringen können, wenn ein luftzug weht.[105] Der vorgang gleicht der einwirkung der *schechina* (der lichtglanz Gottes in der welt), die im körper des menschen jene visionen hervorruft, die zur prophetie befähigen, den menschen also in denjenigen zustand versetzen, der aufgabe und ziel seiner existenz ist.

Es ist ein in der religionsgeschichte wohl einmaliger moment, in dem die prophetie durch zusammenfügung der sprachlichen und der musikalischen struktur auf allen ebenen der syntax und der kombinatorik monadischer elemente zu einer rationalisierbaren technik der meditation wird. Auf höchst bemerkenswerte weise werden hier die überkommenen und geradezu altertümlichen vorstellungen von der ›musik‹ mit den neuen errungenschaften seit der neubestimmung des ›tons‹ im frühen mittelalter verbunden. Entgegen der erwartung, die der titel des seltsamen und in vielen teilen kaum verständlichen *buchs des zeichens* (*Sepher ha-Oth*), einer offenbar im zustand mystischer verzückung verfassten apokalyptischen schrift, hervorrufen könnte,[106] liegt dieser rationalisierbaren kombinatorik keine einheitliche zeichentheorie zugrunde. Es sind die *unterschiede* zwischen ›ton‹ und ›buchstabe‹, die die zusammenfügung der elemente aus beiden bereichen in der meditation so wirksam machen. Der neue auf und in die seele wirkende hintergrund des ›tones‹ ist nur akzeptabel, weil er vom status des buchstabens abweicht. Der ›buchstabe‹ ist als element der grundstruktur der schöpfung wirksam. Er ist als prozess und als tatsache zwar gegenstand und fokus der meditation, aber er ist in gewisser weise unvollendet. Bestimmte kabbalisten haben deshalb gelehrt, im kanonischen text der Thora fehle wie im ganzen hebräischen alphabet ein buchstabe, mit dessen hilfe erst sich aus der Thora der mystische name Gottes und dessen schöpferkraft rekonstruieren lasse.

Hier nun wird auch ersichtlich, warum die zehn sephiroth keineswegs die rolle allgemeinerer, die wirklichkeit darum tiefer, genauer oder abstrakter abbildender zeichen in Aboulafias theorie einer kombinatorischen erkenntnis einnehmen können. Sie können das hebräische alphabet nicht um den mangel, der in ihm zu herrschen scheint, ergänzen, ist doch gerade der scheinbare mangel eine ständige quelle des reichtums der kombinatorischen erzeugung von sinn und erkenntnis. Vor allem aber – und dies zeigt, trotz aller aus den pythagoräischen quellen übernommenen implikationen der

105 »Und es ist bekannt, daß ein Ton an einer hohlen oder durchbohrten Stelle stärker klingt wegen der Reinheit der geistigen Luft, die dort eintritt; so verhält es sich auch mit dem *kinnor* und ähnlichen Musikinstrumenten, die einen Ton ohne gesprochene Sprache hervorbringen. Desgleichen an hoch gelegenen Stellen, in oberen Stockwerken, Höhlen, Bergen, Badehäusern, Ruinen und ähnlichem, deren Inneres hohl ist. Und du wirst bemerken, wie sehr der in diesen Räumlichkeiten erzeugte Ton jenem gleicht, den ein Mensch hervorbringt, der spricht. So wirst du den verborgenen Sinn des Verses verstehen: ›Moses sprach und Gott antwortete ihm mit seiner Stimme.‹ [Šemoth 19.19] und gemeint ist mit einer Stimme, die der des Moses ähnlich war. Denn du mußt wissen, daß der Körper des Menschen viele Hohlräume und Öffnungen aufweist, und so magst du verstehen, wie die Schechina im Körper weilt, der voll Löcher und Höhlungen ist und Sprache hervorbringt.« (Aboulafia, *Sepher mafteach ha-rajon*, in: Moshe Idel, *Abraham Abulafia und die mystische Erfahrung,* s. 73).

106 Vgl. dazu: Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957, s. 139; text und frz. übersetzung: Abraham Aboulafia, *Le Livre du Signe. Séfer haOth*, traduit de l'hebreu par Georges Lahy, Roquevaire: Editions Lahy 2007.

zehnerstruktur, den tiefen wandlungsprozess von der tetraktys zum mittelalterlichen sephirothbaum – haben die zehn »zahlen ohne etwas« selbst keinerlei zeichencharakter. Sie sind ein modus operandi der schöpfung, die ihre signatur tragen, aber sie nicht darstellen oder zeigen kann.

Selten ist die spannung aus operabilität und mystik, aus antikem erbe und jüdischer unbedingtheit in die regionen solch, fast möchte man sagen abstrakten, gleichzeitig tief in der religiösen vorstellungswelt verwurzelten und andererseits technisch reproduzierbaren formen des denkens getrieben worden, wie in der vorstellung einer kabbalistischen, strukturalistisch begründeten und zum klang erweckten prophetie bei Aboulafia. Wie der klang in der vorstellung Platons die struktur der einheit allen seins in die wahrnehmung herüberreichen lässt,[107] so wird hier die ›musik‹, die folge der töne zur ›melodie‹ der unaufhörlich sich neu strukturierenden komplexe von buchstaben, die diese grundelemente mit einem hintergrund versieht, der als raum der schöpferischen prophetie eine hörbare resonanz verleiht. Nur für einen kurzen moment also schien es möglich, zu jener rationalen mystik der struktur von ton und buchstaben zu gelangen, die die einsicht in die prinzipielle einheit aller offenbarung in der sprache zur voraussetzung hat. Nur so konnte es gelingen, sich von den gefährdungen der mythologien des klanges fernzuhalten und trotz aller achtung vor den bestandteilen des wortes den unterschied von schöpfer und schöpfung nicht aufzugeben. Noch in den späten, den abgründen von magie und volksglauben nicht mehr enthobenen legenden der kabbala scheint die erinnerung an das besondere des klangs und seiner kraft, den buchstaben und seine kombinationen auf die gesamte existenz des menschen zu beziehen und ihn zu verwandeln, sich erhalten zu haben. Ein essentielles kennzeichen des berühmten golem in prag war es, dass er der fähigkeit zur rede ermangelt. Er war *stumm*. Der magische text seiner erschaffung wurde gesprochen und war hörbar, aber sein ergebnis durfte gerade keine *resonanz* erzeugen. Sein ›wirkliches‹ auftreten in der wirklichen welt unterscheidet seinen raum vom resonanzraum der rationalen prophetie Aboulafias. Zwangsläufig unterliegt er dem *gesetz*, das er nicht halten kann. Der widerhall seiner existenz ist der tod.[108] Für die auffällige unsicherheit, die seit dem 18. jahrhundert in jüdischen gemeinden hinsichtlich des gebrauchs von instrumenten und hinsichtlich der musik besteht, dürfte diese frage, die seit der mittelalterlichen kabbala den jüdischen text

107 Platon, *Politeia* 616b–617d.

108 In einer bei Johannes Reuchlin mitgeteilten legende von der erschaffung des golem deutet dies die tatsache an, dass im signum auf seiner stirn ›יהוה אלהים אמת‹ (›Gott [ist] wahr‹) vom golem sofort der erste buchstabe des wortes ›emet‹ gelöscht wurde (vgl. Moshe Idel, *Der Golem*, s. 266 f). Auf diese weise wird auch die existenz des golem offenbar: er ist tot. In späteren varianten der legende vom prager golem hat sich ein echo dieser in der originalen version viel beunruhigenderen, nämlich den tod Gottes einschließenden mitteilung erhalten: Am vorabend des sabbat sei das aleph des wortes ›emet‹ gelöscht worden, um den golem während des sabbats »ruhigzustellen«. (Vgl. dazu: Eric Voegelin, *Der Gottesmord*, in: ders., *Wissenschaft, Politik und Gnosis*, München: Kösel 1959, s. 68–72.) Auch Gershom Scholem zieht aus dieser legende den schluss, dass eine gelungene schöpfung des golem, die sich nicht nur im symbolischen vollzieht, den tod Gottes einleiten müsste. Gershom Scholem, *Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen*, in: ders., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, s. 209–259, besonders s. 233 ff.

begleitet, einen nicht unerheblichen anteil haben. Es ist mit der frage nach der resonanz die frage nach der verbindung der ›buchstaben‹, der grundelemente der schöpfung, die zustandekommen muss, soll nicht die wirklichkeit im chaos inkommensurabler teilchen versinken. Die folge der töne war für den mittelalterlichen denker ein ebenso überzeugendes wie technisch handhabbares mittel, eine solche verbindung herzustellen, ohne die ebene des wortes betreten zu müssen. Auf die dauer jedoch konnte die musik, die hier noch einmal den weg des textes gekreuzt und ihm ein dunkles leuchten verliehen hatte, ihm diese frage nicht mehr ersparen.

Zwei kurze bemerkungen und fragen seien am schluss gestattet: Im ersten teil war zu sehen, wie die codifikation einer klanglichen realität – der reinen großen terz – in der notation die unüberbrückbare differenz in der theoretischen begründung von ton und klang so aufzuheben in der lage war, dass sie der heutigen archäologie der töne es ermöglichte, die realität von klangrelationen aus der antiken archäologie des phänomens herauszuschälen. Es ist vielleicht nicht zu stark spekuliert, wenn man im überleben der reinen großen terz in der κροῦσις der instrumentalnotation die schlussendlich nicht zu bannende eigenkraft und eigendynamik musikalischer gestalt vermutet. Dieser eigendynamik, die sogar die kraft der ordnenden systematik διὰ γραμμάτων zu hintergehen oder zu übersteigen vermag, scheint ein eigentümlich ambivalenter charakter zu eignen. Kaum deutlicher als im mythos von Marsyas und Apoll[109] zeigt sich diese doppelgesichtigkeit eines intervalls, das trotz aller konstruktion immer im begriff zu sein scheint, aus der gemessenheit der systeme herauszufallen. Platon ist gewiss nicht der einzige, dem diese eigenkraft, diese das system hintergehende δύναμις unheimlich war – ist es nicht merkwürdig, dass die nicht zu bannende kraft des wirklichen (hier im klang) alle versprechungen der ordnung hinter der wahrnehmbaren oberfläche in zahlen oder ideen so unbestreitbar hinter sich zu lassen vermag?

In gewisser weise scheint der mittelalterliche jüdische autor auf die kehrseite der gleichen medaille aufmerksam zu machen. Sowenig wie die ontologische konstruktion der harmonien die realität des wirklichen ganz zu umfassen vermag, sowenig scheint die syntax zu einzelnen, weitgehend unabhängigen elementen gewordener töne jenen bereich der erkenntnis und ihres ausdrucks ganz erreichen zu können, zu dem die menschliche sprache fähig ist. Sicher vermag die musik eine freude, sogar eher noch einen schmerz zu artikulieren, der dort ansetzt, wo die *worte* versagen. Aber gerade die verpflichtung des festhaltens, ja eines bekenntnisses zu ihrem klanghintergrund hinter und *unterhalb* der sprache versagt der musik, tönend die arbeit der erkenntnis zu ersetzen.

Man kann sich – wie oben angedeutet – wundern, dass Abraham Aboulafia die seinerzeit bereits möglichen keineswegs armen verfahren musikalischer syntax in der kombinatorik und der konstruktion übersprachlichen sprechens offenbar nicht in erwägung gezogen hat. Standen ihm womöglich eine andere syntax und andere graphische repräsentationen der musik vor augen als jene, die wir heute als historiker und musikwissenschaftler bei einem autor des 13. jahrhunderts vermuten? Auf eine höchst merkwürdige und vielleicht bemerkenswerte linie sei deshalb am ende wenigstens als desiderat künftiger forschung aufmerksam gemacht: In seinem unsteten leben

109 Man bedenke, dass jener der Gott ist, »der aus der ferne trifft« (siehe oben anm. 37). Die ratio des Apoll ist häufig genug der nur aufgeschobene tod.

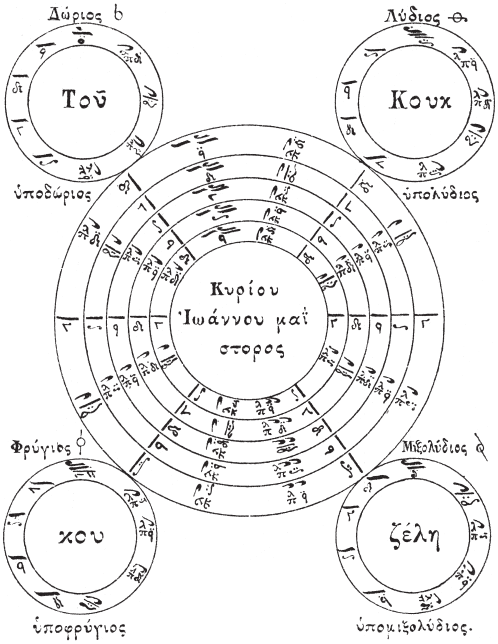


abbildung 8: sog. rad des Koukouzeles, nach einer handschrift des athosklosters vatopedi (ms 1594, 15. jahrhundert, nach Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938, s. 259)

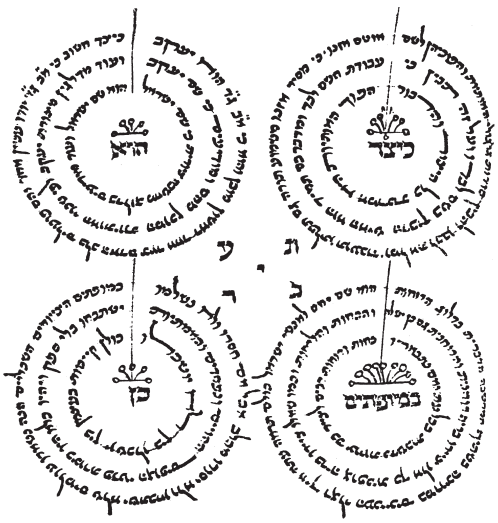


abbildung 9: Abraham Aboulafia, *Sepher hayyé ha'olam ha-ba* (*Das buch des lebens der zukünftigen welt*), mittelalterliche handschrift

ist Abraham Aboulafia auch für längere zeit in griechenland gewesen. Es ist deshalb erwogen worden, ob zu den quellen seiner meditationspraxis und deren konstruktiver ausformung auch formen geistlichen lebens und geistlicher praxis gehört haben könnten, die kurz nach dem tod des Abraham im hesychasmus, bei Gregorios Sinaites und Gregorios Palamas[110] und anderen zu neuer blüte führten. Etwa gleichzeitig mit

110 Gregorios Palamas (1296–14. 11. 1359, seit 1316 mönch auf dem Athos) war der bedeutendste vertreter des sog. hesychasmus, einer der prägenden und heftige kontroversen verursachenden theologischen strömung des hohen mittelalters im östlichen christentum. Das wort, das vom griechischen wort für »ruhe« (ἡσυχία) abgeleitet ist, hat in der orthodoxen christenheit eine lange tradition, die bis auf die kirchenväter zurückreicht. Der kern der theologischen auseinandersetzung war die frage nach der gotteserkenntnis und der möglichkeit der erlösung. Auf der grundlage der theologie Symeons des theologen (949–1022) entwarfen die hesychasten eine lehre von der erkenntnis Gottes, die der persönlichen frömmigkeit stärkeres gewicht einräumte als die kirchlich institutionalisierte tradition das tat. Im licht, dem »unkörperlichsten« der objekte der welt, sahen sie die möglichkeit, dass der mensch zu Gott aufsteigen könne. Im zustand der ekstase schaue der mensch das göttliche licht, das von den hesychasten mit dem sog. taborlicht (vgl. Matthäus 17,1–9 und parallelstellen) identifiziert wurde. Die theologischen auseinandersetzungen insbesondere mit Barlaam von Kalabrien bezogen sich vor allem auf das verhältnis von göttlichem licht zur οὐσία (dem ›wesen‹) Gottes und auf die möglichkeit der selbstheiligung. Die nähe zu bestimmten aspekten der theorie Abraham Aboulafias liegt auf der hand; ebenso

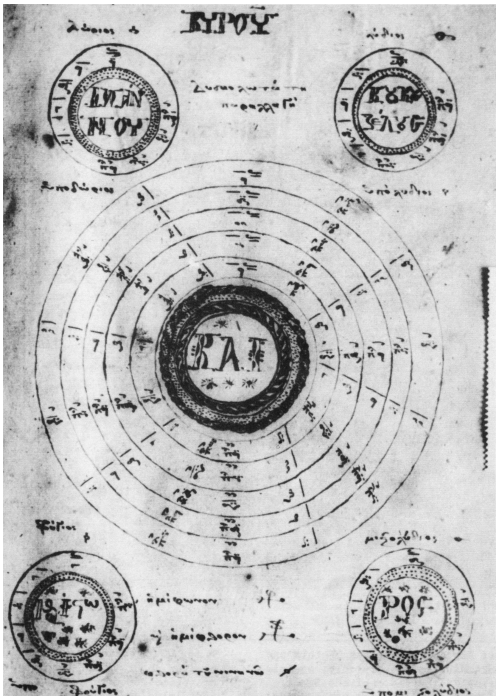


abbildung 10: sog. rad des Koukouzeles, handschrift des athosklosters docheiariou, vol. 319, fol. 19r (nach Jørgen Raasted, *Intonation, Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, Kopenhagen: Munksgaard 1966, s. 51)

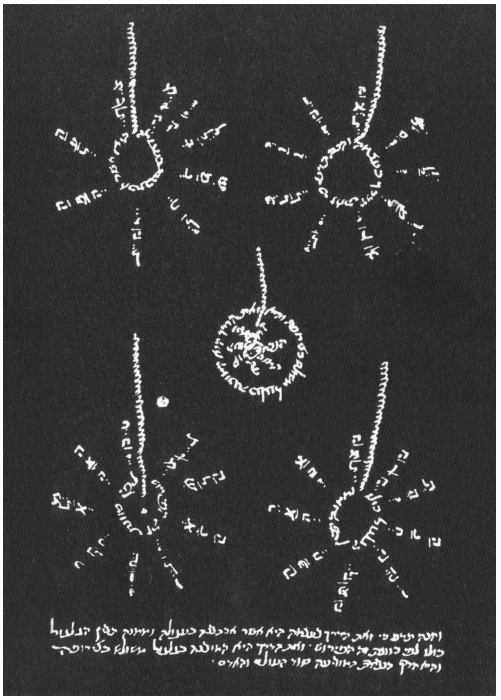


abbildung 11: Abraham Aboulafia, *Sepher hayyé ha'olam ha-ba* (*Das buch des lebens der zukünftigen welt*, manuskript nach Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la kabbale*, Paris: Assouline 2006, s. 45, ohne quellenangabe)

Gregorios Palamas und vermutlich zeitweise in dessen nähe auf dem berg Athos lebte der vermutlich wichtigste komponist der byzantischen musik des hohen mittelalters: Ioannes Koukouzeles.[111] Mit seinem namen sind transpositionsdiagramme der byzanti-

bedenkenswert ist die fixierung auf die sphäre des lichts, die zu bestimmten kabbalistischen spekulationen (insbesondere des 16. jahrhunderts) durchaus berührungspunkte aufzuweisen scheint.

111 Ioannes Koukouzeles, geboren in der zweiten hälfte des 13. jahrhunderts, gestorben zwischen 1360 und 1375, wirkte in der megiste lavra (dem griechischen hauptkloster) der mönchsrepublik athos. Nachrichten über seine herkunft und sein leben haben teilweise stark legendären charakter. Sicher scheint, dass er aus dyrrhachion (dem heutigen durrës in albanien) stammt, ein bulgarischer familiärer hintergrund darf vermutet werden. Der umfang seines musikalischen werkes kann bisher nur abgeschätzt werden, da zahlreiche handschriften und werke ihm später zugeschrieben wurden. Er spielt in der erneuerung der spätbyzantinischen musik auf mehrfache weise eine rolle: Zum einen begründet er die durch die sog. »kalophonie«, die »verschönerung« der alten melodien gekennzeichnete tradition der maïstores im kirchengesang. Mindestens ebenso wichtig ist jedoch seine rolle als theoretiker, die für die gegenwärtig betriebene wiederentdeckung der mittelalterlichen byzantinischen musik von großer bedeutung ist. So gehen auf

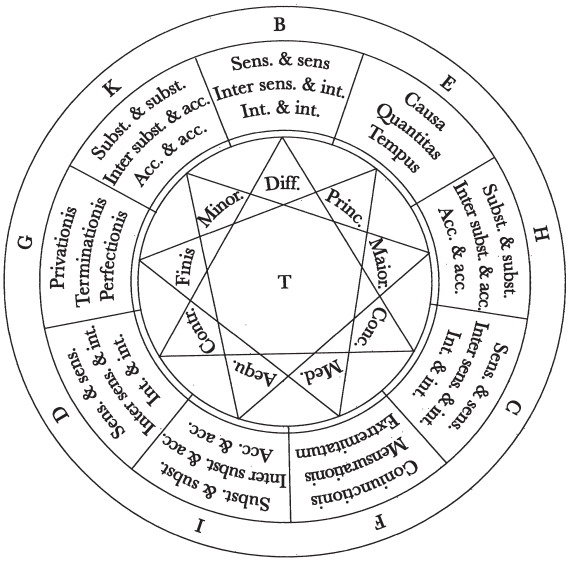


abbildung 12: Raimundus Lullus (Ramon Llull), *Ars brevis*, zweiter teil: *De quatuor figuris*, secunda figura

nischen modi verbunden, die auf merkwürdige weise den rädern aus zahlen-buchstaben gleichen, die Abraham Aboulafia seinem werk *Sepher hayyé ha'olam ha-ba* (*Das buch des lebens der zukünftigen welt*) beigefügt hat (siehe abb. 8–11).

Und ein wirklicher zeitgenosse des mystischen suchers nach erkenntnis, eine vielleicht ebenso enigmatische, wenn auch weit bekanntere person, der katalanische philosoph Ramon Llull benutzte kreisförmige diagramme aus buchstaben für seine *kunst* (siehe abb. 12).

Mit Aboulafia verband ihn – wenn auch mit gleichsam umgekehrten vorzeichen – der wunsch, mit mitteln der philosophie und der sprache den gegensatz und den streit zwischen juden, christen und muslim zu beenden. Aboulafia war der meinung, die christliche trinitätslehre sei am ende vermutlich für einen juden eher tolerabel als die lehre von den zehn sephiroth aus dem *Sepher Jezira*.[112] Ramon Llull war einer der ersten, der sich die methoden der kombinatorik, wie sie vor allem die jüdische überlieferung bereitstellte, zu eigen machte in der hoffnung, mit ihrer hilfe und aus ihnen – wie später mancher christliche kabbalist – die messianische sendung Jesu so aus vernunft und überlieferung, aus dem biblischen text und der logik seiner bestandteile erschließen zu können, dass selbst juden und muslim sich dem erfolg der methode und der mit ihrer hilfe gewonnenen schlussfolgerungen würden beugen müssen. Wie wir wissen, war weder den bemühungen des jüdischen wie des christlichen gottsuchers im meer der στοιχεῖα erfolg beschieden. Sollte ihre *kunst* vielleicht am ehesten in den rädern einer musik verborgen sein und eine zukunft haben, deren vergangenheit im westeuropäischen abendland noch immer weitgehend ihrer entdeckung harrt?

ihn auch die oben erwähnten schemata der verschiedenen modi der byzantinischen musik und ihres verhältnisses untereinander zurück (τροχός, das rad des Koukouzeles).

112 Vgl. dazu Abraham Aboulafia, Ve-Zot li-Yihudah und Moshe Idel, *Kabbalah. New Perspectives*, New Haven – London: Yale University Press 1988, s. xii (dort mit bezug auf Adolph Jellinek, *Auswahl kabbalistischer Mystik*, bd. 1, Leipzig 1853, s. 15 und 19), vgl. auch anm. 90.

Mendelssohn, der Avantgardist

Klangerfindungen im *Melodram* Nr. 4 aus *Ein Sommernachtstraum* op. 61 und in der Konzert-Ouverture Nr. 3 *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27*

von Georg Friedrich Haas

Sommernachtstraum, Nr. 4: *Melodram*

Nur die Violinen bilden einen Kontrast zu den Sprechstimmen. Keinerlei rhythmische Gestaltung. Halbe Noten folgen aufeinander: a–b–cis–d–h–c–dis–e.

Der harmonische Hintergrund ist eindeutig: Zweimal erklingen der Reihe nach Tonika in Quintlage (wenn man diesen Akkord in Dur hören will, ist er gleichzeitig auch die Dominante der Subdominante) – Moll-Subdominante – Dominante – Tonika in Oktavlage, zunächst nach d (ob Dur oder Moll, ist nicht eindeutig feststellbar), dann nach e.

Kein Ton wird wiederholt. Der frei gebliebene Raum zwischen den Tönen einer übermäßigen Sekunde wird nachträglich ausgefüllt. Offensichtlich suchte Mendelssohn nach einer Vollständigkeit aller benachbarten Halbtöne. Seine Melodie besteht aus einer Achttonreihe, die das chromatische Total einer reinen Quinte ausfüllt.

Die Musik verweilt auf dem e. Über einem Orgelpunkt e wird ein Moll-Akkord ausgebreitet, mit Durchgängen und Nebennoten verziert. Fermate, Pause (mit gesprochenem Text). Dann setzt die Musik fort: Zwei Oktaven tiefer wiederholen die Bratschen die Melodie der Violinen, eine Quinte höher (das heißt eine Undezime tiefer). Wieder wird das Intervall einer reinen Quint chromatisch ausgefüllt.

Diese beiden Achttonreihen enthalten zusammen alle zwölf Töne. Wenn man gewillt ist, den Orgelpunkt e einschließlich seiner Versetzung um zwei Oktaven in die Tiefe für einen einzigen Ton anzusehen und man zudem mit dem zweiten Ton beginnt (nicht mit dem ersten), so entsteht eine Zwölftonreihe: b–cis–d–h–c–dis–e–f–gis–a–fis–g. Diese Reihe wird von der Folge aus kleiner Terz (bzw. übermäßiger Sekunde) und kleiner Sekunde geprägt.

Der Vergleich mit Reihen Anton Weberns liegt nahe. Freilich neutralisiert Webern jene tonalen Aspekte, die Mendelssohn benötigt, zum Beispiel weist die Reihe von Weberns Streichquartett op. 28 Parallelen zu der Reihe aus dem *Sommernachtstraum* auf (die Sechstongruppen sind beinahe identisch), jedoch werden jeweils zwei Töne vertauscht. Es gibt Indizien dafür, dass sich Mendelssohn der Besonderheit dieses Komponieren des Totals eines chromatischen Feldes bewusst war (sei es nun acht- oder zwölftönig):

* Dieser Aufsatz steht in Zusammenhang mit meiner für das Gewandhausorchester Leipzig 2009 geschriebenen Komposition *Traum in des Sommers Nacht. Hommage à Felix Mendelssohn Bartholdy*.



Abbildung 1: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Ein Sommernachtstraum* op. 61 (1843), Nr. 4



Abbildung 2: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 (1828, 1833/34), Beginn

– Er verzichtet darauf, beim »Orgelpunkt« auf e einen Harmoniewechsel durchzuführen. Der Ton e ist ein Einzelton und darf nicht durch andere Grundtöne (zum Beispiel einer Dominante oder einer Subdominante) ergänzt werden.
– Er verzichtet auf eine harmonische Unterstützung der Töne der »Reihe«. Die Funktionen sind zwar eindeutig durch die Logik der Tonfolge definiert, aber werden nicht mehrstimmig auskomponiert.
– Die acht- bzw. zwölftönige Melodie wird mit Sprechstimmen kombiniert, das heißt mit einem in der Tonhöhe nicht definierten Material zusammengebracht. Die harmonische Eindeutigkeit wird dadurch zwar nicht in Frage gestellt, die Chance, diese Töne als isolierte Einzelereignisse wahrzunehmen (und nicht als Stellvertreter von Harmonien) hat sich jedoch erhöht.
– Mendelssohn verzichtet auf eine rhythmische Gestaltung der Tonhöhen. Die Töne werden in gleicher Dauer und gleicher Dynamik aneinander gereiht.

Franz Liszt geht zu Beginn seiner *Faust-Symphonie* insofern weiter als Mendelssohn, als er die auskomponierte »Ruhepause« (im Melodram des *Sommernachtstraums* auf e) nicht benötigt. Andrerseits besteht seine »Zwölftonreihe« aber aus den Tönen von vier aufeinander folgenden übermäßigen Dreiklängen, ist also streng genommen eine melodisch gebrochene Akkordreihe von vier Akkorden, die gemeinsam das zwölftönige Total ergeben. Mendelssohn geht hier weiter als Liszt, indem er jedem Ton seine eigene (harmonische) Identität gibt.

Meeresstille und glückliche Fahrt

Schon der erste Akkord verblüfft. Der Grundton (d) erscheint in den geteilten Violoncelli, den Kontrabässen und der Bratsche. Die Quinte (a) erklingt in den Violinen im Oktavabstand – die zweiten Violinen geraten dabei unter die Bratschen – und die Fagotte setzen sie noch eine Oktave tiefer. Es ist, als wolle Mendelssohn hier Mozarts Technik zitieren, die Stimme der ersten Violinen mit dem Fagott eine Oktave tiefer zu koppeln – aber es sind zwei Fagotte, nicht eines. Und sie spielen exponiert ihren tiefen Ton gemeinsam, dabei sind Schwebungen unvermeidbar. Die Terz des Dreiklangs (fis) erklingt nur in den Klarinetten, im tiefsten Register, rau (wie die Klarinetten damals geklungen haben). Wiederum sind es zwei Instrumente. Der Akkord schwebt, er klingt »verstimmt«.

Dies ist die »Exposition« der Komposition. Unmissverständlich teilt uns Mendelssohn mit, wo er den Schwerpunkt seiner kompositorischen Gestaltung setzt: im Klang. Anfangs sind Kontrabässe die einzigen Instrumente, denen gestattet wird, zu singen. Aber sie verstummen mitten in ihrer Melodie (Takt 3), während die ersten Violinen eine melodische Linie beginnen, die sofort stecken bleibt.

Die Stimmführung der Klarinetten und Fagotte ist hier ungewöhnlich: In der Mitte des Taktes 3 hören sie plötzlich auf zu spielen und überlassen den Harmoniewechsel in die Subdominante allein den Streichern. Nach einem halben Takt Pause wiederholen die Klarinetten ihren Ton (fis). Einen ganzen Adagio-Takt lang bleibt dieser Akkord liegen: Der Grundton (d) befindet sich jetzt in den geteilten Violoncelli (die Kontrabässe



Abbildung 3: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Takt 31–48

schweigen überraschenderweise, der Akkord hat daher ein schwaches Fundament) und in den ersten und zweiten Violinen, die Quint nur im schwachen tiefen Register der Bratschen.

Aufgrund dieser ungewöhnlichen Behandlung der Stimmführung kann man erkennen, dass Mendelssohn hier eine Folge von *Klängen* komponiert, nicht eine Folge von *Akkorden*. Der Anfangsklang wurde in Takt 4 variiert: Stimmtausch Bratsche/zweite Violine, die ersten Violinen sind mit den zweiten eine Oktave höher gekoppelt, die Fagotte verschwinden und die Klarinetten bleiben gleich, wirken aber in diesem neuen Kontext völlig anders.

Im Gegensatz zur Instrumentation bleiben Melodie und Harmonie konventionell. Tonika, Subdominante, Tonika. Zweimal harmoniefremde Noten: Achteldurchgänge. Die Melodie der Kontrabässe (das zentrale Motiv des Stückes) ist einfach und wandelbar: Grundton der Tonika, Quartsprung abwärts in die Quint, Achteldurchgang zur Terz.

In Takt 4 bis 8 weicht Mendelssohn auf Tonika- und Subdominantparallele aus. Auffallend ist die Vermeidung der Dominante, die erstmals am Ende von Takt 8 erscheint. Dissonant sind wieder einzelne Achteldurchgänge, aber jetzt kommt etwas Neues hinzu: Die Violoncelli bleiben auf ihrem Orgelpunkt in D, und dieser Orgelpunkt bildet eine Dissonanz. Und diese Dissonanz ist innerhalb der Sprache des frühen 19. Jahrhunderts ungewöhnlich: ein d zum e-Moll des Orchesters als *Orgelpunkt in der Mittelstimme*. Auch in Takt 8, wenn dieses D zur Quart des Quartsextakkordes wird, verzichtet Mendelssohn auf die reguläre Dissonanzauflösung: Statt des abwärtsgehenden Sekundschrittes in die Terz komponiert er die Melodiefolge Quart – Sext – Oktav.

Diese Dissonanzen sind nicht das Ergebnis einer Stimmführung, sie sind das Ergebnis eines liegen gebliebenen Klanges: Die Anfangsoktave D–d in den Violoncelli bleibt sieben Takte unverändert, bis sie sich (als gebrochener D-Dur-Dreiklang) im achten Takt in die Quinte nach oben bewegt.

Eine scharfe Vorhaltsdissonanz erscheint erstmals in Takt 9: die Sekunde g^1/a^1. Diese Dissonanz ist ein neues Material. Nie zuvor war in diesem Stück eine Dissonanz so exponiert zu hören gewesen, lediglich die kleine Septime Kontra-E/großes D zwischen Kontrabässen und Violoncelli in Takt 6 könnte als (vorsichtige) Vorwegnahme dieses dissonanten Zweiklanges angesehen werden. Aber so wichtig die Information »Dissonanz« auch sein mag, die Information »Klangfarbe« erweist sich als stärker: Es spielen zwei Flöten allein in tiefer Lage – ein heftiger Kontrast zu den Akkorden, die bis jetzt zu hören waren und die von Streichern, Fagotten und Klarinetten gebildet wurden. Dieser scharfe Klang der Dissonanz steht im Gegensatz zum milden Klang der Instrumente. Die Klangfarbe ist als *Kontrapunkt* zur Intervallkonstellation eingesetzt.

Auf eine durchgehende Betrachtung des gesamten Stückes möchte ich hier verzichten, verweise aber auf einige meiner Ansicht nach besonders bemerkenswerte Details.

Takt 36–44

Das Anfangsmotiv der Kontrabässe erscheint jetzt fünfmal in verschiedenen Oktavlagen. Dem Noten*bild* nach könnte man von einem Fugato sprechen, weil jede Stimme mit demselben Motiv der Reihe nach einsetzt. Allerdings ist dieses »Fugato« mit

keinem Harmoniewechsel verknüpft, so dass es nur innerhalb eines einzigen Akkordes stattfinden kann. Zudem sind die Einsätze der Violinen (die ersten beiden Einsätze des »Fugato«) verschleiert: Der Anfangston des Motivs ist übergebunden und war schon sieben bzw. acht Takte lang zu hören gewesen (diese Oktave d^2–d^3 in den ersten und zweiten Violinen kann als Versetzung bzw. »Transposition« des Violoncello-Anfangs-Zweiklanges um drei Oktaven in die Höhe angesehen werden). Wie oben beschrieben, vollzieht das Anfangsmotiv ja den Weg von der Oktave über die Quinte zur Terz, auf der es dann verweilt. Diese Terz wandert nun allmählich vom fis^2 in den ersten Violinen bis zum Kontra-Fis in den Kontrabässen (an die Stelle der Bratschen setzt Mendelssohn wieder das tiefe Register der Klarinetten), dabei wird ein Akkord, der als Quartsextakkord begonnen hat, zum Sextakkord.

Dieser Sextakkord wird in einer Weise instrumentiert, die nur im äußersten *pianissimo* wirkungsvoll ist: Die Kontrabässe spielen das Kontra-Fis, die Violoncelli die Quinte großes D/großes A, das zweite Fagott schiebt noch eine Terz (Fis) dazwischen, als Oktavverdopplung der Kontrabässe. Bratschen und zweite Violinen spielen so tief wie nur möglich (kleines d bzw. kleines a) – und dann kommt nochmals eine Terz hinzu (als Doppelgriff a/fis^1 in den zweiten Violinen) mit einer Quinte a^1 als Oberstimme in den ersten Violinen. Die Musik in den Takten 41 bis Anfang 44 besteht lediglich darin, dass die erste Klarinette unterschiedliche Töne dieses Akkordes verdoppelt (in einem Rhythmus des Orchesters, der sich vom Metrum gelöst hat: 3+3+2 Viertel im 4/4-Takt).

Neun Adagio-Takte lang besteht die Musik aus einem einzigen Akkord, der unspektakulär vom Quartsextakkord zum Sextakkord wird, immer im *pianissimo* bleibt und sich dabei quasi dreht und zusammenzieht.

Takt 71–98

Glückliche Fahrt, molto allegro e vivace, erreicht schon nach wenigen Takten jenen Akkord, auf dem am Ende des Adagios so lange verharrt wurde: den Quartsextakkord von D-Dur. Das markante Motiv a-fis in den Holzbläsern kann als melodische Variante des Klanges in Takt 1 verstanden werden (Fagott: A / Klarinette: fis) – der Holzbläseranteil des Akkordes wurde herausgefiltert, aus dem Zusammenklang wird in den Takten 72–74 bzw. 76–78 eine Melodie, die jetzt wiederum von Holzbläsern gespielt wird.

Aber hier wird dieser Quartsextakkord traditionell korrekt aufgelöst, in den Dominantseptakkord auf A. Von Takt 79 bis zur ersten Hälfte von Takt 95 erklingt dann nur dieser Akkord ohne zu wechseln. Die Musik verläuft in diesem Bereich in zwei Schichten.

Die erste Schicht wird vom durchgehend erklingenden Dominantseptakkord auf A in sich ständig verändernder Instrumentation gebildet. Dazu spielen Streichinstrumente eine aufwärts gerichtete Linie in Staccato-Achteln, die aus den Tönen des Dominantseptakkordes auf A plus der jeweiligen oberen Nebennote besteht. Eine Besonderheit in der Notation ist dabei im Zusammenhang mit der Septime des Akkordes zu bemerken. Mendelssohn muss sich für die obere Nebennote der kleinen Sekunde entscheiden (eine große Sekunde würde ja zum a, der Oktave des Dominantseptakkordes führen und wäre kein akkordfremder Ton). Er schreibt aber nicht g–as, sondern fisis–gis,



Abbildung 4: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Takt 69–74



Abbildung 4 Fortsetzung: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Takt 75–80



Abbildung 4 Fortsetzung: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Takt 81–86



Abbildung 4 Fortsetzung: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Takt 87–93



Abbildung 4 Fortsetzung: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Takt 94–101

wohl auch, um damit mittels zweier Halbtonschritte in die Oktave gelangen zu können. Die Gleichzeitigkeit von fisis in den Streichern und g in den Bläsern könnte aber auch zu Intonationsunterschieden führen, zu Reibungen, die es ermöglichen, die Streicherstimmen als selbständige, abstrakte Linien zu hören, die sich von ihrem harmonischen Hintergrund zu emanzipieren beginnen.

Diese Staccato-Linie wird zunächst durch die ersten Violinen vorgestellt (im *piano* beginnend, fast verdeckt vom *mezzoforte*-Akkord der Bläser), dann folgen die zweiten Violinen und nun gesellen sich der Reihe nach die Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe dazu, immer vom tiefsten möglichen Ton ausgehend in Oktav- bzw. Doppeloktavkoppelungen mit der Stimme des jeweils höheren Instrumentes. Es entsteht die Illusion, es würde diese Linie ständig von neuem aus der Tiefe aufsteigen.

Zuletzt setzt der Serpent ein. Dieses Instrument ist aber nicht so flexibel wie die Streicher und imitiert die Gestik der Achtelbewegung in Vierteln. Dabei kommt es zu starken dissonanten Reibungen zwischen dem Serpent und den Kontrabässen, denen in dieser Geschwindigkeit aber nicht die Zeit zur Verfügung steht, den Charakter von Dissonanzen zu entwickeln und die daher einen schwebungsreichen, belebten tiefen Klang bewirken können, der nicht zum Fundament werden kann.

Vor und nach diesen Bewegungen beteiligen sich die Streichinstrumente am Dominantseptakkord auf A.

Die aufwärts verlaufenden Streicher-(Serpent-)Linien wirken nur als Ergänzung, nur als Trübung des zentralen Ereignisses dieser Stelle. Schönberg würde sie als »Nebenstimme« bezeichnen. Der »Hauptstimme« im Sinne Schönbergs entspricht die Klangveränderung des Dominantseptakkordes. Aus weiter Lage zieht sich der Akkord zusammen (Flöten, Oboen und Klarinetten fallen um eineinhalb Oktaven, die Fagotte schwingen um einen Mittelpunkt). Dabei kommt es mit den ersten Violinen zu einer Gegenbewegung, die ab Takt 82 vorübergehend zur Oberstimme werden. Ab Takt 83 erweitert sich der Ambitus des Akkordes wieder beinahe bis zum Ausgangspunkt, die Instrumente gehen also den Weg wieder zurück, den sie gekommen sind (die Tonhöhen verlaufen im Krebsgang). Die Hörner entwickeln dabei ein Eigenleben, sie gehen den Weg nicht *zurück*, sondern sie gehen *zweimal denselben Weg*. Ich würde hier von (Klang-) Polyphonie sprechen. Diesem Prozess ist ein *crescendo* aller beteiligten Instrumente übergelagert.

Wie sensibel Mendelssohn reagiert, zeigt ein Detail: An jener Stelle, wo die größte Konzentration des Akkordes erreicht ist (= die engste Lage des Akkordes, Takt 83) setzen die zweiten Violinen ein und erreichen im dritten Viertel ein cis[1], das von den Bratschen eine Oktave tiefer verdoppelt wird. Um die Terz nicht übermäßig zu betonen und um den Streicherklang deutlich hörbar zu machen, wechselt die zweite Oboe hier vom cis zum e, so dass die Terz des Akkordes im Bläsersatz nur mehr in der ersten Flöte (der höchsten Stimme der Blasinstrumente) klingt. So wird Raum für die Bratschen und für die zweiten Violinen geschaffen und gleichzeitig der Klang des Dominantseptakkordes variiert.

Die Piccoloflöte schweigt in diesem Tutti-Klang. Wäre sie zum Beispiel zur Verdopplung der Oberstimme (erste Flöte) eingesetzt, würde der melodische Charakter dieser Stimme verstärkt werden. Dies ist aber nicht beabsichtigt. Da eine kontinuierliche



Abbildung 5: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Takt 496–503

Veränderung des Klanges komponiert wird, würde es keinen Sinn machen, hier eine einzelne Linie durch die Piccoloflöte zu unterstreichen.

Man könnte die Akkordfolge der Bläser aber auch als stehenden Klang hören, dessen Elemente die Farbe wechseln. Zum Beispiel wird das e^2 (um einen dieser Töne herauszugreifen) nacheinander von der zweiten Klarinette, der zweiten Oboe, der ersten Klarinette, der ersten Oboe, der zweiten Flöte und der ersten Flöte gespielt, bevor der Ton verschwindet (Takt 79 bis 82).

Wie wir sehen konnten, verändert sich der Klang des Dominantseptakkordes in den Takten 79–87 graduell, er zieht sich zusammen und dehnt sich wieder aus, das heißt, er wird erst obertonärmer und dann wieder obertonreicher. Auf diese allmähliche Klangveränderung folgt in Takt 87 eine abrupte: Die Blasinstrumente verstummen. Nur mehr die Violinen, die Bratschen und die Pauke setzen den Dominantseptakkord fort. Wie ein Fenster schiebt sich diese Klangsituation in den Tutti-Klang.

Ab Takt 91 spielt wieder das volle Orchester. Das Prinzip der Instrumentation ist jetzt verändert: Waren in den Takten 79 bis 87 alle Töne des Akkordes in allen Instrumentengruppen vertreten, so werden jetzt die Töne des Vierklangs auf die verschiedenen Instrumentengruppen unterschiedlich aufgeteilt: Die Holzblasinstrumente spielen ab Takt 91 nur mehr die Quinte und die Septime des Akkordes – der Grundton erklingt in den Trompeten und Hörnern. Die Terz fehlt in den Blasinstrumenten beinahe völlig, nur der Serpent realisiert Akkordbrechungen in Viertelbewegung; dabei erklingt manchmal auch ein cis. In den Streichinstrumenten wird in Achtelbewegung der A-Dur-Akkord gebrochen, parallel in vier Oktaven, die zweiten Violinen scheren jeweils in der ersten Takthälfte aus und bleiben auf dem a^1 (der leeren Saite?) stehen. Die Septime fehlt in den Streichinstrumenten.

Warum Mendelssohn in den Bläsern den Klang a–e–g komponiert, begründet er in den Takten 97 und 98. Die Holzbläser pausieren (sie werden in Takt 99 mit einer neuen Harmonie einsetzen). Die Blechbläser können den Leitton nicht spielen und beschränken sich auf den Grundton a (der 6. Partialton der Obertonreihe auf D), die Quinte e (der 9. Partialton der Obertonreihe auf D) und die Septime g (der korrigierte 11. Partialton der Obertonreihe auf D). In diesem Klang ist die Terz auffallend schwach instrumentiert: Es spielen Streicher, Trompeten und Hörner, alle *fortissimo*. Das cis erklingt nur in den geteilten Bratschen in der eingestrichenen Oktave.

Mit a–e–g (ohne cis) hat der ganze lang andauernde Abschnitt in Takt 79 begonnen (Kontrabässe, Violoncelli, Bratschen), ehe nach einem halben Takt die Holzbläser und Hörner mit dem vollständigen Dominantseptakkord einsetzten. Der Kreis schließt sich.

20 Takte lang, in mehrfach unterschiedlichen Gestaltungen lässt Mendelssohn diesen Akkord stehen. (Nur in Takt 95 und 96 ergänzt er jeweils im letzten Viertel zwei verschiedene verminderte Septakkorde über dem Orgelpunkt A – als Durchgänge bzw. Nebennoten innerhalb des Dominantseptakkordes). Der musikalische Inhalt konzentriert sich auf die Dramatik der unterschiedlichen Klangfarben, die wechselnde Intensität der Terz des Akkordes, den Kontrast zwischen allmählichen und abrupten Übergängen und auf die Schattierungen der Dynamik.

In formaler Hinsicht steht dieser Abschnitt an einer Position, wo man ein Hauptthema erwarten würde.



Abbildung 6: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Takt 379–390

Takt 496–500

Im Tutti-Klang der Takte 91 bis 95 fehlt nicht nur die Piccoloflöte. Auch die dritte Trompete pausiert. Erstmals im Stück erklingen hier die Trompeten und es genügen zwei Instrumente, um die erforderliche Intensität des Klanges zu erzielen. Die dritte Trompete wird bis zum Ende des Werkes ausgespart. Erst in Takt 498, nur 20 Takte (im Allegro Maestoso-Tempo!) vor dem Ende, setzt sie erstmals ein. Hier komponiert Mendelssohn eine puristische Klangfarbe: Nur die drei Trompeten spielen (programmatisch deutbar als Fanfaren, die das in den Hafen einlaufende Schiff begrüßen), ehe dann ab Takt 501 erst die Pauke dazukommt, und dann auch alle anderen Orchesterinstrumente (außer der Piccoloflöte) mitspielen.

Knapp nach dem Beginn des Stückes, im 9. (Adagio-)Takt, hatten die Flöten alleine gespielt, vergleichbar knapp vor dem Ende des Stückes erklingen nur die Trompeten. An keiner anderen Stelle des Werkes werden nur gleiche Instrumente eingesetzt. Man kann hier eine Symmetrie der Klangdisposition erkennen.

Takt 380

Ein gebrochener Akkord in den Flöten. Leise. Der Grundton in der ersten Klarinette. Extrem tief. So leise wie möglich und dennoch rau und stark. Die Quinte in allen ersten und zweiten Geigen. So tief wie möglich. Sehr leise. Aber intensiv. Und darüber die große Terz in den Hörnern. So leise, wie es in dieser Lage möglich ist. (Die Klarinette ist beweglich und wandert zwischen Grundton, Terz und Quint des Akkordes, während die anderen Instrumente in ihren Positionen verharren.)

Hier wird ein Klang erfunden, zusammengestellt, kom-poniert. Der wesentliche musikalische Inhalt ist nicht das Thema, das in der Klarinette erscheint (das zu diesem Zeitpunkt kein neues Material bringt, sondern die Violoncellomelodie ab Takt 335 einen Ganzton tiefer wiederholt), sondern die ungewöhnliche Klangfarbe dieser Stelle.

Allerdings ist es heute nicht immer leicht, diese Qualitäten sinnlich zu erfassen. Der Klang ist vielleicht der verletzbarste Aspekt der Musik. Während wir annehmen können, dass Töne, Rhythmen und Lautstärke heute in annähernd originaler Weise wiedergegeben werden, haben sich die Instrumente grundsätzlich verändert. Die modernen Klarinetten haben eine viel weichere, homogenere Tiefe als sie es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten. Flöten, Hörner und Trompeten haben sich grundsätzlich verändert. (Und wenn – an anderer Stelle – gar statt des Serpents die Basstuba spielt, ist das ein schwerwiegender Eingriff in die Klangwelt.) Mendelssohn hat bewusst auch die Schwächen der Instrumente benutzt. Die Weiterentwicklung der Instrumente in den letzten anderthalb Jahrhunderten hat diese Schwächen weitgehend ausgemerzt. Dabei ging für Mendelssohns Musik viel verloren.



Abbildung 7: Felix Mendelssohn Bartholdy, Konzert-Ouverture Nr. 3, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Takt 511 bis Ende

Takt 511–Ende

Die Trompetenfanfaren werden vom Orchester übernommen. Scheinbar handelt es sich hier um einen konventionellen Schluss des Stückes. Aber Mendelssohn nutzt den beschränkten Tonvorrat der Trompeten, um damit einen Durakkord farblich differenziert zu gestalten. Es entsteht ein Prozess vergleichbar der Veränderung des Dominantseptakkordes in den Takten 79 bis 83: Der Akkord zieht sich zusammen, der Anteil an höheren Akkordtönen wird geringer, das Spektrum des Klanges verändert sich.

Die drei Trompeten spielen jeweils andere Akkordtöne, dadurch entstehen immer vollständige Dreiklänge. Diese Dreiklänge werden aber unterschiedlich verstärkt: Die erste und die zweite Trompete sind mit Flöten, Klarinetten, ersten und zweiten Violinen gekoppelt, die dritte Trompete aber nur mit den Bratschen. Dadurch erhält Mendelssohn Klänge, in denen jeweils ein anderer Akkordton benachteiligt ist. Die Gewichtung der Akkordtöne verschiebt sich ständig. Der Klang »lebt«.

Der Grundton bleibt unverändert in den Violoncelli, den Kontrabässen und dem Serpent. Die Fagotte und die Hörner ergänzen den Klang mit der Terz und der Quint des Akkordes in der kleinen Oktave.

In Takt 514 (immer noch im *fortissimo*) verändert sich erneut die Gewichtung des Akkordes. Der vollständige Dreiklang erscheint nur in den Streichern. Die Oktave wird verstärkt: drei Trompeten im Einklang sowie die in diesem Register besonders starken Oboen (ergänzt durch die Klarinetten) spielen das d^1, die Flöten eine Oktave höher. Terz und Quint bleiben nur in den Hörnern und Fagotten, sind also deutlich unterrepräsentiert. (Auch innerhalb des Streichersatzes ist die Terz relativ schwach gesetzt: Sie erklingt auf der C-Saite der Bratsche.)

Im *decrescendo* zum *pianissimo* (Takt 515) hören die Oboen auf zu spielen. Nach einer Subdominante (Takt 516) erscheint der Schlussakkord (*pianissimo*). Die Terz, die zwei Takte vorher noch benachteiligt gewesen ist, ist jetzt prominent hervorgehoben: Sie bildet nun die Oberstimme des Akkordes (fis^2 in den ersten Violinen und Oboen) und wird zwei Oktaven tiefer von den Hörnern, der Bratsche und den Klarinetten verdoppelt. In den Kontrabässen ist ein Kontra-D notiert. (Vermutlich wurde hier oktaviert. Oder wurden die E-Saiten eine Sekunde tiefer gestimmt?)

Schlussbemerkung

In signifikant vielen Stellen von *Meeresstille und glückliche Fahrt* ist die *Komposition des Klanges* der wesentliche Inhalt der musikalischen Gestaltung. Mendelssohn nimmt Schönbergs Utopie einer »Klangfarbenmelodie« vorweg. Er öffnet Türen in einen Raum, den später die serielle Musik in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts neu betreten hat.

Zuletzt will ich für Mendelssohns Musik einen Begriff in Anspruch nehmen, der in der musikwissenschaftlichen Diskussion nur selten (meinen Meinung nach zu selten) verwendet wird, wohl weil er zu schwammig ist und zu wenig konkret dingfest gemacht

werden kann – obwohl er eine der intensivsten Motivationen für künstlerische Arbeit beschreibt: die Schönheit.

Alle diese Kompositionen der Instrumentalfarben sind schön. Unendlich schön. Gestaltet aus einer tiefen Liebe zum Klang.

»Bousculer le temps, bousculer l'espace«

Stilistische Assimilation und Montage in Maurice Ravels Oper *L'Enfant et les Sortilèges**

von Michel Roth

»Die ganze Zeit zerbeißt Jazz meine Kleider, rupft die Blumen aus, benutzt seine Fleischbrühe als Fußbad und wühlt Löcher in den Garten. Ich widme meine ganze Zeit den Einfällen von Jazz, der eine unendliche Anzahl von Streichen kennt, obwohl er erst zwei Monate alt ist«.[1] So schildert Maurice Ravel in einem Brief aus dem Jahr der Uraufführung von *L'Enfant et les Sortilèges* (1925) das wilde Leben seines Hundes, den er »Jazz« getauft hatte. »Ich widme meine ganze Zeit den Einfällen von Jazz« – das lässt sich auf Ravels damalige Schaffensperiode übertragen, in der er im Jazz eine völlig neue Inspirationsquelle entdeckte.

Seine zweite und letzte Oper *L'Enfant et les Sortilèges* nach einer Textvorlage von Colette[2] ist Ravels erstes Werk mit direkten Jazzeinflüssen. Damit steht es am Beginn seines Spätwerks, dessen Erzeugnisse, insbesondere der *Boléro* und die zwei Klavierkonzerte, im Konzertsaal und in der Sekundärliteratur breit rezipiert werden. Obwohl Ravel selbst *L'Enfant* als das »œuvre de ma vie«[3] bezeichnete, ist der aktuelle Forschungsstand eher dürftig, einzig die Monographie von Mathias Schillmöller verdient besondere Erwähnung.[4] Seiner Arbeit ist zu verdanken, dass viele außermusikalische Einflüsse identifiziert wurden und er die Schlüsselstellung dieses Werks und seine enge Vernetzung mit Ravels übrigem Schaffen überzeugend herausarbeitete. Eine Analyse der im Stück verwendeten musikalischen Modelle und deren Semantik steht aber noch aus, insbesondere auch die Frage, mit welchem dramaturgischen Ziel und welchen kompositorischen Mitteln Ravel den einzelnen Nummern so unterschiedliche Ausprägungen

* Ich widme diese Arbeit meinem Lehrer Roland Moser.

1 Maurice Ravel, zitiert nach Heinz Werner Zimmermann, *Die französische Rezeption des Jazz bei Ravel und Messiaen*, in: *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert,* hrsg. von Giselher Schubert, Mainz: Schott 2001 (= *Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt am Main,* Bd. 7), S. 137 f.

2 Colette, d.i. Sidonie-Gabrielle Colette, 1873–1954, französische Varietékünstlerin und Schriftstellerin.

3 Maurice Ravel, *»Un célèbre Compositeur …«,* in: ders., *Lettres, Écrits, Entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein, Paris: Flammarion 1989, S. 347.

4 Mathias Schillmöller, *Maurice Ravels Schlüsselwerk »L'Enfant et les Sortilèges«*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1989. Zudem sei hingewiesen auf die Studie von Tobias Bleek, *»… eine Art chinesisch kostümierter Blues«. Maurice Ravels »Foxtrott« aus »L'enfant et les sortilèges« im kulturellen Kontext*, in: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Für Reinhold Brinkmann*, hrsg. von Tobias Bleek und Camilla Bork, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2010, S. 87–115.

gibt und doch durch stilistische Assimilation und Montagen ein kaleidoskopisches Ganzes entstehen konnte.

»Esthétique de l'imposture« – Ravels Wurzeln

Maurice Ravel bezeichnete einmal Edgar Allan Poe, die baskischen Volkslieder seiner Mutter und das Klappern und Fauchen von Maschinen als seine drei wichtigsten Inspirationsquellen.[5] So heterogen und zufällig diese Aufzählung anfänglich erscheint, so fundamental trifft sie doch den Kern seines Schaffens. »L'esthétique d'Edgar Allan Poe […] a été d'une singulière importance pour moi ainsi que l'immatérielle poésie de Mallarmé«.[6] An Poes Werk, das er in Übersetzungen von Charles Baudelaire kennengelernt hatte, faszinierte ihn unter anderem das Gleichgewicht zwischen formaler Logik und assoziativer Inspiration. In *The Poetic Principle* führt Poe aus:

> »Allein in der Betrachtung des Schönen ist es uns möglich, jene angenehme Erhebung oder Erregung der Seele zu erlangen, die wir als das poetische Empfinden erkennen und die sich so klar abhebt von der Wahrheit, der Befriedigung des Verstandes, oder von der Leidenschaft, der Erregung des Herzens«.[7]

Kunst lässt uns Anteil nehmen an einer Schönheit, die über unseren alltäglichen Kategorien von Verstand und Leidenschaft steht, sie entzieht sich dem gemeinhin Sagbaren. Hier schließt Stéphane Mallarmé lückenlos an:

> »[Baudelaires] Blumen des Bösen zum Beispiel sind mit Schrifttypen gedruckt, deren Aufblühen allmorgendlich die Blumenbeete einer zweckorientierten Zeitungstirade schmückt, und stehen zum Verkauf in schwarz-weißen Büchern […]. So poltern die Erstbesten in ein Meisterwerk hinein, und noch wurde, seit es Dichter gibt, eine unbefleckte Sprache nicht erfunden, um dieser Zudringlichkeit zu wehren – hieratische Formeln, deren fruchtloses Studium den Profanen blendet und den schicksalhaften Dichter anspornt –, und diese Eindringlinge halten als Ausweis eine Seite des Alphabets hin, auf der sie lesen lernten! O goldene Schließen der alten Meßbücher! O unversehrte Hieroglyphen der Papyrusrollen! Wozu führt diese Abwesenheit von Mysterium?«[8]

Mallarmés Forderung nach einer nur aus dem Kunstwerk heraus gewachsenen, »unbefleckten« Schönheit – nicht gefasst in eindeutige, mimetische Wörter einer »zweckorientierten Zeitungstirade«, sondern in einer geheimnisvoll ihren Sinn verbergenden »hieratischen Schrift« – bedeutet eine Abkehr vom Ausdrucks-«Instrument« Sprache hin zur Sprache selbst als Gegenstand künstlerischer Formung. So wird die Kunst eine nach eigenen Bedeutungsgesetzen funktionierende autoreferentielle Enklave, zur Kunst per

5 Vgl. Maurice Ravel, *M. R., l'Homme et le Musicien*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 355.

6 Ders., *La musique contemporaine*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 53.

7 Edgar Allan Poe, *Das poetische Prinzip*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Kuno Schuhmann und Hans Dieter Müller, Bd. IV, S. 683. Vgl. hierzu auch: Arbie Orenstein, *Ravel*, Stuttgart: Reclam 1978, S.139.

8 Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, München: dtv 1995, S. 312 f.

se,[9] die in kontemplativer Distanz zu den Gegenständen der Realität bleibt, beziehungsweise ihnen selbstbewusst eine eigene Wahrheit entgegenhält. Diese Emanzipation der Kunst vom Naturgetreuen, Mimetischen geschieht bei Poe und bei den französischen Symbolisten im Geiste von Friedrich Schlegels Konzept der »romantischen Ironie«, das außerhalb des deutschen Sprachraums vor allem über das Werk E. T. A. Hoffmanns rezipiert wurde: die bewusste Brechung der Einheit innerhalb eines Werkes und somit die Entlarvung seiner künstlerischen Bedingtheit, letztlich seiner illusionistischen Künstlichkeit.

Baudelaire erreicht diese Verkünstlichung in den *Fleurs du Mal* durch den bewussten Rückgriff auf stilisierte barocke Modelle – eine Spannung zwischen Form und Inhalt, die Ravel musikalisch zeitlebens beschäftigen wird. Ravels Klassizismus steht deutlich in dieser Tradition, seine Beschäftigung mit barocken und klassischen Modellen und deren spielerischen Brechung durch Assimilation an seine moderne Musiksprache beginnt deshalb (nicht zuletzt unter Einfluss seines Lehrers Gabriel Fauré) fast zwei Jahrzehnte vor der Bewegung des Neoklassizismus. Seit seinen ersten Stücken greift er kontinuierlich auf überlieferte Formen und Stilmerkmale zurück und versteht seine Arbeit als kreative »stylisation« dieser Grundstoffe, als Mischung von kunstvoller Nachschöpfung und gezielter Verfremdung:

> »Ces formes populaires sont seulement les matériaux de la construction et l'œuvre d'art n'apparaît que dans la conception mûrie, où aucun détail n'a été laissé au hasard. En outre, la stylisation minutieuse dans la manipulation de ces matériaux est absolument essentielle«.[10]

Ravels Oper *L'Enfant et les Sortilèges* entsprach zwar laut dem Kritiker Henry Malherbe »au goût du jour«,[11] sein »Classicisme« unterscheidet sich jedoch deutlich von demjenigen seiner Zeitgenossen: Er ist keine Kritik an Spätromantik oder Impressionismus, seine kompositorischen Grundmaterialien könnten genauso von Johann Strauß, Léo Delibes oder Giacomo Puccini stammen und überdies bleibt sein impressionistisches Frühwerk bis in seine letzten Werke präsent. Während Igor Strawinsky die »Ausdrucks«-Musik für beendet erklärt und mit seiner Fokussierung auf das rein Handwerkliche und Manipulierende die verwendeten Formen und Figuren aus ihrem stilistischen und semantischen Kontext herauslöst und ihnen so ihre historische Bedeutungsschwere spielerisch entzieht, setzt Ravel gerade auf die Ausdruckskraft der mit unzähligen Assoziationen und Erfahrungswerten aufgeladenen »vieilles formes«, er überschaut »die Formwelt, in die er selber gebannt ist; durchschaut sie wie Glas; aber durchstößt nicht die Scheiben, sondern richtet sich ein, raffiniert wie ein Gefangener«,[12] er assimiliert sie seiner eigenen musikalischen Sprache, ohne aber ihre Identität zu brechen. Ravels Rückgriff auf vorgeformtes musikalisches Material entspringt immer auch dem Versuch von

9 Vgl. Edgar Allan Poe, *Das poetische Prinzip* (s. Anm. 7), S. 679.

10 Maurice Ravel, *La Musique contemporaine*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 54.

11 Zitiert ebd., S. 537.

12 Theodor W. Adorno, *Ravel*, in: ders., *Moments musicaux*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 67.

dessen »Rückgewinnung« und Aktualisierung, beziehungsweise dem Drang, das subjektive musikalische Ausdrucksbedürfnis mit vermeintlich »objektiven« Formmodellen abzusichern – hierin scheint ihm Arnold Schönbergs Zwölfton-Klassizismus näher zu stehen als das parallele Schaffen Strawinskys.

Theodor W. Adorno nennt Ravel deshalb »einen Meister der klingenden Masken«: »Kein Stück aus seiner Hand ist buchstäblich gemeint, wie es dasteht; keines aber bedarf zur Erklärung eines anderen außerhalb seiner selbst: in seinem Werk haben Ironie und Form zu glücklichem Schein sich versöhnt«.[13] Entsprechend wählt Ravel auch seine Textvorlagen. Beispielsweise die *Histoires naturelles*, wo in *Le Cygne* der Erzähler plötzlich anfängt, die zuvor klangvoll geschilderte Schönheit des Tiers zu hinterfragen und sich unmerklich vom neutralen Beobachter zum verächtlichen Spötter wandelt. In *L'Heure espagnole* fallen die fünf Hauptfiguren in der Schlusshabanera aus ihren Rollen und beginnen, sich und ihr Handeln gleichsam von außen zu charakterisieren (was komischerweise in Form von aufgezählten Zutaten eines Kochrezepts geschieht: »avec un peu d'Espagne autour«, vgl. Ziffer 124). In den C*hansons madécasses* platzen plötzlich alltägliche Verrichtungen in die kunstvoll illuminierte Traumwelt hinein: Beinahe beiläufig schließt die Sängerin mit den Worten »Allez, et préparez le repas.« Der Liederzyklus *Shéhérazade* beschreibt in *Asie* luzide Bilder und musikalisiert diese jeweils unmittelbar. Zwar sind alle Aussagen ins Conditionnel gesetzt und somit als nicht real deklariert, doch die Musik evoziert umso opulentere Bilder, je mehr der Text den Realitätsbezug verliert und der »Asientraum« sich schließlich als Kunstprodukt einer geckenhaften Fantasie entpuppt: »Et puis m'en revenir plus tard / Narrer mon aventure aux curieux de rêves / En élevant comme Sindbad ma vielle tasse arabe / De temps en temps jusqu'à mes lèvres / Pour interrompre le conte avec art« (nach Ziffer 17). Die Verkünstlichung der Musik geschieht in *Asie* also nicht durch einfache Verfremdung: In ihrer ungebrochen *imaginativen* Ausdruckskraft entlarvt sie sich selbst als *imaginäres* Kunstprodukt, indem sie durch Überdrehung der Natürlichkeit gerade ihre Künstlichkeit immer wieder unter Beweis stellt – also in völliger Umkehrung von Jean-Philippe Rameaus »cacher l'art par l'art même«.[14] Die gestelzte Erzählweise (»interrompre le conte avec art …«) findet sich in Ravels Musik wieder in Form einer überaus *kunstvoll* farbenprächtigen, aber ebenso *gekünstelt* klischeehaften musikalischen Textausdeutung.[15] Im Gegensatz zu den dezidiert unsentimentalen Verfremdungstechniken eines Strawinskys oder Bertolt Brechts (»V-Effekt«) verbirgt sich bei Ravel hinter der Verkünstlichung immer auch unverhohlen seine Liebe zum dekonstruierten Gegenstand, zu den fremden Welten Mallarmés und zur berauschenden Musik des exotismenverrückten Fin-de-Siècle. In

13 Ebd.

14 Vgl. hierzu Fritz Reckow, *»Cacher l'Art par l'Art même«. Jean-Baptiste Lullys »Armide«-Monolog und die Kunst des Verbergens*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag,* hrsg. von Werner Breig, Stuttgart 1984 *(= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 23), S. 155 f.

15 Auf den Bezug dieser Textstelle von Klingsor zu Ravels Ästhetik hat erstmals Émile Vuillermoz in einem kurzen Artikel in *der Revue musicale* hingewiesen, vgl. Émile Vuillermoz, *Le style orchestrale de Maurice Ravel*, in: *Maurice Ravel*, Sondernummer der *Revue musicale*, VI (April 1925), Nr. 6, S. 26.

einer Regieanweisung zu *L'Enfant* wird diese Ambivalenz deutlich: Die Kunstfiguren der *Pastourelle* seien zwar »un peu ridicules«, aber ebenso »très touchants« (Studienpartitur, Ziffer 50). Eine sich distanzierende vollständige Demaskierung des verführerischen Scheins ist Ravels Sache nicht; zu sehr wurzelt sein Schaffen genau darin, zu präsent ist diese Welt beispielsweise in seinem Wohnhaus voller exotischer Gegenstände[16] und in seiner listigen Freude, seinen Gästen im *Belvédère* eine Sammlung wertvoller Gemälde zu präsentieren, die sich erst bei genauem Hinsehen als Fälschungen entpuppen.[17] Adorno folgert:

> »Ravel hat zur Substanz, die ihm der Welt romantischen Scheins angehört, von Anbeginn das Zutrauen verloren und atomisiert sie darum gar nicht erst, sondern umgeht sie, umspielt sie, wendet sie neu und verflüchtigt sie schließlich ins Nichts gleich einem Zauberkünstler. […] Nachdem er einmal den Impressionismus durchgehört hat, wird ihm jedes neue Werk zum neuen Kunststück«.[18]

Als zweite Inspirationsquelle bezeichnet Ravel Volkslieder, die ihm seine Mutter als Kind vorgesungen hat. Sie werden zu einem Modell des Einfachen, Unverfälschten, Elementaren, das er auch in der kindlichen Welt wiederzuentdecken glaubt. Über seine Kinderstücke *Ma Mère l'Oye* schreibt er: »Le dessin d'évoquer dans ces pièces la poésie de l'enfance m'a naturellement conduit à simplifier ma manière et à dépouiller mon écriture«.[19] So sieht er Volksmusik, Kinderlieder und populäre Tänze nicht primär als befreiende Gegenentwürfe zum klassisch Wohlgeformten und Gezähmten, sondern versucht auch in diesen einfachsten Formen musikalischen Ausdrucks zu meisterhaft stilisierter Gestalt zu gelangen. Ebenso bewirkt Ravels Prinzip des »Dépouillement« nicht eine etwas spröde gestalterische Austrocknung, wie sie die neoklassizistische Musik der zwanziger Jahre gelegentlich prägt, sondern eine klassische Reduktion aufs Wesentliche und Funktionale und somit »Schöne«. Alain (Emile-Auguste Chartier) definiert in seiner Schrift *Artisans et Artistes* das Schöne als »inimitable qui ressemble à tout« und erklärt kongenial zu Ravels eigener Ästhetik:

> »Comme un beau bahut; il ressemble à tous les bahuts, mais il est beau. Où les autres bahuts sont sculptés, il est sculpté, mais par le génie. La ligne est selon la coutume; mais infléchie ou relevée un peu; et cela suffit. Il y a très peu de différence entre une belle chose et une chose qui ne mérite même pas attention«.[20]

Damit ist nicht einfach eine Entmystifizierung des künstlerischen Prozesses im Sinne Jean Cocteaus gemeint, der in seinem Text *Le Coq et l'Arlequin* den Schaffensakt als gewöhnliche Hausarbeit entlarvt: »Il y a une maison, une lampe, une soupe, du feu,

16 Nachzulesen in einem *Entretien*: Maurice Ravel, *Une visite chez M. R.*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 360 ff.

17 Vgl. Arbie Orenstein, *Ravel* (s. Anm. 7), S. 88.

18 Theodor W. Adorno, *Ravel* (s. Anm. 12), S. 67.

19 Maurice Ravel, *Esquisse autobiographique*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 45.

20 Alain (d.i. Emile-Auguste Chartier), *Artisans et artistes*, in: *Préliminaires à l'Esthétique*, Paris: Gallimard 1939, S. 71.

du vin, des pipes, derrière toute œuvre importante de chez nous«.[21] Ebenso deckt sich Alains Aussage nur zum Teil mit Erik Saties kleinkünstlerischem Charme oder Strawinskys Umwertung, dass beim Komponieren »Transpiration« und »Fabrication« wichtiger als »Inspiration« seien. Ravels Musik kennt diese Seiten bezeichnenderweise kaum – bei allen Adaptionen von Populärmusik sucht er immer eine höchst artifizielle Vollendung. Auch wenn er seine »fabrication« jeweils raffiniert zu verbergen weiß (und wohl deshalb seine musikalischen Skizzen konsequent vernichtet hat), machen seine Werke nie den Eindruck des Spielerischen und Spontanen. Sie sind keine Gauklerstücke für ein vermeintlich »gemeines« Publikum, sondern eher Magiekünste für den Kenner, kunstvoll aus Porzellan gefertigte Nippsachen, sorgfältig glasiert und allenfalls mit einigen burlesken Stilelementen verziert. Seine Assimilationen sind Fälschungen im wörtlichen Sinn – sie wollen möglichst auf den ersten Blick »echt« erscheinen: »inimitable qui ressemble à tout«. Meisterwerke wie *La Valse* oder *Boléro* haben in ihrer Rezeption eher darunter gelitten, dass ihnen im oberflächlichen Konzertbetrieb häufig die Rolle eines beifallsheischenden Finales zukommt und im kollektiven Jubel ihre untergründig destruktiven und manipulativen Aspekte überhört werden. Ravel reagierte darauf nicht selten sardonisch: Berühmt geworden ist seine Äußerung, der *Boléro* bestehe aus 17 Minuten »reinem Orchesterstoff ohne Musik«,[22] ebenso entzauberte er gegenüber Alexis Roland-Manuel die berauschende Klangwelt des »Lever du Jour« aus *Daphnis et Chloé* als simplen D-Dur-Akkord mit sixte ajoutée.[23]

Die Unterschiede zu seinen Zeitgenossen werden besonders deutlich, wenn man Ravels *Ragtime* aus *L'Enfant* (Ziffer 28 ff.)[24] mit denjenigen Saties und Strawinskys vergleicht, die wenige Jahre zuvor entstanden sind: Ravels Ragtime will täuschend echt klingen, der eigentlich stilfremde Klangkörper des Orchesters bemüht sich spürbar um eine authentische Klanglichkeit – vielleicht weniger im Detail, so doch im großen Kontext, so dass auch ein ironisierender Fremdkörper wie die Râpe à fromage (anstelle eines Guiro) nicht besonders auffällt. Strawinskys *Ragtime* für elf Instrumente (1917/18) irritiert klanglich ab dem ersten Takt, da er das stiltypische Klavier durch ein prominentes Cimbalom ersetzt. Im Gegensatz zu Ravel erklingt keine »swingende« Salonmusik, sondern wird das volkstümlich Ungehobelte, Schäbige und Primitive genussvoll zelebriert. Ravels elitäre Haltung zeigt sich noch ausgeprägter im Vergleich mit Satie, über den er meint: »un extrémiste plutôt qu'un auteur de chefs-d'œuvre substantiels«;[25] oder an anderer Stelle: »Satie exerce une influence spirituelle, mais il n'est pas parfaitement sincère«[26] – ein »chef-d'œuvre substantiel« ist natürlich weit weg von Saties eigenem künstlerischem Anspruch, worin Ravel einen Mangel an »sincérité« sieht.

21 Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*, in: *Entre Picasso et Radiguet*, hrsg. von André Fermigier, Paris: Hermann 1967, S. 48.

22 Arbie Orenstein, *Ravel* (s. Anm. 7), S. 217.

23 Ebd., S. 194.

24 Alle Ziffer-Angaben beziehen sich auf die Ausgabe des Werks als Studienpartitur bei Durand, Paris 1925.

25 Maurice Ravel, *M. R., L'Homme et Musicien* (s. Anm. 5), S. 356.

26 Maurice Ravel, *Le Festival de Musique Française*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 339.

Mit *Parade* schuf Satie 1917 gemeinsam mit Picasso, Cocteau und Massine »eine Art totales Theater«, wie es Massine nannte, für das Apollinaire den später inflationär verbreiteten Begriff des *surréalisme* prägte.[27] Trotz einiger verblüffender Gemeinsamkeiten zwischen *Parade* und *L'Enfant* wird beim genauen Hinsehen der Unterschied evident: Die Nummer der »Petite fille Américaine« ist zwar ein wilder Ragtime, der jedoch eher wie eine synkopierte Polka klingt (was typisch ist für den europäischen Cakewalk dieser Zeit),[28] aber künstlich amerikanisiert mit klischeehaften Hollywood-Requisiten: einem »bruit scénique« aus Pistolenschüssen, Polizeisirenen, Schreibmaschinengeklapper. Ravel geht dagegen von einem stilistisch »lupenreinen« Ragtime aus, der nur gemessen an einem authentischen Anspruch verfremdet wird. Satie schreibt eine Persiflage, Ravel eine Parodie.

Es ist nicht zufällig, dass sowohl Satie wie Ravel ihre Ragtimes im Kindlichen ansiedeln, denn letztlich prägt beide Stücke eine Mischung aus imaginativer Verzauberung und kognitiver Entzauberung der Welt, wie sie sich modellhaft im Kindsein manifestiert. Baudelaire schreibt darüber:

> »L'Enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. […] Le génie n'est peut-être que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant pour s'exprimer d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette«.[29]

Es ist dieses Nachempfinden des staunenden Entdeckens und spielerischen Experimentierens von Kindern, das Ravel in seinem eigenen Komponieren antreibt; eine Suche nach einer künstlerischen Ausdrucksform, die hochartifizielles Handwerk (»l'esprit analytique«, »ordonner«) und naiv magisches Staunen (»il est toujours ivre«) miteinander vereint. Dass dies letztlich unerreichbar bleibt, erklärt die zarte Melancholie, die Ravels Schaffen durchweht und für die Adorno ein schönes Bild gefunden hat: »Die Kinder von *Ma Mère l'Oye* indessen und der *Sonatine*, deren Menuett zumal, sind traurige und beglänzte plein-air-Kinder, auf der bunten Allee zwar von viel Sonne betupft, aber von englischen Gouvernanten betreut. […] Ravels [Kindlichkeit ist] allein die aristokratische Sublimierung von Trauer«.[30]

Als drittes Element nennt Ravel das »Klappern und Fauchen von Maschinen« als Inspirationsquelle. Fast alle Autoren, die den »horloger suisse«[31] in seiner Villa *Le Belvédère*

27 Vgl. Volker Scherliess, *»Torniamo all'antico …«,* in: *Canto d'amore*, hrsg. von Gottfried Boehm u. a., Bern: Benteli 1996, S. 42.

28 Fred Ritzel**,** *»Hätte der Kaiser Jazz getanzt …«,* in: *Ich will aber gerade vom Leben singen*, hrsg. von Sabine Schutte, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 275.

29 Zitiert nach Mathias Schillmöller, *Maurice Ravels Schlüsselwerk »L'Enfant«* (s. Anm. 4), S. 96.

30 Theodor W. Adorno, *Ravel* (s. Anm. 12), S. 69 f.

31 Ein berühmt gewordener Spitzname Ravels, den Strawinsky geprägt hatte. Ravels aus der Schweiz stammender Vater Joseph Ravel war übrigens Maschineningenieur (Autoindustrie) und

in Montfort-l'Amaury besucht haben, berichten von dessen Sammlung mechanischer Spieluhren und aufziehbarer Automaten. Im erstaunlichen Aufsatz *Trouver des airs dans les usines*[32] (1933) hat Ravel seiner musikalischen Beschäftigung mit den technischen Errungenschaften Ausdruck gegeben. So glaubt er, dass nach Jahrhunderten der naturmimetischen Kunst die Aspekte des modernen Lebens nicht mehr vernachlässigt werden könnten und fordert eine »Inspiration dans le bruit«. Wie Luigi Russolo transformiert er mechanische Klänge in Musik, allerdings ohne dessen neu erfundenen »Intonarumori«:

> »Les sons étranges et désordonnés d'un gros véhicule à moteur gravissant une côte raide ne sont peut-être pas d'une beauté saisissante; mais traduits en musique ils auraient une séduction tout autre. Le chant du rossignol dans la forêt est très différent des interprétations musicales qui en été données; de même, le mouvement d'un gros moteur, mis en musique, ne ressemblerait guère aux sons véritables qui en émanent. C'est un art véritable que de mettre en musique de telles sonorités«.[33]

Im Kapitel *La musique des machines*, meint er: »Quant à mon *Boléro*, c'est à une usine que je dois de l'avoir conçu. Un jour, j'aimerais le donner avec un vaste ensemble industriel en arrière-plan«.[34]

Ravels Erläuterungen stehen allerdings bloß vordergründig denjenigen der Futuristen der zehner Jahre nahe: Er interessiert sich nur sekundär für den Klang technischer Apparaturen, eher inspirieren ihn deren mechanische und zeitliche Abläufe (ähnlich wie Arthur Honegger in *Pacific 231*). Solche maschinellen Prozesse sind in den großen Orchesterwerken *Boléro* und *La Valse* erlebbar. In *La Valse*, ursprünglich als rauschhafte Apotheose des Wiener Walzers geplant und nach traumatischen Kriegserlebnissen als »tournoiement fantastique et fatal«[35] realisiert, zeigt sich Ravels Ambivalenz zwischen ekstatischer Entgrenzung und handwerklicher Perfektion: Der infernalische Zusammenbruch des Walzers wird paradoxerweise mit strenger Beethovenscher Durchführungstechnik und distanzharmonisch geometrisch abgezirkelten Modulationsplänen inszeniert. *La Valse* erscheint wie ein kunstvoll verschnörkeltes Karussell, das sich überdreht und schließlich in strenger Gesetzmäßigkeit selbst zerstört. Dieses Spannungsfeld zwischen albtraumhaftem Getriebensein und traumhaftem sich Treibenlassen, letztlich zwischen Zwang und Freiheit, prägt auch deutlich seine zweite Oper, über die Ravel sagt:

> »*L'Enfant et les Sortilèges*, c'est une féerie naïve, non dénuée d'ironie, un rêve où il y a du cauchemar, et si, parfois, cela a l'air d'être un petit drame, c'est toujours la comédie la plus gracieuse; l'irréel ne s'y mêle à la réalité que parce qu'il en est la logique conséquence«.[36]

nicht Uhrmacher, wie immer wieder fälschlich behauptet wird.

32 Zitiert nach Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 329 ff.; der Artikel erschien ursprünglich auf Englisch in der Zeitschrift *New Britain*.

33 Ebd., S. 329 f.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 46.

36 Maurice Ravel, *Avant-Première*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 349.

Roland-Manuel fasst in seiner Schrift *Esthétique de l'imposture* die musikalische Welt Maurice Ravels und dessen *L'Enfant et les Sortilèges* treffend zusammen:

> »Plus Ravel s'affermit dans la pratique de son art, mieux il calcule ses élans et plus il modère ses confidences. Ce magicien n'est pas l'esclave, mais le dompteur des forces obscures qui s'agitent en lui. Il a toutes les roueries d'un illusionniste. Il nous force à penser qu'il n'a rien dans les mains ni dans les poches, quand ses mains et ses poches sont pleines d'artifices. […] Il veut avant tout produire un effet sans laisser deviner son industrie. […] C'est en imitant qu'il innove, car il n'a pas la prétention de créer *ex nihilo*. […] Il travaille »sur le motif« comme un peintre. […] L'œuvre achevée, il est généralement impossible de trouver trace du modèle. Notre homme a traqué l'influence et ne l'a pas lâchée qu'elle ne lui ait donné la formule précise dont il avait besoin. L'originalité naïve et profonde du copiste a fait le reste«.[37]

»comme des images d'Epinal« – neue musikdramatische Ideale

Das Schaffen Ravels ist geprägt von zahlreichen Opernprojekten, von denen aber nur ein Bruchteil zu konkreter musikalischer Ausformung gelangte. Während viele an seinem langsamen, krisenanfälligen Arbeitsprozess scheiterten, scheint die Arbeit an *Jeanne d'Arc* (nach Joseph Delteil), die ihn in seinen letzten Jahren immer wieder beschäftigte, vor allem als Folge seiner schweren Erkrankung zum Erliegen gekommen zu sein.[38] Seine Gedanken über dieses Werk bleiben theoretisch, da er keine musikalischen Skizzen mehr anfertigen konnte, geben jedoch einige interessante Aufschlüsse über Ravels musiktheatralische Vorstellungen in seinem Spätwerk.

»Le problème du théâtre m'a toujours passionné: J'ai déjà fait quelques essais, mais je n'ai pas encore trouvé la forme que je cherche. […] La solution est peut-être dans un mélange de chant et de danse, sur un fond dramatique rapide«.[39] Das erklärt seine Bewunderung für Delteils Romanvorlage, die in außerordentlich verknappter Sprache Jeanne d'Arcs Lebensstationen nachzeichnet, dabei aber die kurzen einzelnen Szenen mit vielen überraschenden (für die Geschichte scheinbar unwichtigen) Details anreichert. Ähnlich schwebt Ravel ein operettenhafter, mehr durch dramatische Schnitte als durch vordergründige dramaturgische Kontinuität bestimmter Formtypus vor, in dem sich einzelne charakteristische Nummern ablösen. Damit lehnt er sich mehr an die französische Barockoper an als an klassisch-romantische Vorbilder. Er träumt von einer Oper, wo »les divers épisodes […] se succéderont ›cinématographiquement‹, […] comme des images d'Epinal«.[40] Wiederholt betont er, dass die einzelnen Szenen kurz, »à la façon des épisodes d'un film« sein müssten in Form von dicht aneinander geschnittenen Momenten. Dazu beschreibt er detailliert eine Szenerie, in der eine »musique armag-

37 Alexis Roland-Manuel, *Esthétique de l'imposture*, in: *Maurice Ravel*, Sondernummer der *Revue musicale*, VI, (April 1925), Nr. 6, S. 18.

38 Vgl. Maurice Ravel, *M. R. va écrire une »Jeanne d'Arc«*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 373 ff. und Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genève: Editions du milieu du monde 1945, S. 235 ff.

39 Maurice Ravel, *M. R. entre deux trains*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 372.

40 Maurice Ravel, *Une visite chez M. R.*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 363.



Abbildung 1: Maurice Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges* (1925), Ziffer 110

naque« (aus der Zeit des Hundertjährigen Krieges) die *Marseillaise* spielen sollte, während das Volk »Noël!« schreit. Den ganzen Anachronismus (oder wie er es nennt: »bouscule[r] le temps, bouscule[r] l'espace«) möchte Ravel anschließend in einer »*Marseillaise* transposée, […] une *Marseillaise* de ma façon« auf die Spitze treiben.[41]

Diese Freude an dramatischer Montage findet sich in Ravels Werken häufig. Bereits in der *Ouverture de Féerie* zu einer geplanten *Shéhérazade*-Oper (1898) verdichten sich stilistisch unterschiedlichste Motive, »rattachés les uns aux autres par des liens extrèment légers«, wie ein Musikkritiker ablehnend bemerkte und dem Werk eine »incohérence dans le plan d'ensemble et dans les relations tonales«[42] vorwarf. Was damals noch (wie Ravel rückblickend selbst bemerkte) technisches Unvermögen war, entwickelte sich später zu einem typischen Stilmerkmal.

Konzeptionell stehen seine Vorstellungen einer neuen Opernform den Nummernopern im Stile der Opera buffa oder der Operette (die Ravel ebenfalls »Opéras bouffes« nennt) nahe, ebenso den mit dem Singspiel eng verwandten Gattungen des Vaudeville, der Revue oder der Music-Hall. Die einzelnen Nummern, die im Normalfall durch Dialoge oder Rezitative miteinander verbunden werden, können dabei (je nach Situation) musikalisch stark kontrastieren, was gerade die dramatische Kraft des Singspiels ausmacht. Ravel dazu in einem Kommentar zu *L'Enfant*: »Les contrastes sont nécessaires à la musique dramatique, et l'on doit se dégager de la formule de l'opéra romantique, dont Meyerbeer fut le maître accompli. La vie elle-même n'est-elle pas une suite d'actions et de réactions?«[43] Er vergrößert aber in *L'Enfant* den Kontrast der einzelnen Nummern dadurch, dass auf verbindende Handlungselemente in Form von gesprochenen Dialogen oder allenfalls Rezitativen zwischen den einzelnen Nummern mehrheitlich verzichtet wird – ja er streicht in seinem Libretto überleitende und erklärende Dialoge, die das Kind in Colettes Urfassung mit den einzelnen Wesen führt, so dass nur die Nummern der *Sortilèges* übrig bleiben. Die stilistischen und semantischen Kontraste werden dazu ohrenfällig inszeniert, indem sich gelegentlich die verschiedenen charakteristischen Nummern überlagern; beispielsweise die Koloraturarie der Rossignol (siehe Abb. 1), die mit einer sehnsüchtigen »Valse américaine« der Libelulle und dem Quaken eines Chœur de Rainettes (Ziffer 110) zu einem grotesken »mélange des styles«[44] kombiniert wird – »bousculer le temps, bousculer l'espace«!

Ravels Dramaturgie schöpft Kraft fast ausschließlich aus dieser beinahe filmischen Montage kontrastierender Teile. Treffend nennt er *L'Enfant* in einem Brief eine »suite kaléidoscopique d'actions mouvementées«.[45] Mit dem kindlichen Wutausbruch (Ziffer 7 ff.), den Ravel motivisch als Potpourri-Ouvertüre inszeniert, nimmt er sämtliche erregenden Momente der Handlung, ja praktisch alle Aktivität des Kindes während der ganzen Oper vorweg. Das führt zur dramaturgisch problematischen Situation,

41 Zitiert nach Maurice Ravel, *M. R. va écrire une »Jeanne d'Arc«,* in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 375.

42 Zitiert nach Thomas Kabisch, *Oktatonik, Tonalität und Form in der Musik Maurice Ravels,* in: *Musiktheorie* 5 (1990), S. 123.

43 Zitiert nach Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 589.

44 Maurice Ravel, *Avant-Première*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 349.

45 Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 250 f.

dass die Hauptfigur (vorausgesetzt, das Kind ist für Ravel überhaupt eine Hauptfigur) zwar immer auf der Bühne präsent ist, aber kaum mehr handelt, mehrheitlich zu sich selbst spricht als passiver Beobachter und Zielscheibe der Beschuldigungen und Verwünschungen der *Sortilèges*. Erst im Verlauf des zweiten Teils emanzipiert sich das Kind zum Gesprächs- und Handlungspartner (kurzer Dialog mit dem Écureuil, den Ravel gegenüber Colettes Erstfassung deutlich verlängert hat),[46] was schließlich in der peripetischen Szene kulminiert, in der das Kind erstmals körperlich mit einem Wesen aus der Welt der *Sortilèges* direkt in Berührung kommt, indem es die verletzte Pfote des Eichhörnchens verarztet (Ziffer 139).

Ravel verharrt insofern in der Tradition der Opéra bouffe, als in den einzelnen Nummern die Handlung weitgehend zugunsten von Reflexionen und Kommentaren stehen bleibt. Weil er aber fast alle Zwischendialoge weglässt, werden Handlungen und Interaktionen im Sinne eines dramatischen Plots jedoch merkwürdig ins Beiläufige und Undramatische entrückt, beziehungsweise ereignet sich Dramatisches in *L'Enfant* fast nur noch punktuell als emotionale Ausbrüche und Kraftausdrücke, die aber meist ohne Ziel und Folge bleiben. Dadurch wird auch eine sich entwickelnde Dramatik im Sinne einer bis ins kleinste dramaturgisch vernetzten Szenenfolge unmöglich. Die einzelnen Klagen der Gegenstände und Tiere reihen sich scheinbar locker aneinander. In gewisser Hinsicht nähert sich dieses Konzept dem Epischen Theater Bertolt Brechts an, in dem nicht mit den Lessingschen Mitteln der »Furcht« oder des »Mitgefühls« operiert wird (mit einem lädierten Sofa kann man kaum Mitleid haben): »Statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen es sich bewegt«.[47] Bei *L'Enfant* wäre dies vor allem ein Staunen über das komplexe Konglomerat von Objekten unterschiedlichster Herkunft und Stils, welche das bürgerliche Wohnzimmer möblieren: Ohne darüber nachzudenken, gießt man sich dort täglich seinen Tee aus einer englischen Wedgwood-Kanne in eine Tasse aus chinesischem Porzellan … Die Aura[48] all dieser Gegenstände fließt ein in Ravels stilistisch vielschichtige Partitur, wodurch das Intérieur in den Strudel und Katarakte bildenden Fluss der musikalischen Zeit gerät.

Die Peripetie kurz vor Schluss ist vordergründig zwar motiviert, doch kaum als Zielpunkt allen Handelns erlebbar. Hier wird Ravels kaleidoskopische oder gar cinemaskopische Dramaturgie evident: Mit dem Schmerzensschrei eines Eichhörnchens bricht der Tumult der wildgewordenen Tiere innert sieben Takten zusammen und mündet in eine Generalpause. Laut Regieanweisung müsste das Kind in diesen rund fünf Sekunden sein Halstuch ausziehen, die Pfote des Eichhörnchens damit verbinden

46 Ravel an Colette: »Le récit de l'écureuil ne pourrait-il se développer? Imaginez tout ce que peut dire de la forêt un écureuil, et ce que ça peut donner en musique!« (Maurice Ravel, *Lettres* [s. Anm. 3], S. 171 f.), worauf Colette antwortet: »Et l'écureuil dira tout ce que voudrez.« (ebd., S. 172).

47 Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater?,* in: *Alles was Brecht ist*, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 110.

48 Der Begriff sei hier verwendet im Sinne Helmut Lachenmanns, vgl. etwa ders., *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 54–72, hier S. 60 ff.

und in Ohnmacht fallen. Natürlich ist dies kaum realistisch und bühnenwirksam zu inszenieren. Obwohl Ravel einer konzertanten Aufführung von *L'Enfant* nachweislich skeptisch gegenüberstand,[49] scheint es bei genauer Betrachtung, als wäre er an den konkreten Handlungen seiner Akteure nicht besonders interessiert. Vielmehr drängen sich als Spannungselemente der listige Sprachwitz und raffinierte Spiele mit musikalischer Semantik in den Vordergrund im Sinne von W. H. Audens Bemerkung über Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*: »Eine der wichtigsten und mächtigsten Figuren ist nicht eine Person, sondern die […] Sprache.« Es ist sicher kein Zufall, dass Ravel sich überlegte, ob Walt Disney sein Stück als »très jolie image d'Epinal dessinée et coloriée par des miniaturistes de génie«[50] inszenieren könnte.

»Je me débrouillerais« – Ravels Arbeit am Libretto

Ravels Anteil am Libretto ist kaum hoch genug einzuschätzen. Seine Änderungen gegenüber Colettes Vorlage sind zwar durchaus in ihrem Sinne, tragen aber ebenso die Handschrift des »magicien« Ravel. Colettes Urfassung der Szene mit dem Teekrug und der Teetasse lautete folgendermaßen:

> »LA THÉIÈRE:
> Parce que je souis [sic!] faché avec vous et aussi parce que je peux pas faitre autrement. L'artiste qui m'avait modelé en porc'laine anglaise. Il m'a mis comme ça, don't you see? La poing sur le hanche alors je souis forcé de regarder le people comme ça, don't you see? – et de réclamer tout le temps.
> Mais vous, first, vous avez khassé la english théière, la english théière de votre mama, la english théière de votre gram'ma, de la mama de votre gram'ma … Oh! […]
>
> LA TASSE: (*avec un fort accent limousin)*
> Oh! Fouchtra!
>
> L'ENFANT:
> Qu'est-ce qu'elle m'a dit?
>
> LA THÉIÈRE:
> Elle avait dit: Fouchtra! Parce qu'elle est en porcelaine française de Limoges. Elle savait dire que Fouchtra! Ça voulait dire […]! Oh! Dites-moi, est-ce que vous voudriez jamais vous […] à boire votre cup-of-tea dans une autre théière, et dans une autre cup qui n'aura pas de boutons de rose peints sur sa robe comme ça, don't you see?
>
> LA TASSE: *(approuvant)*
> Fouchtra! (elle commence machinalement à [danser?])« [51]

49 Vgl. Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 250 f.

50 Maurice Ravel, *Avant-Première*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 349.

51 Zitiert nach Mathias Schillmöller, *Maurice Ravels Schlüsselwerk »L'Enfant«* (s. Anm. 4), S. 70. Das schwer lesbare handschriftliche Original ist abgebildet in Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (s. Anm. 38), S. 112 f.

Hat man die entsprechende Opernszene im Ohr, fällt auf, dass hier im Gegensatz zu Ravels Vertonung die *Sortilèges* zwar durchaus böse sind, aber für das Kind kaum eine Gefahr darstellen. Im Gegenteil, die *Théière* bemüht sich, dem Kind mit einem gewissen erzieherischen Ehrgeiz zu erklären, was es falsch gemacht habe. Colettes ursprüngliche Idee eines *Divertissement pour ma fille*[52] wird hier deutlich: Überall lauert unterschwellig die pädagogisch aufbereitete Moral.

Ravel hat sich mit dieser Szene bereits früh im Schaffensprozess auseinandergesetzt und beschreibt Colette in einem Brief von 1919 seine ersten Ideen und Änderungsvorschläge:

> »Autre chose: que penseriez-vous de la tasse et de la théière, en vieux We[d]gwood – noir –, chantant un ragtime? J'avoue que l'idée me transporte de faire chanter un ragtime par deux nègres à l'Académie Nationale de Musique. Notez que la forme – un seul couplet, avec refrain – s'adapte parfaitement au mouvement de cette scène: plaintes, récriminations, fureur, poursuite. Peut-être m'objecterez-vous que vous ne pratiquez pas l'argot nègro-américain. Moi qui ne connais pas un mot d'anglais, je ferais comme vous: Je me débrouillerais«.[53]

Colette ist offensichtlich von Ravels Einfällen begeistert und antwortet auf dessen Brief:

> »Cher Monsieur, mais certainement, un ragtime! Mais bien sûr, des nègres en wedgwood! Qu'une terrifiante rafale de music-hall évente la poussière de l'Opéra! Allez-y! Je suis contente de savoir que vous pensez toujours au ›Divertissement pour ma fille‹, je désespérais de vous, et on m'avait dit que vous étiez malade. […] N'est-ce pas que le machin de l'Arithmétique est une polka?«[54]

Es muss offen bleiben, ob sie geahnt hat, was nun Ravel mit ihrer Textvorlage anstellte:

> »LA THÉIÈRE: *(Wedgwood noir)*
> How's your mug?
>
> LA TASSE: *(chinoise)*
> Rotten!
>
> LA THÉIÈRE:
> … better had …
>
> LA TASSE:
> Come on!
>
> LA THÉIÈRE: *(à l'Enfant, avec une menace doucereuse et des manières de champion de boxe)*
> Black and costaud,
> Black and chic, jolly fellow,
> I punch, Sir, I punch your nose,
> I knock out you, stupid chose!

52 Zur damaligen Zeit der Arbeitstitel von *L'Enfant*, den Colette in der Korrespondenz immer wieder verwendet, Ravel interessanterweise aber kaum.

53 Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 171 f.

54 Ebd., S. 172.

Black and thick, and vrai beau gosse,
I boxe you, I marm'lad' you …

LA TASSE: *(à l'Enfant, en le menaçant de ses doigts pointus et dorés)*
Keng-ça-fou, Mah-jong,
Keng-ça fou, puis'-kong-kong-pran-pa,
Ça-oh-râ, Ça-oh-râ, Ça-oh-ra,
Ça-oh-râ, Cas-ka-ra, harakiri, Sessue Hayakawa,
Hâ! Ça-oh-râ toujours l'air chinoâ.

LA TASSE / LA THÉIÈRE:
Hâ! Ça-oh-râ toujours l'air chinoâ.

LA THÉIÈRE:
I boxe you!

LA TASSE:
Ping, pong, ping …

LA TASSE / LA THÉIÈRE:
Ping, pong, ping, pong, ping.
Ah! Kek'ta foutuh d'mon Kaoua?
(la Théière et la Tasse disparaissent en dansant.)«[55]

Das in Ravels Brief angesprochene Problem mit der englischen Sprache, die weder Ravel noch Colette beherrschten, löste er, indem er La Théière in einem Fantasie-Englisch sprechen lässt, bestehend aus (teilweise selbst erfundenen) Kraftausdrücken aus dem Boxsport wie beispielsweise »I punch your nose«, »I boxe you« oder »I marm'lad' you«. La Tasse chinoise spricht ebenfalls nur ein Pseudo-Chinesisch, das teilweise französische Silben (»Ça-oh-râ«, das ist »ça aura«) beinhaltet, teilweise aber auch giftige Morddrohungen ausstößt, mit »Ha-ra-ki-ri« aber den chinesischen Wortschatz und Kulturraum verfehlt. Mit solchen Sprachspielen kommt Ravels Bearbeitung in die Nähe von Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*, vor allem den sprachexperimentellen Passagen von dessen Fortsetzung *Through the Looking-Glass*. Wortschöpfungen sind überdies auch in Revuen und im Musical beliebte Stilmittel, man denke etwa an *Supercalifragilisticexpialidocious* im Musicalfilm *Mary Poppins*. Ravels Änderungen sind zwar von Colettes Original insofern inspiriert, dass bereits sie die Théière englische Brocken und die Tasse im unverständlichen Limoger Dialekt sprechen ließ. Er übersteigert ihre Idee aber so weit, dass die zwei Figuren in den Augen des Kindes nur noch groteske Schimpftiraden ausspucken, von denen man bestenfalls einzelne Wortfetzen verstehen kann. Damit ist dieser Szene jeglicher pädagogischer Anspruch verloren gegangen oder wie Carroll *Alice* über das unverständliche »Jabberwocky« sagen lässt: »It seems very

55 Zitiert nach Colette, *L'Enfant et les Sortilèges*, in: *Œuvres complètes*, Vol. XV, Paris: Flammarion 1950, S. 317 ff.

pretty, […] but it's *rather* hard to understand!« – wobei Carroll schelmisch hinzufügt: »You see she didn't like to confess, even to herself, that she couldn't make it out at all«.[56]

Ravel bearbeitete Colettes Text vor allem nach musikalischen Gesichtspunkten. Während bei ihr der Teekrug schimpft und die Tasse nur bestätigend »Fouchtra« faucht, sind in seiner Fassung (nach einem einleitenden Dialog) die jeweiligen Zornesäußerungen etwa gleich lang als zwei Formteile nebeneinander gestellt (Ravel spricht von Couplet und Refrain), die schließlich in eine gemeinsame Schlussstretta (»I boxe you« und »Ping, Pong«) münden. Ebenso verknappt er Colettes etwas umständlichen Monolog der Théière in eine (nur rudimentäre) lyrische Form (Ansätze zu Endreimen und Anaphern), die sich besser zur Vertonung eignet, ja aufgrund von onomatopoetischen Eigenschaften eine gewisse Musikalität bereits in sich trägt.

Offensichtlich hat Ravel im Verlauf seiner Bearbeitung von Colettes Vorlage auch Zitate aus seiner eigenen Welt eingefügt. Schillmöller, der 1995 Ravels Privatbibliothek einsehen konnte, beförderte Erstaunliches zu Tage: Einige Sätze aus der *Arithmétique*-Szene[57] stammen aus Ravels eigenem Arithmetiklehrbuch. Eine sichtlich häufig geöffnete Seite dieses Schulbuchs weist eine wahrscheinlich von Ravel selbst stammende Markierung auf, bei Sätzen wie »Un marchand d'étoffes …«, welche wörtlich in der entsprechenden Opernszene wieder erscheinen.[58] Als vielleicht einzige Szene der Oper gewinnt sie beinahe satirische Züge, indem sie reale Momente des Mathematikunterrichts ins Komische, ja Gewalttätige überspitzt.

Aus Berichten seiner Vertrauten Hélène Jourdan-Morhange wird deutlich, wie Ravel die Laute für das Miauen der Katzen in *L'Enfant* gewann, die Colette nur ungenau festgelegt hatte: Ravel war überhaupt nicht daran interessiert, seine eigenen Siamkatzen zu imitieren. Vielmehr faszinierte ihn, wie Jourdan-Morhange, die er übrigens praktisch gleich wie eine seiner Katzen »Moune« nannte, eine Katze stimmlich nachahmte. Die »menschliche« Verfremdung der realen Katzenlaute entsprach offenbar eher seinen Intentionen. Colette berichtet rückblickend über Ravels akribische Suche nach den »richtigen« Katzenlauten etwas befremdet: »Il [Ravel] parut seulement se soucier du ›duo miaulé‹ entre les deux Chats, et me demanda gravement si je ne voyais pas d'inconvénient à ce qu'il remplaçât ›mouaô‹ par ›mouain‹, – ou bien le contraire …«[59]

Auch hier dürften primär musikalische Überlegungen eine Rolle gespielt haben. Ravels Änderungen sind immer als eine auf die imaginierte musikalische Form und Klanglichkeit zielende Aufbereitung von Colettes Textvorlage zu verstehen. Dadurch ist aus dem konventionellen *Divertissement pour ma fille* ein semantisch vielschichtiges Sprachkunstwerk im Geiste Lewis Carrolls entstanden, das Elemente bissiger Gesellschaftssatire enthält und so in Kindern kaum ein ideales Zielpublikum finden dürfte. Während Colettes Darstellung einem kindlich-märchenhaften Naturalismus nahe steht, ist Ravels Fassung so ins Gekünstelte und Groteske überspannt, dass sich die scheinbare

56 Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, New York: Bantam Books 1981, S. 119.

57 Vgl. Studienpartitur S. 100, Z. 75.

58 Vgl. Mathias Schillmöller, *Maurice Ravels Schlüsselwerk »L'Enfant«* (s. Anm. 4), S. 99.

59 Colette, *Un Salon de musique en 1900*, in: *Maurice Ravel par quelques de ses familiers*, Paris: Editions du tambourinaire 1939, S. 121.

Märchenwelt fortwährend selbst als Kunstprodukt demaskiert. Eine Identifikation des Publikums mit einer der Hauptfiguren ist kaum mehr möglich, folglich wird nur bedingt eine Katharsis angestrebt oder moralisch-ethisches Gedankengut vermittelt.

Was Ravel nicht mit seinen Änderungen des Librettos aufgebrochen hat (etwa viele märchenhaft-zahme Passagen im zweiten Teil der Oper, welche deutlicher die Handschrift Colettes tragen), wird er konsequent mit musikalischen Mitteln umformen, nicht selten umwerten. Prunières bringt dies auf den Punkt:

> »Il faut avouer qu'il y a dans le livret quelques endroits où l'on sent Colette prête à glisser dans un sentimentalisme un peu enfantin, mais Ravel est là qui veille et qui arrive toujours à point pour la retenir sur la pente«.[60]

»Comme un relief nouveau« – instrumentatorische Semantik

Ravels Partitur ist voll von ungewöhnlichen instrumentalsolistischen Effekten, beispielsweise grotesken Verrenkungen des Kontrafagotts, die ein tanzendes Sofa illustrieren, dem »Froschquaken« eines hohen Horns, lasziv miauenden Posaunenglissandi, kinderflötenartig falschintonierenden Kontrabassflageoletten und auch einigen Effektinstrumenten aus dem Kinderzimmer (darunter die Flûte à coulisse). Das Innovative an *L'Enfant* ist jedoch vielmehr, wie konsequent Ravel traditionelle Rollen einzelner Instrumente im orchestralen Ganzen neu definiert – oder wie es Roland-Manuel ausdrückt: Die Orchestration besteche durch ihre »vivacité de couleur surprenante […] comme un relief nouveau«.[61] So wie im Libretto von *L'Enfant* Alltagsgegenstände, die kaum jemand wirklich beachtet, zu dominierenden Figuren werden, setzt Ravels Orchestration bis anhin eher im Hintergrund »dienende«, kaum solistisch auffällige Instrumente beziehungsweise deren kaum bekannte spieltechnischen Möglichkeiten in den Vordergrund, während beispielsweise die Violinen deutlich untergeordnet sind.

Den von einem Kritiker gegenüber *L'Enfant* erhobenen Vorwurf der Effekthascherei weist Roland-Manuel 1926 in einem Brief an Ravel zurück:

> »L'erreur grave de son article à mon sens consiste à prétendre que vous sacrifiez tout à des effets d'orchestre, alors qu'il m'apparaît que L'Enfant est l'œuvre la moins *orchestrée* et la plus *orchestrale* que vous ayez écrite«.[62]

Ravel bestätigt dies und zieht einen interessanten Vergleich zum *Boléro*:

> »A cet égard on ne saurait imaginer de plus grand contraste que celui qui oppose le *Boléro* à *L'Enfant et les Sortilèges*, où je recours librement à toutes sortes de virtuosités orchestrales«.[63]

60 Henry Prunières, *Chroniques et notes*, in: *Maurice Ravel*, Sondernummer der *Revue musicale*, VI, (April 1925), No. 6, S. 107.

61 Alexis Roland-Manuel, *A la gloire de RAVEL*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique 1938, S. 160.

62 Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 239 f.

63 Maurice Ravel, *M. R. parle de son œuvre*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 365.

Der virtuose Klavierpart von *L'Enfant* verdient besondere Beachtung. Das Klavier als Orchesterinstrument ist typisch für die Orchestration der zwanziger Jahre – nicht zuletzt ist es auch Bestandteil der damals üblichen Besetzungen von Salonorchestern und Stummfilmmusik (wo übrigens auch die Flûte à coulisse gerne für allerlei Slapsticks verwendet wurde). Ravel fordert jedoch ausdrücklich ein Luthéal: Dieses 1919 vom Belgier George Cloetens entwickelte Instrument unterscheidet sich äußerlich kaum von einem Konzertflügel. Mit über der Tastatur angebrachten Registerzügen kann man aber den Klang des Klaviers deutlich verändern. Zur Verfügung steht ein »Clavecin«-Register, ein »Harpe-tirée«-Register und (als Kombination der beiden) ein »Cimbalom«-Register. Die klangliche Veränderung wird durch herabgesenkte Metall- beziehungsweise Filzstifte erreicht, an welche die schwingende Saite anschlägt. Aufschluss über diese ungewöhnliche Instrumentenwahl gibt ein Hinweis unterhalb der »Nomenclature des Instruments«: »A défaut de Luthéal, employer un Piano droit, et mettre une feuille de papier sur les cordes, aux endroits indiqués, pour imiter la sonorité du clavecin«. Bei fehlendem Luthéal bevorzugt er also eine Klavierpräparation, um das Cembalo zu imitieren, obwohl in der Zeit von *L'Enfant* das Cembalo durch Wanda Landowska insbesondere in Paris eine Renaissance erlebte! Durch den metallisch-schnarrenden Klang dieses »gefälschten« Cembalos vermag aber Ravel an den entsprechenden barockisierenden Stellen eine unübertrefflich komische Wirkung zu erzielen.

»Danse compassée et grotesque« – le Fauteuil et la Bergère

Die erste Nummer, die von Vertretern der Welt der *Sortilèges* bestritten wird, ist ein stilisierter Tanz zwischen einem Fauteuil und einer Bergère »Louis XV« (Ziffer 17), die sich mit gegenseitigen Ehrbekundungen überhäufen, letztlich aber vor allem ihr Leiden unter dem bösen Kind schildern. Formal und rhythmisch-gestisch spricht vieles dafür, dass diese »danse compassée et grotesque« (Partitur) ein Zerrbild einer Polonaise ist, jedoch ohne Trio. Der erstmalige Einsatz des »Clavecin«-Registers des Luthéals führt uns klanglich in die höfische Welt des 17. Jahrhunderts zurück, wo solche Schreittänze häufig als Auftritt der Paare an einem Ball dienten. Dabei unterhalten sich die beiden Möbelstücke in einer formelhaften barocken Sprache. Hinzu kommen barockisierende Satztypen wie Durchimitation und Sequenzierung im Mittelteil und der rezitativische Schluss, dessen Kadenz einem aber merkwürdig »spanisch« vorkommt.[64]

Ravels Polonaise ist jedoch im Geiste Chopins geschrieben, das barocke Zeremoniell wirkt bestenfalls artifiziell, eher fratzenhaft, wozu die schiefe Harmonik mit vielen unaufgelösten Leittönen den passenden Goût beiträgt. Zwar ist die Tempovorschrift Largo für eine Polonaise untypisch, der Zusatz maestoso erscheint jedoch in Chopins Polonaisen häufig. In einem Aufsatz weist Ravel darauf hin, wie in Chopins Werken traditionelle Tanzsätze durch inszenierte Doppelbödigkeiten (»arrière-pensées«) zu voll-

64 Tatsächlich erscheint diese Kadenz in ähnlicher Form in Ravels erster Oper *L'Heure espagnole*, vgl. Studienpartitur, Ziffer 129 f.



Abbildung 2

kommen neu wirkenden, wie er meint »melancholischen« Gefügen werden.[65] So hat auch die vorliegende Polonaise ihren festlichen Glanz verloren – sie ist ein schwerfälliger Tanz geworden, der, wenn er einmal etwas an alter Kraft und Glanz zurückgewinnen würde, dies sicherlich an der falschen Stelle tut. So erfolgt die erste starke Kadenz ausgerechnet auf dem letzten Achtel des Taktes und wirkt ohne die Terz grob archaisch. Bei der Reprise wird das sich mechanisch abspulende Luthéal-«Continuo« zwar etwas belebt durch kurze melodische Gesten in den Bläsern, doch blitzen diese konsequent an der metrisch falschen Stelle auf, verpuffen ihre Energie in flüchtigen Fiorituren – zudem repräsentieren sie das falsche Idiom: Fast jede dieser Figuren wird in Ravels *Concerto en Sol* als jazzige Floskel wieder auftauchen. Ebenso erinnern die lässigen Glissandi mehr an einen Blues als an eine gestelzte Polonaise. Die zwischen Tonika und Dominante pendelnde Basslinie wird in der Reprise mit den eher schwerfälligen Instrumenten Tuba, Harfe in tiefster Lage und Kontrafagott instrumentiert, was der Musik jeglichen tänzerischen Schwung nimmt. Wir haben es hier nur noch mit einer Karikatur der einst so glanzvollen Polonaise zu tun – wie die Bergère »Louis XV« ist auch die Musik farblich abgeschossen und hat Staub angesetzt; ihr Ausdruck ist geprägt von einer nostalgischen Melancholie, wie sie Ravel bei Chopin ausgemacht hat. Neben diesem ideellen Zusammenhang gibt es auch in vereinzelten Wendungen Bezüge zu den Polonaisen Chopins (siehe Abb. 2): Rhythmisch steht das Stück Op. 40, Nr. 1 nahe, eine ähnliche Trillerkadenz wie vor Ziffer 18 zeigt T. 205 der *Polonaise-Fantasie, Op. 61*, während die

65 Vgl. Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 292 f.

virtuos übersteigerten (unbarock gleichförmigen) Verzierungen des Mittelsatzes an Op. 71, No. 1 erinnern.

»L'Horloge marche« – zwischen Buffoarie und Musicalsong

Der Wechsel vom barocken Lamento der Möbel zur Buffoarie mit Music-Hall-Elementen der *Horloge comtoise* verdeutlicht wie kaum eine andere Stelle Ravels dramaturgische Vorstellungen: Zwei stilistisch völlig verschiedene Ausdrucksformen werden übergangslos aneinandergeschnitten. Die Dramatik entsteht dabei nicht durch das Aufeinandertreffen von Horloge und Fauteuil auf der Bühne, sondern durch das plötzliche Umschlagen der Musik in einen völlig anderen historischen, stilistischen und gestalterischen Kontext. Diese Spannungsebene hat in Ravels Opernkonzeption Priorität vor der Bühnendramatik – wie es eine Inszenierung schaffen kann, glaubhaft die in der Ecke stehende Uhr plötzlich in heftiges Schmerzensgebrüll ausbrechen zu lassen, und was gleichzeitig mit der »Möbel-Polonaise« geschieht, bleibt fraglich; letztlich zeigt sich auch hier eine fast Brecht-Weillsche Verfremdung: Die Möbel hatten ihren »Song«, jetzt ist die Nummer der Horloge an der Reihe.

Der Auftritt der Horloge (Ziffer 21 ff.) ist (ähnlich wie die Polonaise) in sich stilistisch nicht homogen: Die anfänglich buffonesk hysterische Wirkung (die an Momente in Mozarts Opern, aber auch Offenbachs »Opéra-bouffes« erinnert) wird kontrastiert durch kurze ariose Teile, die zwar jeweils zu großen Kantilenen ansetzen, aber immer wieder unterbrochen werden, meist durch quasi-parlando geführte Linien, was eher an die Welt von Vaudeville und Music-Hall erinnert. Obwohl in dieser Zeit das Musical erst im Entstehen war, könnte man die »Horloge«-Szene formal dem Typus des *Rhythm Song* zuordnen, eine in fast allen Beiträgen dieser Gattung vorkommende Nummer, die aus einer dramatischen Mischung von schnellen Basspatterns, hastig gesprochenen Versen und eingeschobenen süßlich-ariosen Teilen besteht (ein Schulbeispiel ist »Something is coming« aus Leonard Bernsteins *West Side Story*). Das doppeldeutige Wortspiel des Kindes »L'Horloge marche« lässt überdies an einen Marsch denken, wofür vor allem die Instrumentation spricht (Grande Caisse, Cymbales, kleine Trommel, stampfender Viertelrhythmus in den Streichern, Signale in Piccolo und Trompete).

»Calembour dans le style« – la Théière et la Tasse chinoise

Die nächste Nummer ist ein frecher Ragtime, gesungen von einer Théière (»Wedgwood noir«) und einer Tasse chinoise. Frech nicht zuletzt deshalb, da sich Colette und Ravel durchaus der Provokation bewusst waren, die damals die »niedere« Jazzmusik auf der Opernbühne bedeutete. Im bereits zitierten Briefwechsel stellt sich Ravel vor, wie »deux nègres« in der altehrwürdigen Académie einen Ragtime singen, was Colette amüsiert als »die Opéra abstauben mittels Music-Hall-Klängen« bezeichnet (Ziffer 28 ff.).

Es ist Ravels erste kompositorische Auseinandersetzung mit dem Jazz, die in den folgenden Jahren sein Schaffen immer mehr beherrschen wird, so vor allem in der *Violinsonate* (deren Mittelsatz ein Blues ist) und in den beiden Klavierkonzerten. Ravel

wusste um die Künstlichkeit seiner Jazzadaptionen, in denen er sich aus der Ferne (seine Amerikareise fand erst 1928 statt) einem soziokulturell fremden Idiom annäherte. Über den Blues meinte er:

> »J'ai utilisé le langage du jazz dans ma dernière *Sonate* […]. Mais de quel point de vue? Celui, bien entendu, d'un Français. Si fasciné que je sois par ce langage, je ne puis le ressentir comme je le ferais si j'étais américain. C'est pour moi une aventure pittoresque, dans le domaine de la composition, que de développer certaines idées suggérées par la musique populaire américaine, mais ma pensée musicale est entièrement nationale«.[66]

Ravel schreibt also typischerweise einen »jazz stylisé«.[67] Obwohl klassische Ragtimes selten explizit pentatonisch sind,[68] greifen Debussy und Ravel in ihren Ragtimes und Cakewalks häufig auf pentatonische Skalen zurück. Die Rezeption afroamerikanischer Kultur verlief in Frankreich zunächst über die erfolgreichen »Minstrel Shows«, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts Europa bereisten und in denen schwarz geschminkte Kabarettisten singend und tanzend Travestien auf das einfache Leben und Denken der Afroamerikaner zum Besten gaben.[69] Diese Musiker waren nicht selten irischer Abstammung, so dass sich pentatonische Wendungen irischer Volksmusik mit afroamerikanischer Rhythmik verbanden. Das erklärt darüber hinaus, warum Ravels und vor allem Debussys Adaptionen früher Jazzmusik oft einen satirischen Unterton haben. Doch im Gegensatz zu den Minstrel Shows karikieren sie damit nicht den »tollpatschigen, aber gutmütigen Neger«, sondern demontieren mit den jazzigen Stilmitteln lustvoll »Heiligtümer« der europäischen Kultur: so beispielsweise Debussy mit seinem Tristan-Zitat in *Golliwogg's Cakewalk* oder Ravel, der in *L'Enfant* die britisch-aristokratische feinziselierte *Wedgwood-Jasperware* einen derben amerikanischen *Ragtime* tanzen lässt. Darüber hinaus kannte Ravel nachweislich Negro Spirituals, die ebenfalls häufig pentatonisch gehalten sind. Da die pentatonische Klangwelt dem musikalischen Impressionismus durch seine Rezeption der asiatischen Musik bekannt war, ließ sich auch irisch-afroamerikanische Musik leicht assimilieren.

Auch die Verwendung von »Bluenotes« steht Ravels harmonischen Vorlieben klanglich nahe. Einerseits lässt sich jede Bluenote als »fausse note décorative«[70] deuten, eine etwas pauschale Bezeichnung, die Ravel anwendet, um harmonische Schattierungen seiner Klänge zu erläutern. Zudem hat sich beispielsweise der Dominantseptakkord längst funktional entschärft, indem ihn Debussy und Ravel mixturartig verschieben oder spektral »konsonant« verwenden, was im Resultat an seine Verwendung im Blues erinnert. Überdies zeigen sich in Ravels Musik schon vor seiner Auseinandersetzung mit Jazzmusik Begleitmuster, die ständig zwischen den Dur- und Mollvarianten des entsprechenden Klanges changieren (in der *Sonate pour Violon et Violoncelle* wird dies sogar

66 Maurice Ravel, *M. R. revient*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 358.

67 Maurice Ravel, *Il faut prendre le Jazz au serieux,* in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 327.

68 Vgl. hierzu Edward A. Berlin, *Ragtime. A musical und cultural History,* Lincoln: iUniverse 2002, S. 89.

69 Vgl. Claude Debussy, *Préludes*, Bd. 1, Nr. XII (… *Minstrels*).

70 Vgl. Maurice Ravel *Entretien avec R.*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 360.

zum alle Sätze verklammernden Gedanken). Roland-Manuel nennt diese Harmonik mit neutraler Terz »juxtaposition des *médiantes* majeure et mineure«[71] – Wendungen, die oft auch in der Melodik eines Blues oder in den Begleitriffs eines Boogie-Woogies anzutreffen sind. So gesehen ist Olivier Messiaens Kritik unzutreffend, wenn er behauptet: »J'ai toujours pensé que la figure si poétique et racée de Maurice Ravel a été gâté dans ses dernières années par cet apport du jazz qui n'avait vraiment rien à voir avec ses tendances personnelles«[72] – ganz im Gegenteil: Die Bluenotes fügen sich sogar mühelos ein in den bereits zu Ravels Zeit beliebten Messiaen-Modus II (Oktatonik).

Im Ragtime von *L'Enfant* (Ziffer 28 ff.) unterhalten sich La Théière und La Tasse in fragmentarischen Floskeln: Weil sie in Stücke zerbrochen sind, vermögen sie keine ganzen Sätze mehr zu artikulieren. Der musikalische Satz ist ebenso brüchig, voller kleiner Ungereimtheiten und instrumentatorisch dicklichem Groove. Bei »I punch, Sir« nach Ziffer 29 imitiert das Portamento der Singstimme eine typische Spielart von Jazzposaunisten: Die letzte Sechzehntel (»Sir«) wird durch Textierung plump betont, wonach der Sänger unsauber auf die Eins rutschen muss – gleiches geschieht in der Posaune, deren erste Vorschlagnote einen Akzent hat, während die Hauptnote angebunden ist. Auch sonst ist die Partitur durchtränkt von Stilmitteln des Ragtime oder zumindest von dem, was man in Europa darunter verstanden hat. Ravel hat übrigens im Blues seiner *Violinsonate* einzelne Ideen wörtlich wieder aufgegriffen. Abgeschlossen wird dieser Teil durch eine musikalisch völlig unmotivierte, markerschütternde Kadenzfloskel, die an Märsche von John Philip Sousa erinnert[73] und den Nonsens-Ausdruck »I marm'lad' you« geradezu plakativ vertont.[74] Auch Sousa spielte bei der europäischen Jazzrezeption eine wichtige Rolle, indem er um die Jahrhundertwende in Paris selbst arrangierte Ragtimes aufführte.

Als scheinbarer Kontrast folgt nun das Solo der Tasse chinoise (Ziffer 31 ff.), das aus einer großen pentatonischen Melodielinie besteht, die einfach harmonisiert und mit Quartbässen begleitet wird. Harmonisch und instrumentatorisch zieht Ravel alle Register, um ein klischeehaftes Bild von chinesischer Musik zu evozieren, entsprechend dem dazu gesungenen Pseudo-Chinesisch. So schreibt er in den Streichern sehr schnelle Pizzicatotremoli in gitarrenähnlicher Spielweise vor,[75] was dem Klang der Pipa nahekommt, dem lautenartigen Hauptinstrument der gehobenen chinesischen Musik, dessen Name onomatopoetisch ebendiese spezielle Anschlagtechnik imitiert. Zu dieser Assoziation trägt auch der Klang des vorgeschriebenen »Harpe-Tirée«-Registers des Luthéals bei. Die Celesta spielt ein pentatonisches Quartorganum, was beispielsweise an die »Marche chinoise« aus Igor Strawinskys *Chant du rossignol* erinnert.

Trotz der völlig veränderten musikalischen Semantik ist der stilistische Bruch zum vorangegangenen Ragtime erstaunlich klein, denn auch die Tasse chinoise rekurriert auf jazzige Elemente: Nach Ziffer 32 erscheint in einer ungewöhnlichen Mischung von

71 Alexis Roland-Manuel, *A la gloire de RAVEL* (s. Anm. 61), S. 167.

72 Zitiert nach Theo Hirsbrunner, *Messiaen. Leben und Werk*, Laaber: Laaber 1988, S. 129.

73 Zu Beginn von Sousas *Stars and Stripes forever* erscheint eine ähnliche Kadenzfloskel.

74 Eine vergleichbar »hineinplatzende« Kadenz findet sich in Debussys *Prélude »Minstrels«,* T. 18.

75 Ein Effekt, der beispielsweise auch im dritten Satz von Debussys *Iberia-Suite* erscheint.

tiefer Flöte und hohem Fagott eine melodische Wendung, die an den Background-Chorus eines Blues erinnert – die zwei Instrumente imitieren hier auch den Klang eines Saxophons. Zum Abschluss des Mittelteils verwendet Ravel zudem eine jazzige Dur-Moll-Fluktuation, quasi als auskomponierter »double emploi« der zweiten Stufe.

Diese Verjazzung des chinesischen Idioms wird ab Ziffer 33 auf die Spitze getrieben: Die Gesangslinie der Tasse chinoise wird zu einem großen Teil von einer Posaune wörtlich wiederholt mit der Anweisung »vibrer avec la coulisse« – eine in der klassischen Technik eher verpönte Spielart, die der Jazz hingegen geradezu kultiviert hat. Durch diese simple Uminstrumentierung wird aus der »chinesischen« Schimpftirade plötzlich ein apartes Jazzsolo. Als dessen Begleitung erscheint der anfängliche Ragtime in ursprünglicher Tonart, anstelle der Théière spielt nun das erste Horn die Melodie. Die Kombinatorik von Théière und Tasse chinoise wird so konsequent betrieben, dass die Stelle auch bitonal zwischen F-Dur (Posaune) und as-Moll (übrige Instrumente) anzusiedeln ist. Das funktioniert, denn der as-Moll-Dreiklang repräsentiert genau die drei Bluenotes zum F-Dur-Akkord: eine Form der Bitonalität, auf die Ravel im »Blues« der *Violinsonate* zurückkommen wird. Formal ist die Kombination von Themenmaterial aus zwei verschiedenen Formteilen für Ravel nichts Neues. Er ist ein leidenschaftlicher Kombinatoriker und sagt von sich selbst »j'adore bricoler«.[76] Es gibt deshalb geradezu eine »Ravelsche Scherzoform«, die darin besteht, an der Grenze von Trio und Scherzo-Reprise die beiden Themen miteinander zu kombinieren. Beispiele sind etwa das *Menuet antique*, der *Alborada del gracioso*, »La Belle et la Bête« aus *Ma Mère l'Oye* und das »Menuet« aus *Le Tombeau de Couperin*. Dabei kann dieser Formteil die Rückleitung zum Scherzo oder bereits dessen Reprise sein. Letzteres ist auch bei *L'Enfant* der Fall; nach der nun in die Länge gezogenen »Sousa«-Kadenz (Ziffer 35) wird von den wiedereintretenden Singstimmen die unterbrochene Posaunenmelodie noch alternierend zu Ende geführt, begleitet von der Celesta, den Streicherpizzicati und dem Background-Chorus im Holz. Abschließend folgt eine Coda (Ziffer 36), in der die zwei musikalischen Welten taktweise aufeinanderprallen, sich durch Abspaltungen kleinterzweise hochschaukeln (»Ping«–»Pong«–»Ping«) und schließlich in eine wieder an Sousa-Märsche erinnernde effektvolle Kadenz münden.

Das alles entspricht Ravels Idee eines »calembour dans le style«,[77] kompositionstechnisch realisiert, indem er die musikalischen Charakterisierungen der Tasse chinoise so wählt, dass sie genauso jazzig konnotiert sind: Die pentatonische Melodik gleicht sich in der Reprise nicht nur Dank einer stiltypischen Spieltechnik der Posaune dem Ragtime an, sondern auch, weil damals viele in Europa komponierten Ragtimes ebenfalls pentatonische Melodieführungen verwenden. Der imitierte Klang der Pipa könnte ebenso ein Banjo suggerieren, wie im »Blues« der *Violinsonate*. Auch der vermeintlich »chinesische« Klang der Celesta ist letztlich völlig unspezifisch: In Richard Strauss' *Salomé* erzeugt sie ebenso überzeugend orientalische Effekte wie in Manuel de Fallas *Nächte in spanischen Gärten* andalusische. Durch den wohlüberlegten Verzicht auf eindeutig chinesische

76 Maurice Ravel, *Le Lynx*, in: ders., *Lettres* (s. Anm. 3), S. 339.

77 Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 349 f.

Klänge, beispielsweise chinesisches Becken,[78] und die gezielte Auswahl von klangfarblich vieldeutigen Spieltechniken und stilistisch ambivalenten harmonischen und melodischen Wendungen vermag Ravel eine boxende Wedgwood-Théière und eine Harakiri androhende Tasse chinoise im stilistischen Kalauer (»calembour«) geistreich zu verbinden.

Das lässt an die zeitgleich in Paris entstandenen surrealistische Fotomontagen Man Rays denken, die Ravel neben Spielautomaten und gefälschten Bildern ebenfalls sammelte, was José Buyr zur Bemerkung veranlasste »il me semble soudain que le jouet mécanique et le tableau surréaliste ainsi rapprochés éclairent déjà toute l'œuvre ravélienne«.[79] Sein Ragtime bedient sich im Grunde genommen der für den Surrealismus typischen Technik des collagenhaften, assoziativen Zusammenrückens verschiedenster, scheinbar unzusammenhängender Objekte, die jedoch mit fotografischer Genauigkeit abgebildet sind und gerade durch diesen Realismus surreal wirken. Auch Ravel arbeitet mit assoziationsreichen Klangsymbolen, die er in seinem Anspruch nach handwerklicher Perfektion scheinbar detailgetreu nachbildet, aber ebenso durch ihre Montage wechselseitig verfremdet.

Die Tarantella von *Le Feu*

Der Szene des Feuers unterlegt Ravel die Form einer Tarantella und zwar in der Art, wie dieser ursprünglich süditalienische Tanz im 19. Jahrhundert beispielsweise durch Franz Liszt rezipiert worden war: als virtuoses, abwechslungsreiches Bravourstück im schnellen Drei- oder Sechsachteltakt. Wie häufig bei Tarantellen wird die Form getragen von einem einprägsamen Motiv. Da sich im vorliegenden Fall die Virtuosität weitgehend auf die Singstimme beschränkt, stellt sich *Le Feu* auch in die Tradition von Koloraturarien. Besondere Ähnlichkeiten finden sich zur »Glöckchenarie« aus Léo Delibes' Opéra-Comique *Lakmé* (1883) und zur Arie der Olimpia aus Offenbachs Phantastischer Oper *Hoffmanns Erzählungen* (1881, 2. Akt, Ziffer 74 ff.), beziehungsweise dem Moment, wo der »Automat« Olimpia außer Kontrolle gerät und sich in den wildesten Koloraturen übt (2. Akt, Ziffer 128 ff.). Bei Ravel, dessen Liebe zu Automaten bereits erwähnt wurde, geschieht ähnliches in der kurzen Kadenz ab Ziffer 44.

In gewisser Hinsicht vergleichbar mit der Handlung von *L'Enfant* erzählt Delibes' Arie von einem Mädchen, das die Bedrohung durch wilde Tiere mit einem Zauberglöckchen bannt. Dabei erscheinen auf die gleiche Silbe (»Ah!«) ganz ähnliche, oft auf Akkordbrechungen basierende Koloraturen, ausgehaltene Triller auf Hochtönen, Skalen und dramatische Kadenzen (siehe Abb. 3). Zudem stimmen einige Tempobezeichnungen überein, die repetitive Kleingliedrigkeit der Motivik und das tonartliche Pendel zwischen e und c. Vielleicht ist also die Arie von *Le Feu* eine an bedrohlicher Dramatik noch überspitzte »Glöckchenarie«, ja sind sogar die bei Ravel in der Überleitung zu *Le*

78 Vgl. hierzu die Orchesterfassung von »Laiderronette« aus *Ma Mère l'Oye*.

79 José Buyr, *Un Entretien avec … Maurice Ravel*, in: Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 367.

Feu (Ziffer 38) erklingenden spektralen Glockenklänge als wundersame Verzerrung des Delibes'schen »Zauberglöckchens« zu deuten.



Abbildung 3

»Une musique naïve« – la Pastourelle

Mit ihren Bordunquinten, tänzerischen Bassostinati, modalen Melodiebildungen, dem Wechselgesang der Tenöre und Soprane und klanglichen Dekor der *Pastoures et Pâtres* erklingt ab Ziffer 50 ein reizendes pastorales »Faksimile« oder vielmehr ein »Pasticcio« verschiedener Formen und Topoi altertümlichen Stils.

Die Form, der Inhalt des Textes und die archaische Klanglichkeit der Szene erinnern stark an die spätmittelalterliche Form der französischen *Pastourelle*, einer oft dialogisch aufgebauten Schäferdichtung nordfranzösischer Trouvères. So besteht beispielweise eine enge melodische Verwandtschaft zwischen den ersten Takten des Chansons *Le Sabot débridé*[80] und dem Beginn des Tenors nach Ziffer 51 (siehe Abb. 4). *Le Sabot débridé* beginnt mit einem Auftakt zum Quintton, der über die untere Wechselnote zum Sextton fortschreitet und mit der Rückkehr zum Quintton die erste Halbphrase offen schließt. Eine zweite Halbphrase beantwortet (melodisch kontrastierend) die erste und leitet so wieder auf die Finalis zurück. Bei Ravel geschieht ähnliches, nur beginnt der Tenor nicht in der Ausgangstonart a-Moll, sondern eine Quinte zu hoch, gewissermaßen »dominantisch«, so dass erst der Sopran in der zweiten Halbphrase die Tonika bringt. Diese zweite Halbphrase gleicht überdies melodisch dem Beginn der dritten Phrase von *Le Sabot débridé*. Die unmittelbaren Wiederholungen einer melodischen Wendung, die sich bei Ravel bis zu einem kleinen Kanon zwischen Tenor und Sopran verdichtet und von der Flöte imitiert wird, sind typisch für eine Pastourelle, ebenso madrigaleske Exklamationen (»Las!«).

80 Abgedruckt in Charles Bordes, *Les chansons de France*, Genève: Slatkine 1980, S. 12.

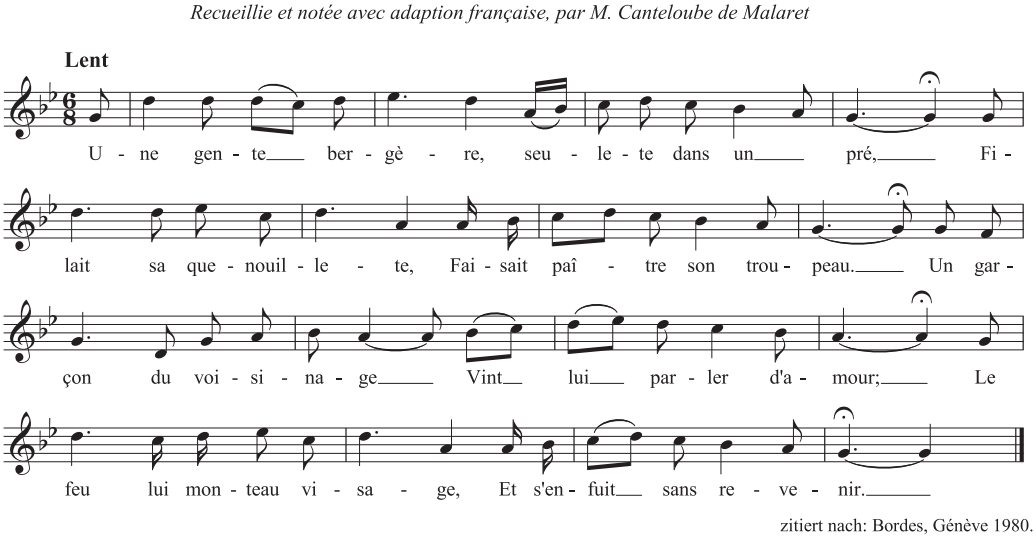


Abbildung 4

Der ostinatohafte Begleitrhythmus der Petite Timbale, der ebenfalls aus einer Pastourelle stammen könnte (Pastourellen stehen allerdings meist in einem Sechsachteltakt), erinnert auch an die französisch-barocke Form des Tambourin. Darauf weist eine Regieanweisung in der Partitur (S. 67) hin: »Une musique naïve de pipeaux et de tambourins les accompagne«. Dieser auftaktige, auf der provenzalischen Volksmusik basierende Tanz (der im schnellen Zweiertakt steht), wurde im 18. Jahrhundert von Jean-Philippe Rameau und Louis Couperin in die Kunstmusik eingeführt, so unter anderem 1739, als Rameau für seine Oper *Les Fêtes d'Hébé* den (vor allem in der Klavierfassung) berühmten *Tambourin en Rondeau*[81] schuf (siehe Abb. 5). Der getanzte Tambourin wird hauptsächlich von zwei Instrumenten begleitet: der melodieführenden Galoubet-Flöte und dem Tambourin de Provence, der einen ostinaten Begleitrhythmus dazu spielt. Beide hatte Rameau in seiner Oper vermutlich im Sinn,[82] ebenso verlangt später Georges Bizet in seiner zweiten *Arlésienne*-Suite einen Tambourin de Provence. Entgegen der sprachlichen Ähnlichkeit zum seit Mitte des 19. Jahrhunderts gelegentlich koloristisch verwendeten Orchester-Tamburin handelt es sich bei dieser Trommel um ein relativ dumpfes, tiefes Instrument. Ravels Petite Timbale scheint klanglich also eher ein verfremdetes Tamburin zu sein als ein Tambourin de Provence. Eine Anmerkung in der »Nomenclature des Instruments« scheint diese Vermutung zu bestätigen: Er gibt dort an, dass bei fehlender »petite timbale« auch ein Tamburin oder »à la rigueur« eine Trommel (»Tambour«) verwendet werden kann – rein instrumentenbaulich steht der Tambourin de Provence aber der Trommel weitaus am nächsten. Da erst die historische

81 Dieses Stück war Ravel vermutlich in der Klavierfassung aus der 1724 erstmals veröffentlichten Sammlung *Pièces de Clavecin* bekannt.

82 Vgl. hierzu die Einspielung des Werks durch William Christie und Les Arts Florissants, Paris: Erato 1997.

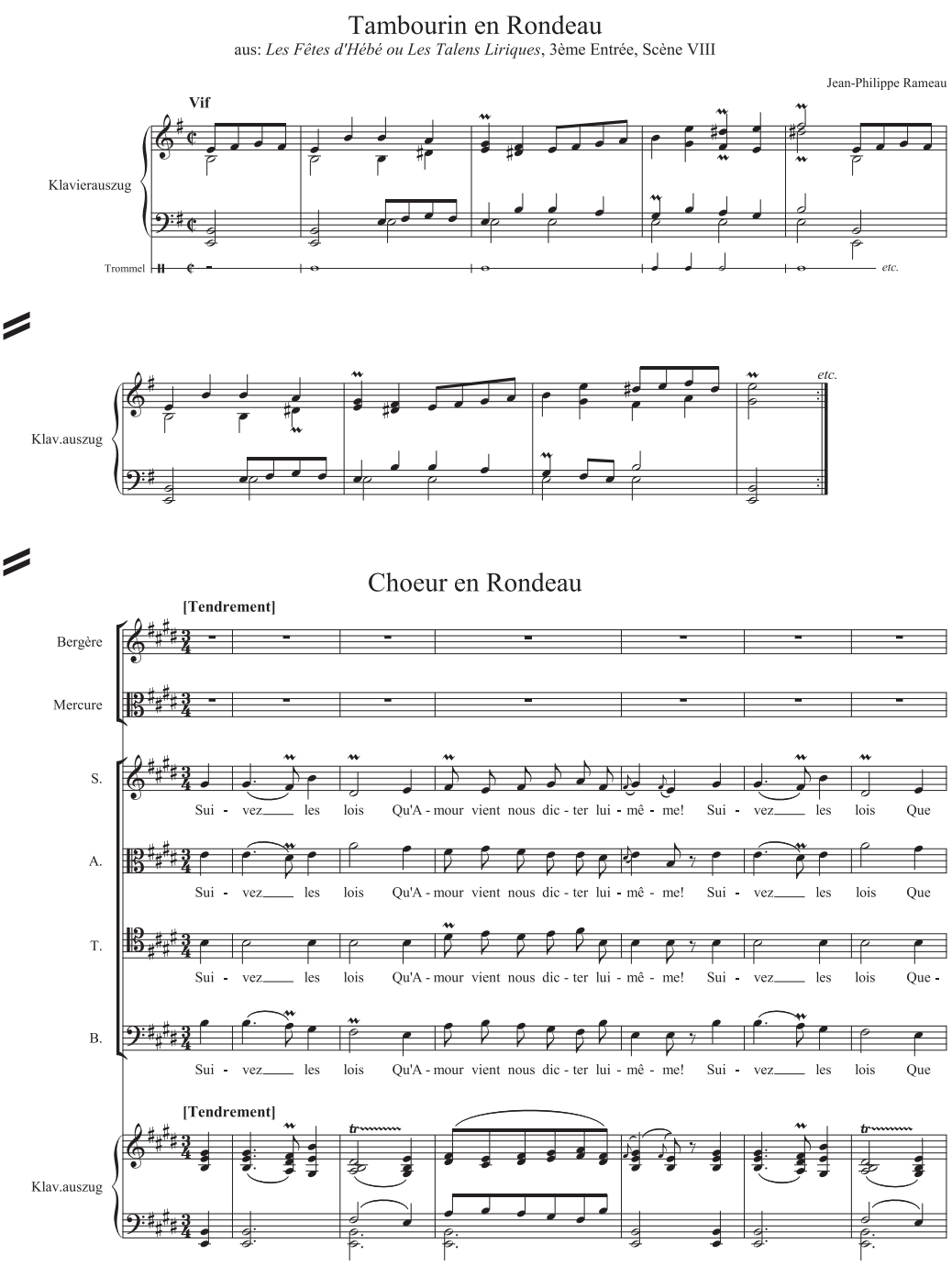

Tambourin en Rondeau
aus: Les Fêtes d'Hébé ou Les Talens Liriques, 3ème Entrée, Scène VIII
Jean-Philippe Rameau
Vif
Klavierauszug
Trommel
etc.
Klav.auszug
etc.
Choeur en Rondeau
[Tendrement]
Bergère
Mercure
S.
A.
T.
B.
Sui - vez les lois Qu'A - mour vient nous dic - ter lui - mê - me! Sui - vez les lois Que
Sui - vez les lois Qu'A - mour vient nous dic - ter lui - mê - me! Sui - vez les lois Que
Sui - vez les lois Qu'A - mour vient nous dic - ter lui - mê - me! Sui - vez les lois Que -
Sui - vez les lois Qu'A - mour vient nous dic - ter lui - mê - me! Sui - vez les lois Que
[Tendrement]
Klav.auszug

Abbildung 5



Abbildung 5 Fortsetzung



Abbildung 5 Fortsetzung

Aufführungspraxis den altprovenzalischen Tambourin für entsprechende Werke des französischen Barocks wieder entdeckt hat, stehen wir heute vor der merkwürdigen Situation, dass Ravel mit einer Petite Timbale ein (irrtümlich vorgestelltes) Tamburin leicht verfremden wollte, aber damit eine größere Verfremdung des »Originalklangs« vorgenommen hat, als ihm wohl bewusst war.

Trotzdem sind die Parallelen zwischen Rameaus *Tambourin en Rondeau* und Ravels »Tambourin« unverkennbar: Beide stehen über weite Strecken auf einer tonikalen Bordunquinte, die vom Generalbass, also Cembalo beziehungsweise Luthéal getragen wird. In Ziffer 57 verwischt Ravel die Grundtonart a-Moll bitonal mit deren Dominante E-Dur und setzt dazu eine etwas schiefe fauxbourdonartige Mixtur, die vermutlich eine Karikatur des schrillen, intonatorisch leicht »unsauberen« Klangs der Galoubet-Flöte (Es-Klarinette!) ist, was auch die stiltypischen zahlreichen Verzierungen bekräftigen. Wie bei Rameau sind bei Ravel vor allem die Doppelrohrblattinstrumente Träger der pastoralen Atmosphäre. Das dialogisierende Prinzip, anfänglich zwischen zwei Soli (Ziffer 59) beziehungsweise zwischen zwei Chorstimmen (Ziffer 51), schließlich zwischen Solo und Orchester (Ziffer 58) ist auch bei Rameau häufig anzutreffen, etwa im vom *Tambourin en Rondeau* umrahmten *Chœur en Rondeau* (siehe Abb. 5), wo sich Chor- und Solo-Passagen responsorial abwechseln, was am Schluss in ein liebliches Duett zwischen einer Bergère und Mercure mündet, ähnlich wie in *L'Enfant* ab Ziffer 59. Obwohl die bei Rameau dadurch entstehende strophische Form (»Rondeau«) bei Ravel nur bedingt spürbar wird, scheinen mir Ravels Anleihen an Rameaus *Les Fêtes d'Hébé* (oder zumindest an ein sehr ähnliches Werk der Zeit) evident: Doch Ravel parodiert den barocken Tambourin nicht als sinnlichen Freudentanz à la Rameau, sondern vielmehr als traurige Prozession zerrissener Tapetenfiguren.

Die Arie der Princesse

Die Nummer der Princesse ist mit Sicherheit das Zentrum des ersten Teils. Dramaturgisch schon allein deshalb, weil das bisher vor allem zwischen den Nummern sprechende Kind nun in einen Dialog tritt, was in dieser ausgedehnten Form in der ganzen Oper nicht mehr der Fall sein wird. Anderseits kommt die Princesse als enttäuschte (und verletzte) Freundin zu ihm, um sich traurig zu verabschieden, während alle Vorhergehenden es entweder bedroht haben oder die Figuren wie in der *Pastourelle* ihm zwar ihr Leid klagen, aber es doch nicht direkt ansprechen. Die Princesse ist auch die erste Figur, deren Erscheinen keine Angst oder Irritation, sondern bezauberte Freude auslöst. Erstmals ist sowohl für das Kind, als auch für den Zuschauer ein Mitgefühl möglich – eine Katharsis, die sich im kurzen Arioso des Kindes (Ziffer 75 f.) eindrücklich entfaltet, bevor durch den Arithmetik-Spuk wieder die bizarren *Sortilèges* überwiegen. Die Princesse wird dadurch zu einer allegorischen Personifikation des kindlichen Gewissens, welches nun anfängt, die schwerwiegenden Folgen seiner Wutausbrüche zu begreifen und zu bereuen.

Die emotionale Intimität dieser Nummer wird durch die »instrumentation dépouillée« verdeutlicht (hauptsächlich Flöte und Stimme). Es handelt sich zwar um eine freie Da-capo-Arie mit einer Introduktion, einer dramatischen Coda und einem angehängten Arioso, doch ist sie die einzige *Sortilèges*-Nummer, die nicht mit der Verfremdung oder

Adieu, notre petite table

aus: Jules Massenet, *Manon Lescaut,* 2. Akt



Abbildung 6

Persiflage von musikalischen Stilelementen oder Werken spielt, sondern freien Ausdruck, ja freie kompositorische Erfindung zulässt, auch wenn man bei der Besetzung natürlich unvermeidlich an Schönbergs »Der kranke Mond« aus *Pierrot lunaire* denkt.[83] Es ist wohl einer der wenigen Momente in Ravels Schaffen, in dem der schüchtern reservierte Komponist seine schützende Maske der Stilisierung und Verkünstlichung kurz abstreift.

Aber schon im anschließenden Arioso des Kindes greift Ravel wieder auf Rohmaterialien der Musikgeschichte zurück. Es erinnert stark an »Adieu, notre petite table« aus dem zweiten Akt der Oper *Manon Lescaut* von Jules Massenet (siehe Abb. 6), wo sich Manon rührend von einem kleinen Salontischchen verabschiedet – analog zu *L'Enfant*, das sich von der *Princesse* verabschieden muss. Neben diesen inhaltlichen und klanglichen Ähnlichkeiten stimmen auch Tempo- und Dynamikbezeichnung der zwei Werke genau überein.

Die »Ronde folle« der Arithmétique

Es folgt ein wilder Tanz von Petit Vieillard und Les Chiffres, deren Part von einem Kinderchor gesungenen wird. Formal handelt es sich um eine schnelle Polka im 2/4-Takt, die mit dem Refrain (Ziffer 75 ff.) beginnt, worauf ein Couplet (Ziffer 80 ff.) folgt mit stark veränderter Reprise (Ziffer 83 ff.). Im Gegensatz zum ersten Refrain wird der Text hier sowohl vom Petit Vieillard als auch später von den Chiffres gesungen, die sich dabei gegenseitig ins Wort fallen, was beispielsweise eine unvermittelte tonartliche Rückung bei Ziffer 85 bewirkt. In Ziffer 87 scheint das erste Couplet wieder anzusetzen, doch erklingt dazu in der ersten Posaune bereits wieder der erste Viertakter des Refrains, eine weitere Variante der »Ravelschen Scherzoform«. Dabei steigert sich das responsoriale Prinzip zwischen Solo und Chorus in eine wilde »Ronde folle«, die bald in eine dick aufgetragene Schlussstretta mündet, welche sich mit klassischen Durchführungstechniken zum apokalyptischen Höhepunkt Ziffer 92 hochschraubt und anschließend in weiten chromatischen Wellenbewegungen im Bass versickert.

Kompositionstechnisch gleicht diese Nummer *La Valse*, nicht zuletzt aufgrund der stereotypen Steigerung mit anschließendem Zusammenbruch. Die repetitiven Begleitmuster (oft durch »fausses notes décoratives« verzerrte Quartbässe), das responsoriale Verhältnis zwischen Solo und Chor, die Anlehnung ans Strophenlied und der unerbittliche Drang in die beifallheischende Schlussstretta mit viel Text auf schnellen Tonrepetitionen lassen an Nummern aus Werken von Gilbert and Sullivan[84] denken. Ein vergleichbares Beispiel ist der Song *I am the captain of the ›Pinafore‹* (siehe Abb. 7), wo über schnell repetierten Begleitfloskeln der Kapitän mit einem Matrosenchor dialogisiert, teils respondierend (T. 10 ff.), teils vom Chor her mit einer Wiederholung das vom Kapitän Gesungene bestätigend (T. 17 ff.), dann in einem Frage-Antwort-Spiel verdichtend (T. 29 ff.), was schließlich in einen kurzen chorischen Refrain mündet, der

83 Ravel hat Schönbergs *Pierrot lunaire* sehr bewundert und beispielsweise in den *Chanson madécasses*, die unmittelbar nach *L'Enfant* entstehen, eindeutig darauf Bezug genommen.

84 Auch wäre Offenbach zu erwähnen, etwa die Nr. 3 (Szene und Chor) aus *Hoffmanns Erzählungen*.

I am the Captain of the Pinafore

aus: *HMS Pinafore*, 1. Akt, No. 8

Gilbert and Sullivan



Abbildung 7



Abbildung 7 Fortsetzung

die instrumentale Einleitung wieder aufgreift. Ziemlich analog verläuft bei Ravel das vielfältige Wechselspiel zwischen Petit Vieillard und Les Chiffres. Der Zahlenchor imitiert mechanisch das »Tique, tique, tique!« des Petit Vieillard, der seinerseits äußerst bösartig den Ausruf des Kinds nachäfft – die Idee eines verzerrenden Nachäffens prägt auch einzelne instrumentale Einwürfe. In Ziffer 81 wiederholt das Kind erstaunt eine vom Petit Vieillard falsch gelöste Rechnung, doch Les Chiffres insistieren. Ab Ziffer 84, wo erstmals die Zahlen den Refrain singen, verdichtet sich das Dialogisieren zwischen dem Petit Vieillard und den Chiffres (mit jeweils unterschiedlichem Text) bis zur »Ronde folle« Ziffer 87, wo in freier Analogie zum Couplet Rechenaufgaben gelöst werden, die Lösung jetzt aber von den Zahlen dazwischengerufen wird, was Ravel schließlich nochmals zu steigern vermag, indem in einer Art Engführung Aufgabestellung und Lösung gleichzeitig erklingen. Ab Ziffer 91 wiederholen die Chorstimmen in wildem Geschrei eine Rechenaufgabe, während der Petit Vieillard verschiedene (falsche) Lösungen dazwischenbrüllt.

Ähnlich wie der Text auf Ravels eigenes Arithmetiklehrbuch zurückgreift, ist auch die unverkennbare Hommage an die Welt von Gilbert and Sullivan satirisch, was sich von den bisherigen Nummern kaum behaupten lässt. Hier wird nicht auf ein historisch entrücktes Material angespielt, sondern lustvoll überzeichnet auf die effektbetonte Ausdruckswelt einer lebendigen Operettentradition.

Daneben finden sich auch deutliche Parallelen zu *Gianni Schicchi* (1918) von Giacomo Puccini. Ravels geforderte »petites voix aigres« des Petit Viellard und seiner Chiffres entsprechen Gianni Schicchis stimmlicher Vortäuschung des Greisen Buoso im Sterbebett, ebenso verwendet Puccini am Schluss, wenn die geprellten Erben über Gianni herfallen, die Stimmen »quasi parlando« beziehungsweise wild durcheinander schreiend, was er ebenfalls mit Noten ohne Kopf notiert. Noch weitere gemeinsame Details ließen sich anfügen bis hin zur ästhetischen Kongruenz, dass Puccini seinen Gianni am Ende aus der Rolle fallen lässt, indem er mit Hinweis auf die gute Unterhaltung, die geboten wurde, das Publikum bei der moralischen Bewertung seines Handelns um Milde bittet – eine beinahe Ravelsche Demaskierung. Sogar Ravels den ersten Teil beschließende Liebesarie zwischen Le Chat und La Chatte findet im Schluss von *Gianni Schicchi* eine Entsprechung, indem unmittelbar auf den Sturm der Enterbten ein kurzes, schnell zu einem stimmlichen Höhepunkt führendes Liebesduett von Lauretta und Rinuccio folgt. In *L'Enfant* handelt es sich um ein »Duo miaulé musicalement«,[85] gänzlich ohne verständlichen Text, nur mit phonetisch unterschiedlichen Imitationen des Miauens von zwei liebestollen Katzen, was schnell zu einem ziemlich expliziten erotischen Höhepunkt geführt wird.

Kurzer Ausblick auf die folgenden Szenen der Oper

Die Katzenszene ist insofern eine dramaturgische Schlüsselstelle der Oper, als sich in ihrem Verlauf der Handlungsort vom Zimmer in den Garten verlagert und gleich-

85 Vgl. Colette, *L'Enfant et les Sortilèges* (s. Anm. 55), S. 325.

zeitig nun anstelle der an sich leblosen Gegenstände (Möbel, Uhr, Teekrug) beseelte Lebewesen (Bäume und Tiere) auf die Bühne treten. Der eigentliche *Sortilège*, also die Tatsache, dass auch Gebrauchsgegenstände wie eine Tasse chinoise sprechen und fühlen können, erweitert sich, so dass auch Tiere und Pflanzen sich ausdrücken können. Sicherlich ist der zweite Teil dadurch näher an Colettes Textvorlage, weil beispielsweise beim Lamento der Bäume oder des Eichhörnchens eine allgemein verständliche moralische Botschaft an das Kind gerichtet wird. Zwar zerfällt auch der zweite Teil deutlich in einzelne Nummern mit in sich geschlossenen musikalischen Formen, doch verklammern sich diese zu größeren Einheiten. Einerseits ist die Abfolge großformal so konzipiert, dass sie wie eine Suite von Tanzsätzen verschiedenen Charakters wirkt, ähnlich wie in Ravels *Valses nobles et sentimentales*. Andererseits stiften wiederkehrende musikalische Motive Zusammenhang. So greift das Écureuil ab Ziffer 132 die »Valse Américaine« der *Libellule* wieder auf – was dramaturgisch gesehen im ersten Teil von *L'Enfant* undenkbar wäre. Folgerichtig setzt der zweite Teil weniger auf äußere Kontraste und deren kunstvolle Montage, sondern zehrt von der Dichotomie von Natur und Künstlichkeit. Im Geiste seines bereits zitierten Aufsatzes *Trouver des airs dans les usines*[86] erklingen deshalb in der Gartenszene (Ziffer 100) die Insekten- und Froschgesänge mit uhrwerkartiger Präzision.

Besondere Beachtung verdient die Gesangsnummer der Libellule (Ziffer 107). Die kurzen, durch Pausen oder Ruhetöne getrennten Teilphrasen, das repetitive Begleitmotiv im Klavier und der langsame Walzerduktus lassen musikalisch einen Boston Waltz anklingen oder wie ihn Ravel in der Studienpartitur (S. 145) selbst bezeichnet: eine *Valse américaine*. Diese von amerikanischen Komponisten wie Victor Herbert an der New Yorker Tin Pan Alley zu großer Popularität erhobene Form, deren Wurzel zwar der europäische Walzer des 19. Jahrhunderts ist, aber eher der graziöse, ruhig dahingleitende *English Waltz* als der im Verlauf des 19. Jahrhundert mehr und mehr beschwingte Wiener Walzer (deshalb auch »Valse Hésitation« oder »Zögerwalzer« genannt), war schon vor dem Ersten Weltkrieg in Europa sehr beliebt und wurde beispielsweise in Deutschland in eigens gegründeten »Boston Clubs« getanzt. Ravel kombiniert seine *Valse Américaine* ab Ziffer 110 mit virtuosen Vokalisen der Rossignol, begleitet von einem mechanisch quakenden Froschchor. Diese Mischung von Boston Waltz mit einem Tiergeräusche imitierenden Chor im Wechsel mit Balletteinlagen von tanzenden Tieren (Ziffer 105 und 117 ff.) könnte eine Parodie von Offenbachs »Opéra-bouffe-féerie« *Le Roi Carotte* (1872) sein, in der ein Insektenchor mit Balletteinlagen auftritt und eine legendäre *Valse* erscheint, die später als *Apachentanz* im Pariser Moulin Rouge Furore machte. Überhaupt spielt Ravels *Valse américaine* gleichermaßen auf die Pariser Bohème an und erinnert nicht zuletzt stark an die berühmte »Valse lente sentimentale« *Je te veux* von Erik Satie.

Der große Wutausbruch der Tiere vor Ziffer 136 gemahnt an Opernmassenszenen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, aber auch an Hector Berlioz' »Pandämonium« aus *La Damnation de Faust* (Scène XIX), wo ein vierstimmiger Männerchor (»Chœur de damnés et de démons«) mehrheitlich homophon in einer grotesken Fantasiesprache schmetternd im Triumph um den geschlagenen Méphistophélès herumtanzt. Fragmentarisch greift

86 Zitiert nach Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 329 ff.

hier Ravel einzelne Elemente seiner Oper wieder auf, etwa die bedrohlichen Glissandi von *Le Feu* (auch deren Tarantellen-Duktus), die Dreiklangsmixturen der Trompeten nach Ziffer 137, die an die Schlussstretta der *Arithmétique* erinnern, und das bedrohliche Heulen einer »Furibonde« (nach Ziffer 138), ein verzerrtes Echo des Katzenduetts. Dadurch wird dieser apokalyptische Ausbruch der Tiere dramaturgisch gesehen zum Gegenstück der Potpourri-Ouvertüre des rasenden Kindes. Folgerichtig mündet die Schlussfuge ins Oboenorganum des Opern-Prologs.

»Un mélange de styles qui sera sévèrement jugé« – großformale Strategien

1920 schreibt Ravel an Roland-Manuel über sein neustes Opernprojekt: »Je puis toujours vous assurer que cette œuvre, en 2 parties, se distinguera par un mélange de styles qui sera sévèrement jugé«.[87] In seiner Rezension schrieb der Kritiker Robert Dezarnaux tatsächlich:

> »(L'œuvre) ne porte pas. Elle semble vide de musique! Pourquoi? Parce que la musique n'a jamais le temps de s'y épanouir. La succession rapide (de différentes styles) ahurit l'esprit, fatigue l'oreille – et, ce qui est pire, n'amuse pas«.[88]

Dem widerspricht Henry Prunières:

> »On serait en droit de craindre le décousu d'une partition formée de scènes à ce point disparates, mais c'est là qu'éclate la virtuosité de Ravel. Les transitions sont toutes d'une élégance et d'une ingéniosité inouïes et l'unité de l'œuvre n'est jamais compromise«.[89]

Trotz des ausufernden »mélange de styles« macht das Werk tatsächlich nicht den Eindruck eines ungeordneten Potpourris. Bereits Colette hat in die Auftrittsreihenfolge der *Sortilèges* eine innere Dramaturgie gebracht, indem sie zunehmend menschliche oder tierische Gestalt annehmen und stetig »beseelter« handeln und fühlen: Während das tanzende Sofa vor allem grotesk wirkt, hat die Standuhr mit Bauchschmerzen bereits ein Gesicht (Zifferblatt) und eine annähernd menschliche Statur. Eine Théière zu personifizieren ist durchaus naheliegend – »How is your mug?« ist überdies ein witziges Sprachspiel, denn »mug« kann sowohl »Tasse« als auch umgangssprachlich »die Fresse« (derb für »Mund«) bedeuten. Die Tapetenfiguren sehen zwar aus wie Menschen, existieren aber nur als Kunstprodukt, sind also nicht gegenständlich (dreidimensional) real. Die Princesse weist von allen Figuren die menschlichsten Züge auf, ist aber als reine Märchenfigur gleichzeitig die Irrealste von allen, was auch ihr plötzliches Versinken im Boden unterstreicht. Der darauffolgende gnomenhafte Petit Vieillard der *Artihmétique* bildet eine satirische Allegorie. Anschließend wechselt die Szenerie in den Garten, wo mit den Katzen erstmals realexistierende, »beseelte« Lebewesen auftreten. So bekommen im zweiten Teil Figuren wie die Libelulle oder das Écureuil in Verhalten

87 Maurice Ravel, *Lettres* (s. Anm. 3), S. 184 f.

88 Ebd., S. 537 f.

89 Henry Prunières, *Chroniques et Notes* (s. Anm. 60), S. 108.

und Aussagen menschliche Züge, während im ersten Teil Figuren von menschlicher Statur (Bergère, Princesse, Petit Vieillard) märchenhaft un- oder übermenschlich wirken. Dafür spricht beispielsweise die Tatsache, dass das Kind die Princesse nur wie ein feenhaftes Idol bewundern kann, mit ihr deshalb nur merkwürdig indirekt spricht und sie auch nicht zu retten vermag, mit den Tieren des zweiten Teils aber auf gleicher Ebene direkt kommuniziert und am Schluss sogar als Retter des Eichhörnchens handelt. Bezeichnenderweise begrüßt das Kind die Princesse unpersönlich mit »Ah! C'est elle!«, während es zur Katze sagt: »C'est toi, Chat?« Zwar bricht bei den Figuren des zweiten Teils das Tierisch-Irrationale in einer plötzlichen Welle von Aggression wieder hervor – diese unterscheidet sich aber pikanterweise kaum vom irrationalen Ausbruch des Kindes zu Beginn. Somit treten in dieser Oper zuerst schrullig vermenschlichte Gebrauchsgegenstände, später märchenhaft entrückte (Über-) Menschen und schließlich die Ideale humanistischer Ethik predigende Tiere auf, die aber wie das Kind gelegentlich unbeherrschte Momente haben; die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt, Opfer und Täter, Gegenstand und Lebewesen werden mit Bedacht ständig verwischt – was Colette dem kindlichen Personifizieren der Welt abgeschaut hat, aber durch Ravels Musik auch zu einer bisweilen bissigen Travestie menschlicher Verhaltensweisen und Charaktere wird.

Es ist deutlich schwieriger, ähnliche Entwicklungslinien oder kohärenzstiftende Bezüge in Ravels Musik zu finden. Zuerst sucht man eine Analogie zwischen dem formalen Aufbau der beiden Teile (siehe Tabelle S. 118). Dabei wird ansatzweise eine Bogenform evident, deren symmetrisches Zentrum die Katzenszene ist. Deren Tonart E-Dur ist sicherlich als Variante der Ausgangstonart e-Moll zu verstehen. Die Verknüpfungspunkte zwischen den sich entsprechenden Szenen der zwei Teile sind auf sehr unterschiedlichen Ebenen vorhanden und die Symmetrie ist insofern schief, als sich zwei zentrale Szenen gegen Ende des ersten Teils kaum integrieren lassen: die *Princesse* und die *Arithmétique*. Während die *Arithmétique* vor allem wegen ihres apokalyptischen, zur Raserei steigernden Schlusses mit den Wutausbrüchen des Kindes und der Tiere in Verbindung gebracht werden kann, steht die Nummer der Princesse ohne direktes Gegengewicht da. Inhaltlich ließe sich allenfalls einen Bezug zum langen Auftritt des Écureuils herstellen, vor allem, weil Ziffer 131 satztechnisch an das Arioso von Ziffer 73 erinnert. Dadurch würde aber die sonst (auch tonartlich) gut verfolgbare Bogenform durchbrochen. Die gegenüber den Grundtonarten e-Moll/G-Dur sehr abgedunkelte Tonart Es-Dur bestätigt in der romantischen Tradition der »Versunkenheitsepisode« den entrückten Märchencharakter der Princesse.

Aufgrund dieser Darstellung ist auch eine bestimmte Weltanschauung ablesbar. Der erste Teil umfasst Gegenstände unserer *Kultur* (Möbel, Uhr, Geschirr, Feuer, Tapete, Märchenbücher, Mathematik), während der zweite Teil von Vertretern der *Natur* geprägt wird (Bäume, Tiere). Die Katzen, die weder ganz domestiziert noch wild sind, fungieren als eine Art Scharnier zwischen diesen Welten.[90] Der Kontrast zwischen Kultur und Natur ist beispielsweise bei der Entsprechung von *Pastourelle* und *Jardin* deutlich, die beide auf pastorale Topoi zurückgreifen, jedoch in sehr unterschiedlicher

90 Bezeichnenderweise sind sie aber die einzigen, die nicht sprechen können, wie *Le Chat* dem Kind nach Ziffer 96 zu verstehen gibt.

1. Teil:	2. Teil:
Ziffer 1: archaisierender Prolog Oboenorganum *e-Moll*	Ziffer 150: archaisierender Epilog Fugato, Oboenorganum *G-Dur/e-Moll*
nach Ziffer 3: Muttermotiv *h-Moll/e-Moll*	nach Ziffer 149: Muttermotiv *h-Moll/G-Dur*
Ziffer 7: Wutausbruch des Kindes *tonartlich instabil (Sequenzen)*	nach Ziffer 135: Wutausbruch der Tiere *tonartlich instabil (Sequenzen)*
Ziffer 17: Duett Fauteuil und Bergère Langsame Polonaise mit Jazzelementen *g-Moll*	Ziffer 129: Duett Écureuil und Rainette Langsamer Tanz mit Jazzelementen/Slowfox *D-Dur*
Ziffer 21: *L'Horloge comtoise* »Ding, Ding, Ding« *B-Dur*	Ziffer 113: *La Chauve-Souris* »Tsk, tsk« *g-Moll*
Ziffer 28: La Théière und Tasse chinoise Ragtime *As-Moll (7 Be)*	Ziffer 107–112*: La Libelulle* Valse américaine *Ges-Dur (6 Be)*
Ziffer 39: *Le Feu* Virtuose Koloraturarie *C-Dur*	Ziffer 109: *Le Rossignol* Virtuose Vokalisen *tonartlich unbestimmt, eventuell C-Dur*
Ziffer 50: *Pastourelle* Topoi der barocken Pastoralmusik (Bordunquinte etc.) *a-Moll*	Ziffer 100: *Au Jardin* pastorale, naturalistische Topoi (Tierlaute) *tonartlich unbestimmt, in a-Moll endend (Ziffer 105).*
Ziffer 62: *La Princesse* *Es-Dur*	
Ziffer 75: *L'Arithmétique* *cis-Dorisch*	
Ziffer 97: *Les Chats* *E-Dur*	

Weise: Die *Pastourelle* rekurriert auf musikalische Formen und Figuren, die semantisch mit »pastoral« besetzt sind, wie Bordunquinte, rhythmische Ostinati, Doppelrohrblattinstrumente, volksliedhafte Melodiebildung. Der *Jardin* dagegen imitiert buchstäblich die Natur mit Vogelstimmen, Windgeräuschen und Froschchor. Erstere verwendet (aufgrund kulturellen Wissens verständliche) musikalische Symbole, letztere zelebriert (aufgrund von Naturerfahrung wiedererkennbare) klangliche Klischees.

Darüber hinaus existieren strukturelle Verbindungen zwischen den einzelnen Nummern:[91] Mit dem anfänglichen Quinten- und Quartenorganum in den Oboen werden zwei strukturell relevante Intervalle eingeführt, welche sich in verschiedensten Konstellationen verfolgen lassen, wobei insbesondere die Quinte e–h eine Art Klangzentrum bildet (siehe Abb. 8). Sie erscheinen bereits beim Auftritt von Maman als charakteristische Melodieintervalle, während sich ab Ziffer 4 im Bass eine ausgedehnte Quintfallsequenz entfaltet. Beim Zornesausbruch des Kindes (nach Ziffer 7) werden die Töne der Quinte e–h (Luthéal) mit chromatischen Nebentönen verzerrt, ebenso in der

91 Die nachfolgenden Ausführungen überschneiden sich gelegentlich mit der Analyse von Schillmöller (*Maurice Ravels Schlüsselwerk »L'Enfant«* [s. Anm. 4], S. 138 ff.), dessen daraus abgeleitete Interpretationsansätze (»Leit-Töne«) mir jedoch eher fragwürdig erscheinen.



Abbildung 8: Quint- und Quartintervallik als struktur- und formbildendes Element in Maurice Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges*



Abbildung 8 Fortsetzung



Abbildung 8 Fortsetzung



Abbildung 8 Fortsetzung

Singstimme. In Ziffer 14 kontrastieren diese verzerrten e-Moll-Akkorde taktweise mit Es-Dur-Tredezimenakkorden. Diese Relation zwischen e und es wird später noch von Bedeutung sein. Die »Verstimmung« der anfänglich reinen Intervalle äußert sich in den anschließenden solistischen Tritoni des Fagotts in Ziffer 16.

Auch in der Polonaise (Ziffer 17) beherrscht das Quintintervall die Klanglichkeit, einerseits durch die Quartbässe, Quintorgana und Bordunquinten, die gelegentlich (beispielsweise in der ersten Kadenz vor Ziffer 18) überraschend »leer« an die Oberfläche dringen, andererseits durch die vor allem den Beginn der Polonaise prägende »gestreckte« Quinte b–fis in der rechten Hand. Der Anfang der *Horloge comtoise* basiert harmonisch wesentlich auf dem Spannungsfeld der Töne e (Bass) und b (Singstimme), dazu tritt ein fanfarenartiges Quartenmotiv (f–b) auf – wieder chromatische Nebentöne zum Zentralklang e–h. Die Idee der »falschen« Quinte wird auch in der Posaunenfloskel, die die Nummern der *Horloge* mit dem Ragtime verklammert, aufgegriffen, wobei der Rhythmus und die Haupttöne (b–ges) dem Anfang der Polonaise entstammen. Beim Solo der Tasse chinoise (Ziffer 31 ff.) wird das Eröffnungsorganum der Oboen von der Celesta in abgewandelter Gestalt zitiert. Der geheimnisvolle Glockenklang in Ziffer 38 beruht auf einer Quartenstruktur und enthält im Zentrum ebenfalls die Töne e und h.

In *Le Feu* wird im Begleitmuster die Parallelverschiebung von (nun mit Terzen aufgefüllten) Quinten wieder aufgegriffen (Ziffer 40 ff.), und zwar anfänglich mit den tonlich genau gleichen Quinten wie beim Beginn des Oboenorganums (e–h; d–a), womit ein Quartbass harmonisiert wird. Auf dem Höhepunkt der Koloraturarie wird dieses Tonmaterial auch melodisch wirksam (Ziffer 47). Die chromatische Verschiebung der aufgefüllten Quinte erscheint dann, wieder von e–h ausgehend, erneut zu Beginn der *Pastourelle* (Ziffer 50). Der Einsatz der Singstimmen in Ziffer 51 erfolgt ebenfalls auf den Tönen e–h und wird mit g–d beantwortet – auch eine Tonbeziehung des anfänglichen Oboenorganums. Das Quintintervall prägt die Klanglichkeit dieser Nummer überdies durch den omnipräsenten Bordunbass, der sich strukturell auf die Doppelquinte d–a–e reduzieren lässt, womit also auch noch die dritte Quinte des Eröffnungstaktes erscheint. In der Überleitung zur *Princesse* (Ziffer 62) wird die vorige Quinte e–h (mit Terz gis) von einem f-Moll-Akkord harmonisch kontrastiert, was zu einer Modulation nach Es-Dur führt. Die Zentraltöne e und h sind nun um einen Halbton nach unten alteriert worden, was Ausdruck der märchenhaften Ferne und doch innigsten Verbindung zwischen L'Enfant und La Princesse ist. Das mehrheitliche Fehlen alterierter Intervalle gibt der Stelle nach den vielen verzerrten Quinten der Polonaise und des Ragtime Sanftheit und Reinheit. Beim Hilferuf der Princesse (Ziffer 71 f.) kreist ihre Stimme bereits wieder auffallend um die Zentraltöne e–h. Satztechnisch fällt in den ersten Takten des anschließenden kindlichen Arioso (Ziffer 73 f.) auf, wie die Quinte es–b konsequent parallel verschoben wird – sicherlich ein Rückbezug zur Reinheit und vermeintlichen Simplizität des Oboenorganums. Diese Art von Quintparallelen im akkordischen Satz nimmt die *Arithmétique* auf, indem sie nach Ziffer 75 in der linken Hand des Luthéals Quarten parallel verschiebt, was stark an die parallelen Quinten über dem Quartbass zu Beginn der Arie von *Le Feu* erinnert. Die Quarte ist in dieser Nummer überdies vielfältig motivisch von Bedeutung (»tique, tique, tique«). In der Schlussstretta (Ziffer 87 ff.) werden schließlich ganze Dreiklänge mixturartig parallel verschoben, ähnlich auch im nachfolgenden Katzenduett, das wieder in E-Dur steht und melodisch deutlich

auf die Quintenthematik (häufig sogar e–h) rekurriert, jedoch das Intervall expressiv chromatisch umspielend. Die »miauenden« Glissandi im Blech ab Ziffer 99 füllen die verminderte Quinte e–b (nebst anderen) chromatisch auf.

Zu Beginn des zweiten Teils (Ziffer 100 ff.) erscheint als Gegenstück zum Beginn der Oper ein großes Quintorganum in den Streichern. Die dazu gespielten Glissandi der Flûte à coulisse greifen das Tonmaterial der Posaune am Schluss des Katzenduetts auf. An der Parallelstelle bei Ziffer 102 setzt dazu L'Enfant auf dem Zentralton e ein. Mit Einsatz des Froschchores erscheinen fast alle Strukturelemente auf einmal: Die Quinte e–h im Bass und einige (oktatonisch deutbare) Nebentöne, darunter das b als höchster Ton des Froschchores. Die Flöten und die Harfe überlagern dazu ein rhythmisch versetztes Quartenorganum. *Les Arbres* (Ziffer 103 f.) singen ebenfalls in einem Quintorganum, deren melodische verminderte Quintschritte durch Glissandi aufgefüllt werden.

Die bis dahin relativ deutlich erkennbare Präsenz der Quinte und Quarte als Strukturintervalle ist in der Folge weniger evident. Auch die im ersten Teil auffällige Fixierung auf die Zentraltöne e–h ist nur noch undeutlich zu verfolgen. Ein Grund dafür liegt wohl darin, dass die gezielte Verwendung dieses strukturellen Subkontextes vor allem in der stilistischen Heterogenität des ersten Teils untergründig vermitteln und Zusammenhang stiften soll, was aber aufgrund der bereits beschriebenen »oberflächlichen« Kohärenz des zweiten Teils nicht mehr zwingend ist. Erst ab Ziffer 140 tauchen wieder deutlich ersichtliche Quart- und Quintcharakteren auf (wiederum auffällig auf e–h bezogen), die strukturell raffiniert vermittelt ins Anfangs-Organum der Oboen münden.

Ein viel offensichtlicheres Bindeglied zwischen den einzelnen Nummern sind die zahlreichen in sehr verschiedener Form auftretenden Glissandi. Im Gegensatz zu früheren Partituren Ravels (etwa *Daphnis et Chloé*) haben sie hier kaum ornamentalen Charakter, sondern sind Träger musikalischen Ausdrucks, ja sogar semantisch aufgeladen. Ein erstes Glissando erscheint nach Ziffer 4 (»Oh!!!«) als exklamatorischer Laut der Mutter, nachdem ihr das Kind die Zunge gezeigt hat. Diese emotionale Ausdrucksfacette eines Glissandos taucht an verschiedenen Stellen der Oper wieder auf, nach Ziffer 10 in der Posaune als »le chat, qui jure« – in Ziffer 99 mit praktisch den gleichen Posaunentönen als Miauen der liebestollen Katzen. Die heftigen ungelenken Portamenti im Part der Théière verraten innere Erregung und imitieren damit gleichzeitig eine im Jazz übliche Spielpraxis. Ebenso erscheinen aufschreiende Glissandi in Passagen von *Le Feu* und *L'Arithmétique* (»Ah!«). Die expressiven Portamenti zu Beginn von *Les Chats* (Ziffer 97 ff.) verwandeln sich schnell zu einem halb lasziven, halb apokalyptischen Posaunenglissando und finden sofort ihr Echo in den Naturgeräuschen zu Beginn der Gartenszene (Flûte à coulisse). Die bis anhin affektiven Exklamationen werden so ins naturhaft Rohe transformiert, was die Frösche mit ihrem »cô-âc!« deutlich unterstreichen. Eine interessante Mischung zwischen Naturhaftigkeit und einer exklamativen Affektäußerung sind die Bäume (»Ah!«, Ziffer 103 f.), die damit sowohl das Rauschen und Ächzen im Wind (Éoliphone), als auch den Ausdruck von Schmerz verdeutlichen (»Ô méchant!«). Höhepunkt dieser so konnotierten Glissandi ist der Wutausbruch der Tiere nach Ziffer 135, wo mit »Ah«, später auch »Hou!« und schließlich im Schrei des verletzten Eichhörnchens die unkultivierte Klanglichkeit von Tierlauten überhand gewinnt. Die abwärts

geführten kleinen Portamenti in der gesprochenen Passage ab Ziffer 140 entspringen wieder eher einer Lamento-Rhetorik.

Häufig illustrieren Glissandi aber auch Bewegungsmomente, gelegentlich im Stil der Trickfilmmusik. So im kindlichen Wutausbruch (Posaunenglissandi), die Portamenti der Bergère verdeutlichen eine unterwürfige »révérence«, ebenso wirken sie »züngelnd« in *Le Feu* und »wirbelnd« in der »Ronde folle« der *Arithmétique*. Besonders plakativ ist die »Sousa-Kadenz« nach Ziffer 30, wo die Posaunen den Vorgang von »I marm'lad' you« drastisch hörbar machen. Gerade die Übergänge von Ziffer 49 zu 50 und von 99 zu 100 machen die formbildende und integrative Kraft dieses Effekts deutlich. Im ersten Fall verwandeln sich die »windigen« Glissandi von Éoliphone und Streichern plötzlich in »kichernde« Bläserskalen mit Flatterzunge (Regieanweisung: »des rires menus«, Ziffer 50); im zweiten wird das wilde Miauen der Katzen schlagartig zu einem fernen Ruf einer Eule.

Wie die Kohärenz stiftende Kraft des Quint- beziehungsweise Quartintervalls ist auch das Glissando ein per se wenig spezifisches Gestaltungsmittel und deshalb geeignet, unmerklich Zusammenhänge und Übergänge zu stiften, die verhindern, dass bei der vordergründigen stilistischen und thematischen Heterogenität der einzelnen Nummern der Eindruck eines schlecht gemachten Pasticcios entsteht. In dieser Hinsicht weist Ravels Kompositionstechnik in die Richtung von Henri Pousseurs verblüffenden Versuchen, zwischen verschiedenen Musikstilen aufgrund elementarer struktureller Gemeinsamkeiten seriell zu vermitteln, um sich stringent modulierend durch die unterschiedlichsten Epochen und Genres bewegen zu können.

Schluss

Zweifellos ist kein anderes Werk Maurice Ravels geprägt von einer solchen Breite an kompositorischer Assimilation, und nirgendwo sind seine stilistischen Vorbilder so dicht ineinander montiert wie in *L'Enfant et les Sortilèges*. Durch seine literarische und musikalische Bearbeitung des Stoffs ist ein kleines Gesamtkunstwerk entstanden, dessen faszinierende Dramaturgie einer geglückten Balance zwischen Kontinuität und Brüchigkeit, Tradition und Provokation, bewundernder Nachschöpfung und Persiflage, Pasticcio und Innovation entspringt. Bemerkenswert ist, dass Ravel dabei nicht auf die »hohe« Oper eines Mozarts, Wagners, Verdis oder Gounods zurückgreift, sondern mit Gilbert and Sullivan, Offenbach und der »Valse américaine« die weitaus populärere Operettentradition zur Grundlage seines letztlich doch »elitären« musikdramatischen Experiments macht, das sich in seinem Anspruch auch von Colettes ursprünglichen Plänen eines »Divertissement pour ma fille« deutlich entfernt.

Eine Klassifizierung als »Kinderoper« wird dem Stück also keinesfalls gerecht, sondern es steht mit dem Konzept des »mélange des styles« in einer Linie mit den etwa zeitgleich entstandenen Opern *Wozzeck* oder *Jonny spielt auf*. Im Gegensatz zu Alban Berg oder Ernst Křenek sind aber Ravels Stilassimilationen keinem konkreten Milieu zuzuordnen und keine eindeutige Hommage an modische Musikstile, sondern sie lösen sich in einer kindlichen Fabelwelt von jeglicher Bedingtheit durch Raum und Zeit: »Bousculer le temps, bousculer l'espace«!

Vielleicht ist gerade deshalb diese Oper die genuin musikalischste: Ihr Ziel ist nicht die illustrierende oder kommentierende musikalische Verdeutlichung eines Bühnendramas – ihre Hauptakteure erheben sich selbst aus dem Orchestergraben als musikalische Gestalten, die in einem traumhaften, ja stellenweise surrealen Reigen über eine imaginäre akustische Bühne spuken.

Weitere Literatur

Bertolt Brecht, *Über experimentelles Theater [Auszug],* in: *alles was Brecht ist,* hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Ermanno Briner, *Reclams Musikinstrumentenführer,* Stuttgart: Reclam 1998.

Jack Burton, *The Blue Book of Tin Pan Alley. A Human Interest Anthology of American Popular Music,* New York: Century House 1951.

Alfredo Casella, *L'Harmonie,* in: *Maurice Ravel,* Sondernummer der *Revue musicale,* VI, (April 1925), No. 6, S. 28–37.

Joseph Delteil, *Jeanne d'Arc,* in: *Œuvres complètes,* Paris: Grasset 1961, S. 220–350.

Hartmut Fladt u.a., *Musik im 20. Jahrhundert. Über den Reiz des Populären. Schönberg, Bartók, Ives,* Stuttgart: Metzler 1984.

Alain Galliari, »*Est, ouest, nord, sud*«, in: *Résonance,* No. 6, März 1994.

–, »*Ouvrez les guillements*«, in: *Résonance* 9, März 1995.

Theo Hirsbrunner, *Maurice Ravel. Sein Leben, sein Werk,* Laaber: Laaber 1989.

Arthur Hoerée, Les *mélodies et l'œuvre lyrique,* in: *Maurice Ravel,* Sondernummer der *Revue musi*cale, VI, (April 1925), No. 6, S. 46–64.

Vladimir Jankélévitch, *Maurice Ravel (mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten),* Hamburg: Rowohlt 1991.

Jörg Christian Martin, *Die Instrumentation von Maurice Ravel,* Diss. Johannes-Gutenberg-Universität zu Mainz, Mainz 1967.

Wolfgang Sander (Hrsg.), *Jazz,* in: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert,* Bd. 9, Laaber: Laaber 2005.

Volker Scherliess, *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte,* Kassel: Bärenreiter 1998.

Herbert Schneider (Hrsg.), *Chanson und Vaudeville. Gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert,* St. Ingbert: Röhrig 1999.

Giselher Schubert (Hrsg.), *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert,* Mainz: Schott 2001.

Sabine Schutte (Hrsg.), *Ich will aber gerade vom Leben singen …, Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik,* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.

Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk,* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Judith Thurman, *Colette. Roman ihres Lebens,* Berlin: Berlin Verlag 2001.

Kurt Weill, *Musik und Theater. Gesammelte Schriften,* hrsg. von Stephen Hinton u.a., Berlin: Henschel 1990.

Harmonische Felder

Ganzheitliches Denken bei Luciano Berio

von Balz Trümpy

Der Terminus »Harmonie« ist bei Luciano Berio in einem möglichst weiten Sinn aufzufassen.[1] Er bezieht sich generell auf die Eigenschaft aller musikalischen Schichten, sich gegenseitig als Konsonanz anzuziehen oder als Dissonanz abzustoßen, und damit auf ihre Möglichkeit zur Bildung von Feldern in hierarchisch geordneten Einheiten. Es mag daher fragwürdig erscheinen, wenn im Folgenden der Versuch unternommen wird, das musikalische Denken Berios ausschließlich auf seine Behandlung der Tonhöhen hin zu untersuchen, sich also auf die Harmonik im konventionellen Sinne zu beschränken. Da Berio aber immer vom Ganzen ausgeht und dementsprechend nicht mit isolierten Parametern, sondern mit Feldern und Mengen arbeitet, ist es legitim, einen Einzelaspekt als pars pro toto zu behandeln.

Berio und der »Serialismus«

Seine musikalische Sprache hat Berio Ende der fünfziger Jahre gefunden, nach Anfängen in einem frei tonalen Stil, gefolgt von Werken in traditioneller Zwölftontechnik, die ihm von Luigi Dallapiccola vermittelt wurde, und einer intensiven Auseinandersetzung mit der sogenannten Darmstädter Schule, die er ab 1953 über Bruno Maderna und ab 1954 als Teilnehmer bei den Darmstädter Ferienkursen kennen lernte. Die Begegnung mit Maderna, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur hat sein musikalisches Denken sicher nachhaltig beeinflusst, doch später hat er sich von der Doktrin des Serialismus deutlich distanziert.[2] Seine Kritik bezieht sich weniger auf die Technik als auf die musikalische Poetik der seriellen Schule. Im Verlauf meiner Untersuchungen werde ich auf grundlegende Unterschiede zwischen Berios musikalischem Denken ab Ende der fünfziger Jahre und der seriellen Schule zurückkommen. Diese Abgrenzung ist nicht zuletzt deshalb notwendig, weil viele Analytiker auch Berios spätere Werke aus der Perspektive des Serialismus und mit der entsprechenden Terminologie unter-

1 Vgl. Luciano Berio, *Meditation on a twelve-tone horse*, in: *Christian Science Monitor*, Juli 1968, S. 8ff.; dt. *Meditation über ein Zwölftonpferd*, in: *Melos* 36/1969, S. 293–295, frz. *Méditation sur un cheval de douze sons,* in: *Contrechamps* 1 (September 1983), S. 46–50.

2 Luciano Berio, *Remembering the future,* Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2006; *Luciano Berio. Two Interviews,* hrsg. von David Osmond-Smith, New York: Marion Boyars 1985.

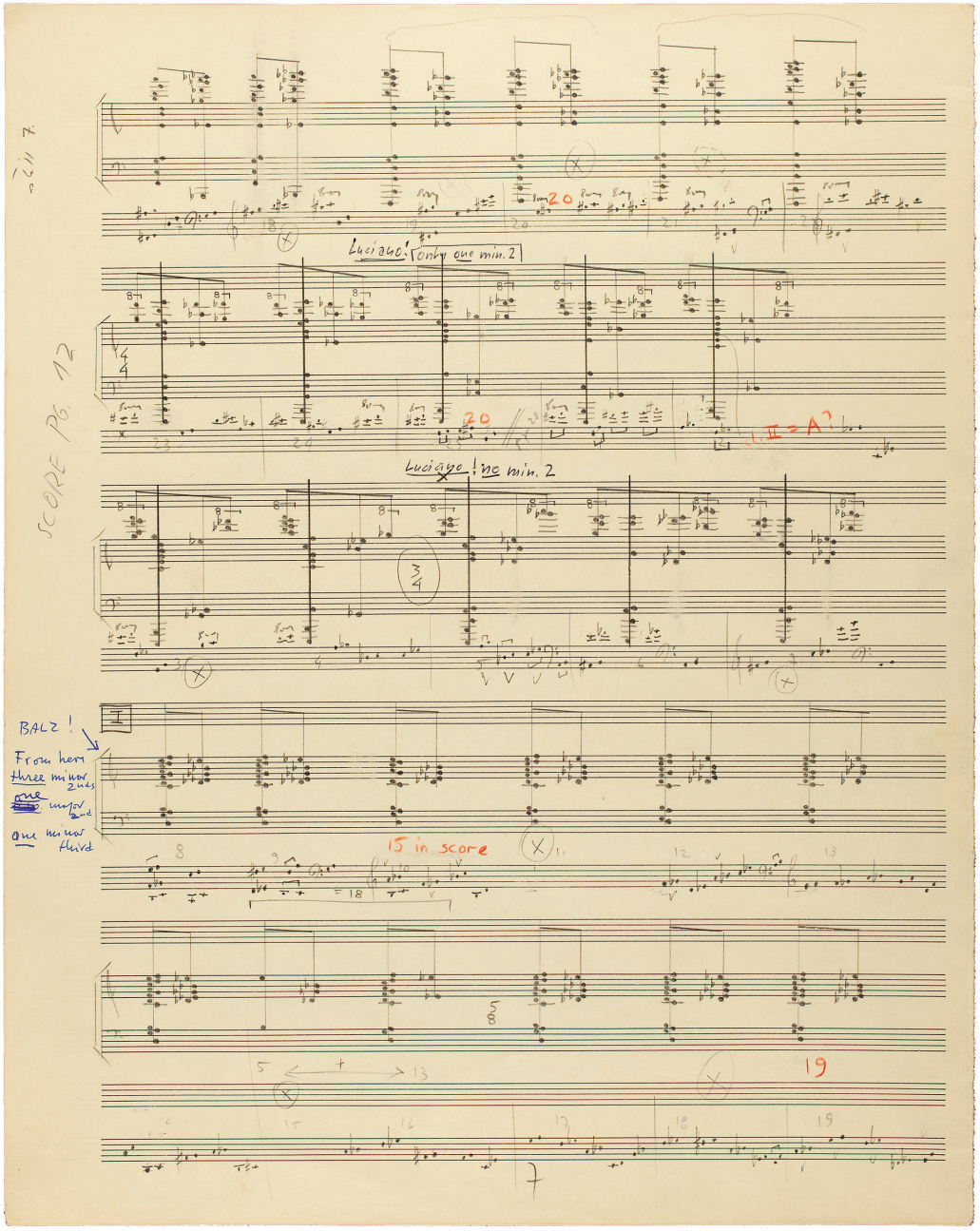
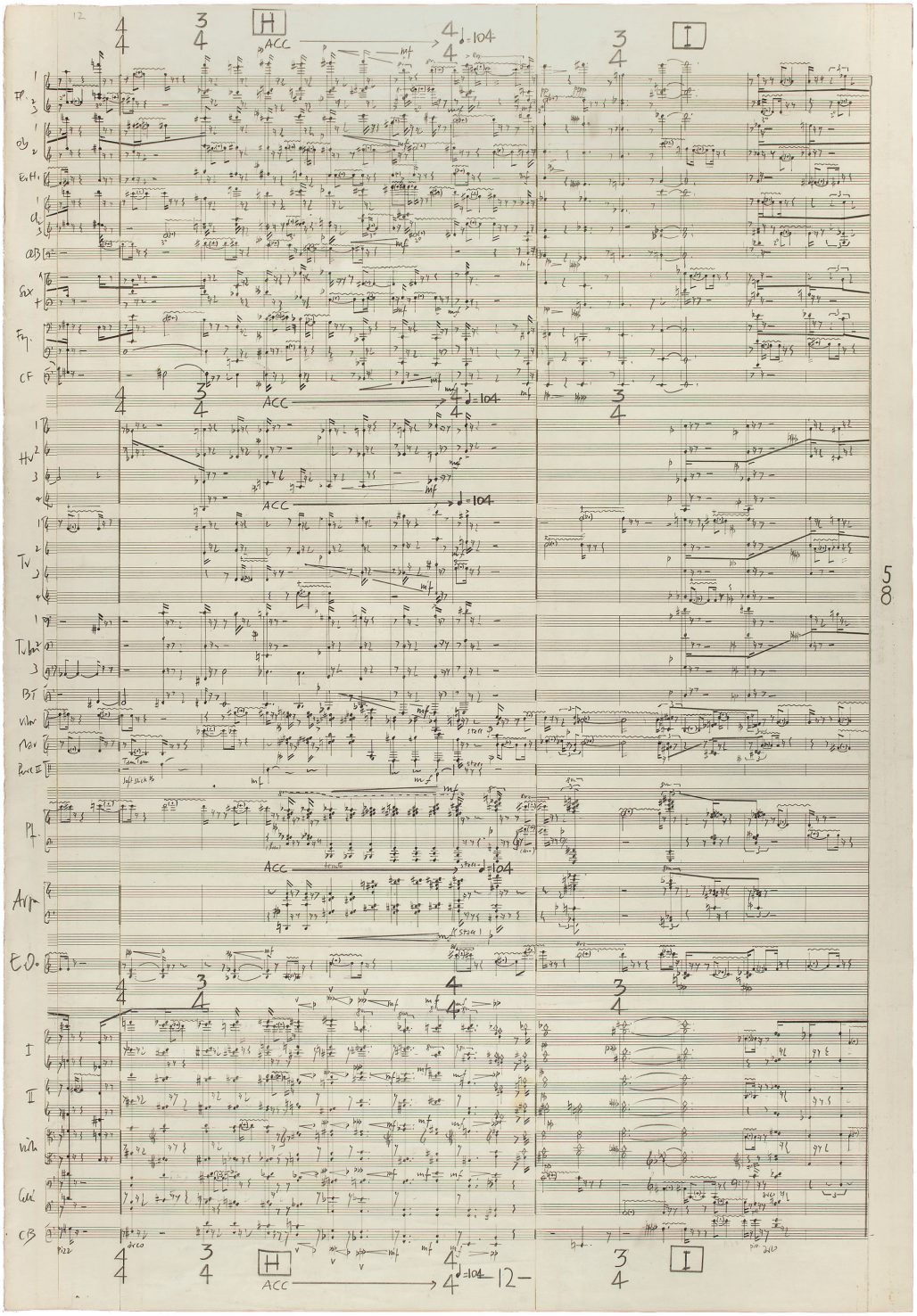


Abbildung 1a (oben): Luciano Berio, *Still* für Orchester (1973, rev. 1975), Skizze, mit »Arbeitsdialog« zwischen Luciano Berio und Balz Trümpy (© Paul Sacher Stiftung, Basel)

Abbildung 1b (rechts): Luciano Berio, *Still für Orchester* (1973, rev. 1975), Reinschrift, S. 12 (© Paul Sacher Stiftung, Basel)


H
ACC
I
ACC
ACC
ACC
H
ACC
I
12
58

suchen.[3] Es wundert daher nicht, dass seine kompositorischen Techniken, insbesondere was den Umgang mit dem Tonmaterial betrifft, oft als »einfach« – sei es in positivem oder in negativem Sinn – bezeichnet werden. Hier liegt ein grundsätzliches Missverständnis vor, welches auszuräumen ein Ziel dieser Arbeit ist. Wenn Berio ab *Sequenza I* strukturell-prozessual arbeitet, sind seine Verfahren im Vergleich zu den Praktiken des Serialismus tatsächlich einfach; die Komplexität liegt jedoch – wie zu zeigen sein wird – auf einer Ebene, welche die Wahrnehmungen von umfassenderen Aspekten eher einbezieht als diejenige der algorithmischen Operationen. Der gleiche Sachverhalt führt auch dazu, dass einige Autoren verunsichert sind durch die »Freiheiten«, die Berio sich bei der Anwendung seiner kompositorischen Prinzipien nimmt. Dabei handelt es sich aber nicht um »Regelverstöße«, sondern um kompositorische Entscheidungen, die nicht aus der Logik einer Konstruktion, sondern aus derjenigen des organischen Kompositionsprozesses heraus zu erklären sind.

Eine anekdotische Erfahrung aus meiner Zeit als Assistent bei Berio[4] möge dies illustrieren. Ich hatte den Auftrag, im zurückgezogenen Orchesterstück *Still* für eine neue Version eine zusätzliche musikalische Schicht einzufügen in Form von Trillern und Tremoli, die aus dem Tonmaterial der Akkorde des Stücks herzuleiten waren. Dabei war ein einfacher Prozess anzuwenden, der in einer allmählichen Spreizung der Intervalle von der kleinen Sekunde bis zum Tritonus bestand. Nun ergab es sich, dass dieses Prinzip ab einem gewissen Punkt des Stücks mit dem gegebenen Material nicht mehr durchzuführen war. Berios Lösung bestand nun ganz pragmatisch darin, ab diesem Punkt einen Schritt zurückzugehen und wieder kleinere Intervalle zu verwenden (siehe Abb. 1a und b)!

Dieser auf den ersten Blick etwas salopp anmutende Umgang mit selbst gesetzten kompositorischen Regeln und Ideen ist in Tat und Wahrheit ein befreiendes schöpferisches Prinzip, das an die innere Richtigkeit eines Kunstwerks aus sich heraus glaubt und den »Zufall« als Hilfsmittel einbezieht. Berio selbst erzählte mit großem Vergnügen von George Bernard Shaw, der seine Theaterstücke zu diktieren pflegte. Dabei sei einmal mitten in der Arbeit seine Sekretärin ins Zimmer gekommen mit einer banalen Alltagsfrage, die Shaw mit »yes, please« beantwortet habe. Die Stenografin habe dies versehentlich als Teil des Diktats verstanden und so notiert. Shaw ließ den Satz im Endtext stehen, da er gut in das Drama passte!

Die technischen und poetischen Voraussetzungen des Serialismus sind vielfältig und haben sich im Verlauf der historischen Entwicklung verändert. Einige Kerngedanken lassen sich aber durchgehend feststellen; Berio hat seine kompositorische Sprache in der kritischen Auseinandersetzung mit ihnen gebildet und differenziert. Insbesondere die

3 Vgl. Thomas Gartmann, *»… dass nichts an sich jemals vollendet ist«,* Bern: Haupt 1995; Charlotte Seither, *Dissoziation als Prinzip,* Kassel: Bärenreiter 2000. Beide Autoren – insbesondere Gartmann (vgl. S. 20, 22, 30, 160 f.) – betonen allerdings auch die Unterschiede zum strengen Serialismus.

4 Ich war von Januar 1975 bis Mitte 1978 Assistent Berios in Rom, Radicondoli und Paris. In diese Zeit fällt der Beginn von Berios Arbeit am IRCAM. Als Hauptwerke dieser Jahre können die endgültigen Fassungen von *Opera*, *Il Ritorno degli Snovidenia* und *Coro* bezeichnet werden. Meine Arbeit bestand im Wesentlichen im Instrumentieren und Ausarbeiten von Skizzen.

radikale Idee der Serialisten, eine musikalische Sprache ex nihilo zu »erfinden«, stieß bei ihm von Anfang an auf Skepsis, und seine spätere intensive und kompositorisch äußerst fruchtbare Auseinandersetzung mit der generativen Linguistik Noam Chomskys und Roman Jakobsons sowie den entsprechenden Theorien zur Mythenbildung von Claude Lévi-Strauss haben ihn in der Grundhaltung bestärkt, dass eine Sprache – sei sie »linguistisch« oder »musikalisch« – nur auf der Basis von im Menschen verankerten generativen Prinzipien entstehen kann.

Eine weitere Voraussetzung des Serialismus, die sich bei den Hauptvertretern Boulez und Stockhausen auch in ihren späteren Weiterentwicklungen erhalten hat, ist der unbedingte »Glaube« an die verbindende und Sinn stiftende Kraft der Zahl als positiver Größe: Das zahlenmäßig Erfassbare entfaltet sich im linearen Zeitablauf zur Komposition und bildet so ein statistisch beschreibbares individuelles Ganzes. Dabei wird der Prozess ausgehend vom Kleinen ins Große entwickelt. Der Kern enthält das Ganze, das Große ist vom Kleinen, das »Verschiedene« vom »immer Gleichen« abgeleitet: Es herrscht das Prinzip der Entfaltung.

In einem gewissen Sinn erklärt die kritische Haltung gegenüber den Kerngedanken des Serialismus auch, warum Berio sich selten zu seinen kompositorischen Verfahren geäußert und nur wenige Skizzen zu seinen Werken aufbewahrt hat. Ein wichtiges Dokument zu Kompositionstechnik und Poetik ist der Text *Aspetti di artigianato formale*,[5] der sich auf das Orchesterwerk *Allelujah I* (1955/56) bezieht. Berio untersucht hier unter anderem das Verhältnis zwischen den Parametern und deren Wahrnehmung im Wechselspiel von Identität und Veränderung einer musikalischen Aussage. Er kommt zum Schluss, dass die Wiederholung einer gleich bleibenden Folge von Tönen bei ständiger Variierung von Farbe, Dichte, Dynamik etc. interessanter sei als der umgekehrte Fall, also die ständige Veränderung der Töne durch Transposition und Permutation bei gleich bleibender Farbe etc. Bei *Allelujah I* wiederholt sich dementsprechend eine Tonfolge von 21 Takten unter ständiger Veränderung der übrigen Parameter. Abbildung 2 zeigt den Anfang der Tonfolge:

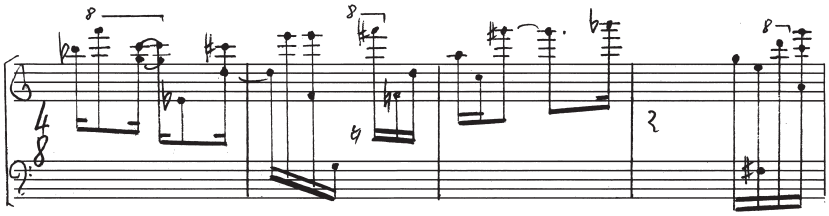


Abbildung 2: Luciano Berio, *Allelujah I* für Orchester (1955/56), T. 1–4
(© Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

Die harmonische Qualität wirkt hier noch recht »seriell«, trotz der Bevorzugung von Quinten, die Berio in seinem Artikel als »nuovo diabolus in musica« bezeichnet. Die Töne haben kein hierarchisches Gefälle, und so ist der qualitative »Verbindlichkeitsgrad« ihrer

5 Luciano Berio, *Aspetti di artigianato formale,* in: *Incontri Musicali* 1956, Nr. 1, S. 55–69.

Abfolge etwa gleich gering wie derjenige bei einem durchstrukturierten seriellen Stück.[6] Von größter Bedeutung für die spätere Entwicklung von Berios Harmonik ist aber der Verzicht auf die Möglichkeit, in den folgenden Passagen das gegebene Tonmaterial zu transponieren (mit Ausnahme der Oktavtransposition): Es wird als gesamtes Feld mehrfach untransponiert wiederholt.[7] Primär ist hier also die Identifizierung einer musikalischen Gestalt mit ihren »pitch-classes«. Das Verfahren der Oktavtransposition, also der freien Beweglichkeit der Töne in den Oktav-Registern, entspricht bei *Allelujah I* noch der seriellen Auffassung, bei der die Essenz einer absoluten Tonhöhe einerseits durch ihre Ordnungszahl und ihre Position im seriellen Intervallgefüge, andererseits durch die Bestimmung des Oktavregisters mittels einer davon unabhängigen Operation definiert ist.[8] Letztlich führt dies dazu, dass es konzeptuell nur sieben Intervalle gibt.

Die aus damaliger Sicht recht ungewöhnliche und vom seriellen Standpunkt aus nahezu ein Sakrileg darstellende Entscheidung Berios, die Tonhöhe als Parameter durch Verzicht auf jegliche konstruktive Operationen sozusagen zu »degradieren«, ist – wie der Text *Aspetti di artigianato formale* zeigt – auf die Einsicht zurückzuführen, dass die Wahrnehmung Priorität genießt gegenüber dem ideellen Konstrukt und dass erstere mit letzterem nicht unbedingt kongruent sein muss. Die musikalische Poetik des Serialismus geht dagegen von der Sinn stiftenden Kraft der Zahl aus. Der Sinn eines so erzeugten Kunstwerks liegt letztlich außerhalb der gestalthaften Wahrnehmung, denn diese lässt sich zahlenmäßig nicht erfassen.[9] Gegen diesen Widerspruch wendet sich Berio:

> »Not even the parascientific language of so-called musical conceptualization can give […] a meaning, […] with its stubborn insistence on considering sound processes independently of the way they are perceived, or on separating, in a formalistic way, the so-called ›parameters‹ of music […], things, that our perceptive abilities are not capable of separating.«[10]

6 Vgl. Christoph Neidhöfer, *Inside Luciano Berio's Serialism,* in: *Music Analysis*, in Vorbereitung. Neidhöfer zeigt, dass die Töne der Takte 1 bis 21, die dem Stück zugrunde liegen, auf der Kombination von verschiedenen Zwölftonreihen beruht. Berios Aussage, er habe das Tonmaterial »frei« erfunden, bezieht sich also darauf, dass die Reihen nicht durch Transpositionen, Permutationen etc. voneinander abgeleitet wurden. Wie später in Neidhöfers Arbeit gezeigt wird, ist für ihn die Verwendung des zwölftönigen Totals als Grundlage der Harmonik hingegen eine Selbstverständlichkeit. Zu Berios Kompositionstechnik generell vgl. auch ders., *Berio at Work. Compositional Procedures in »Circles«, »O King«, »Concerto« for two Pianos, »Glossa« and »Notturno«*, in: *Luciano Berio. Nuove prospettive / New Perspectives*, hrsg. von Angela Ida De Benedictis, Firenze: Olschki 2012, S. 197–234.

7 Dieses Verfahren wird bereits im *Quartetto per archi* angewendet (1955–56); vgl. Christoph Neidhöfer, *Inside Luciano Berio's Serialism*.

8 Einen Spezialfall bildet etwa Alban Bergs *Violinkonzert*: Hier ist die Reihe sowohl abstrakte Intervallfolge als auch ein eigentliches Thema in Form der aufsteigenden Kantilene der Violine, bei der die Oktavregister implizit mit der Gestalt verbunden sind.

9 Vgl. Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse 1931, 2. Auflage Bern: Krompholz 1947; ferner: Balz Trümpy, *Ist Musik eine Zeitkunst?* Vortrag am Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Köln 2005, erscheint voraussichtlich in: *Schriftenreihe der Carl Stumpf Gesellschaft,* Bd. 2, hrsg. von Martin Ebeling und Margret Kaiser-el-Safti, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.

10 Luciano Berio, *Remembering the future* (s. Anm. 2), S. 137.

In direktem Zusammenhang mit der Frage nach den Kriterien zur Identifizierbarkeit einer Klanggestalt im Wechselspiel von Struktur und Wahrnehmung steht die Frage nach derjenigen einer thematischen Gestalt. Obwohl Berio nicht im eigentlichen Sinne thematische Gestalten verwendet, kann seine Musik ab den sechziger Jahren kaum als athematisch bezeichnet werden. Sie ist vielmehr »präthematisch« und bewegt sich auf einer Grenzlinie zwischen dem prägnant Fassbaren und dem Unfasslichen: eine Eigenschaft, die zu den Grundzügen der Musik Berios gehört.

Intrinsische Qualitäten

Der Zusammenhang zwischen der Identifizierbarkeit einer thematischen Gestalt und der Technik der Reihentransposition bildet eines der Hauptprobleme in der Wahrnehmung von serieller Musik. In der Dur-Moll-Tonalität bedeutet eine Transposition so viel wie »das Gleiche in neuem Licht« darzustellen. Dies gilt auch für die Oktavtransposition, wie sie als formal-strukturelles Mittel zuerst von Beethoven eingesetzt wurde.[11] Schönbergs Reihentransposition geht zwar in der abstrakt-ideellen Vorstellung von der gleichen Voraussetzung aus. Für die Wahrnehmung ist das aber nur dann relevant, wenn es sich, wie z. B. in den *Variationen* op. 31, um ein »Zwölftonthema« handelt, bei dem die Intervalle mit den übrigen gestaltbildenden Parametern gekoppelt sind.[12] Im Falle von athematischer Serialität bewirkt die Reihentransposition aber etwas ganz anderes: Die zwölf pitch-classes werden lediglich in ihrer zeitlichen Abfolge umgestellt, wobei kein wahrnehmbarer Bezug zwischen der Transposition und der neuen Anordnung besteht.[13] Die Wahrnehmung der pitch-classes steht so in Konflikt zur Wahrnehmung der Intervallfolge, die zwar als solche transponiert wird, aber wegen der »Gleichberechtigung« der zwölf Töne nicht zur konkreten Gestalt gerinnen kann (wie ja umgekehrt eine musikalische Gestalt der Dur-Moll-Tonalität nicht zwingend an

11 Ein Musterbeispiel ist der zweite Satz der *Appassionata*: Die strukturelle Entwicklung der Variationen beruht auf der Kombination einer Beschleunigung von Notenwerten und einem Aufstieg in den Oktavregistern.

12 Vgl. etwa das Kopfmotiv des Themas der *Variationen* op. 31 bei Takt 34 f. mit seiner Transposition in Umkehrung bei Takt 51 f.

13 Einen Sonderfall bilden die »privilegierten Transpositionen« (vgl. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui,* Paris: Denoël-Gauthier 1963, S. 77–88), wie sie z. B. in Anton Weberns *Sinfonie* op. 21 in der Exposition des ersten Satzes musikalisch ausgenutzt werden (vgl. dazu: Balz Trümpy, *Der Kern liegt irgendwo dazwischen. Die Beziehung zwischen Struktur und Hörerfahrung in Anton Weberns Spätwerk*, Vortrag am Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Weimar 2006, Kongressbericht i. V.): Die zweite Reihentransposition der beiden Kanons bildet dort sogenannte »isomorphe Figuren« (Pierre Boulez, *Penser la Musique aujourd'hui*). Praktisch gesehen könnte man das gleiche Resultat einfach durch Permutation der Viertongruppen erreichen, wie dies Berio im *Quartetto* tut (vgl. Christoph Neidhöfer, *Inside Luciano Berio's Serialism*, s. Anm. 6). Der Glaube an die Macht der »konstruktiven Durchdringung« ist aber ein geistiger Grundzug des Serialismus. Sie wirkt – was für Webern sicher gilt, anderswo aber von Fall zu Fall zu überprüfen wäre – in diesem idealen Konzept unabhängig von der Wahrnehmung.

eine exakt festgelegte Intervallfolge gebunden ist).[14] Die Gleichberechtigung der Töne spiegelt sich in der Tatsache, dass die Grundlage einer Reihe – umfasse sie nun alle zwölf Töne oder nur einen Ausschnitt davon – die äquidistante Skalenteilung der Oktave ist, die sich von der ungleichstufigen Skala der Diatonik durch ihre modale »Neutralität« unterscheidet: Materialtonleiter und »Modus« fallen bei der seriellen Musik im Unterschied zu anderen modalen Systemen zusammen, was zum Teil den »grauen« Höreffekt der zwölftönigen Harmonik erklärt.[15] In diesem Zusammenhang sind die Modi von Olivier Messiaen zu erwähnen. Sie bilden in Bezug auf das Phänomen der Transposition einen Sonderfall: Ihre nur im Hintergrund wirksame Materialtonleiter ist gleichfalls die äquidistante Teilung der Oktave in zwölf Töne. Die Modi aber bilden sich daraus durch eine spezifische Auswahl auf der Grundlage von wiederum eine äquidistante Oktavteilung konstituierenden Grundelementen. Zudem sind die Modi noch nicht das konkrete Kompositionsmaterial, sondern erst seine Folie, was gegenüber der neutralen Harmonik der Zwölftonreihe eine dritte Spezifizierungsmöglichkeit bedeutet, die sich wiederum in einer Annäherung an thematische Gestalten niederschlägt. Aus diesen Tatsachen ergeben sich für die Messiaenschen Modi drei Möglichkeiten der Transposition resp. der Umformung eines Tonmaterials: Gewichtsverschiebung innerhalb eines gegebenen Modus, Transposition eines Modus und Moduswechsel. Der Bezug zu den mittelalterlichen Modi liegt auf der Hand!

Die Schwierigkeit, bei der Wahrnehmung von athematischer serieller Musik[16] zu entscheiden, ob der Intervallfolge oder der Folge von pitch-classes höhere Relevanz bei der musikalischen Sinnbildung zukommt – was unter Umständen zu höchst komplexer und subtiler Musik führen kann![17] –, bewirkt auch, dass in der seriellen Technik ein Akkord nur als fixierte Intervallstruktur eine musikalische Identität erhält. Anders ausgedrückt: Eine »Akkordumstellung« wird nicht wie in der Dur-Moll-Tonalität als neuer »Aggregatzustand« einer grundlegenden Klangeinheit erlebt, sondern als etwas Neues.

Auch in dieser Hinsicht geht Berio ab den sechziger Jahren neue Wege: Die musikalische Essenz eines Akkordes ist nicht mehr identisch mit seiner (positiv messbaren und statistisch erfassbaren) Intervallstruktur, sondern wird durch seine innere Qualität bestimmt. So werden die Akkorde, die der *Sequenza IV* für Klavier zugrunde liegen (siehe Abb. 3), durch Veränderung einzelner oder mehrerer Töne in graduell abgestufte Verwandtschaftsverhältnisse zueinander gebracht, deren Qualität nicht aus

14 In diesem Zusammenhang ist insbesondere Béla Bartóks Technik der »Intervallstauchung« zu nennen, welche thematische Gestalten auf Folgen von Halbtonschritten reduziert; vgl. etwa die chromatisch gestauchte Version des Hauptthemas im 2. Satz der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* bei Takt 310 ff., wo die »Wiederherstellung« des Themas auf die Reprise hin eingeführt wird, nachdem dieses in Takt 302 ff. auf einen einzigen Ton reduziert wurde.

15 Selbstverständlich gilt diese Beurteilung der Harmonik nicht für gelungene serielle Werke, die aber andererseits gerade die Fragwürdigkeit der Schönbergschen Hypothese einer »Gleichberechtigung der Töne« widerlegen, da ihre je charakteristische Farbe und Aura nicht zuletzt von einer – zum Teil gewollten, zum Teil unbeabsichtigt aus den »Operationen« entstandenen – Hierarchisierung des Tonmaterials herrühren …

16 Zu dieser Problematik vgl. auch Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' »Le Marteau sans maître«*, Saarbrücken: Pfau 2004.

17 Vgl. Balz Trümpy, *Der Kern liegt irgendwo dazwischen* (s. Anm. 13).

ihrer Intervallstruktur entsteht, sondern aus dem Grad der Veränderung.[18] Ein Ton ist so nicht mehr eine feste, örtlich und zeitlich genau bestimmbare Größe, sondern ein fluktuierender Punkt in einem Feld mit quasi »magnetischen« Eigenschaften, die sich in seiner Beziehung zu den anderen Tönen auswirken. Dadurch entsteht eine Hierarchisierung der harmonischen Felder, die das Resultat von zwischen den Klängen liegenden Kräften ist, wobei das entscheidende Moment in der relativen Anzahl der Alterationen zwischen zwei Akkorden liegt:

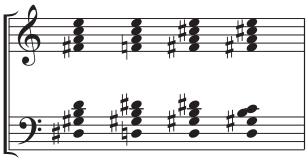


Abbildung 3: Akkordfolge aus Luciano Berio, *Sequenza IV* für Klavier (1965/66)

Während bei der *Sequenza IV* die innere Beziehung aus den Akkorden selbst herauswächst, bildet im folgenden von David Osmond-Smith beschriebenen Fall einer Akkordfolge aus *La vera storia* eine achtstufige modale Skala den Hintergrund, welche in der ganzen Oper eine wichtige Rolle spielt.[19]



Abbildung 4: Modus aus Luciano Berio, *La vera storia* in zwei Teilen für zwei Soprane, Mezzosopran, zwei Tenöre, Bariton, Bass, zwei Cantastorie (in der Art sizilianischer Balladensänger), Vokalensemble, Chor, drei Sprecher, Pantomimen, Tänzer, Akrobaten, Orchester und Bühnenmusik (1977/81)

Der Modus hat nicht primär strukturelle Eigenschaften, sondern enthält ausgehend von fis phrygische Grundzüge. Seine intrinsischen Qualitäten strahlen hörbar in alle vierstimmigen Akkorde aus, die Berio aus ihm herausarbeitet. Er hat also keine Reihenfunktion, sondern er prägt als Klangfeld die modale Harmonik der Gestalten, die aus ihm abgeleitet sind:



Abbildung 5: Akkorde aus Luciano Berio, *La vera storia*, Akt I, Quarta festa

18 Vgl. David Osmond-Smith, *Berio,* Oxford: Oxford University Press 1991, S. 39 f.

19 Vgl. ebd., S. 105 f.; ders., *Nella festa tutto? Structure and dramaturgy in Luciano Berio's »la vera storia«,* in: *Cambridge Opera Journal*, 1997, S. 281–294.

Die harmonische Verwandtschaft zwischen den elf Akkorden lässt sich im Tonmaterial dingfest machen.[20] Zwischen dem sechsten und siebten und in geringerem Masse zwischen dem dritten und vierten Akkord sind starke Veränderungsgrade feststellbar, was zu einer möglichen Gruppenbildung innerhalb der Akkordfolge führt:

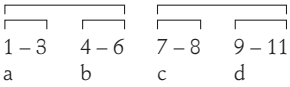


Abbildung 6: Akkordfolge und Gruppenbildung

Diese Beobachtung kann auf folgende Klangprozesse zurückgeführt werden (siehe Abb. 5): Beim Wechsel von einer Gruppe zur nächsten führt Berio jeweils eine pitch-class ein, die zuvor noch nicht erklungen ist. (Eine Ausnahme hierzu bildet die Einführung des h^1 beim Wechsel vom ersten zum zweiten Akkord, die aber eine andere Funktion hat: Sie bringt den Veränderungsprozess überhaupt erst in Gang.) Die Einführung des g bei Akkord 7 bewirkt eine stärkere Veränderung der Harmonik als diejenige des e^2 bei Akkord 4, da das g zum fis, welches die Akkorde 1 bis 6 prägt, eine starke Dissonanz bildet, während das e zum a und zum h in einem konsonanten Quint- resp. Quartverhältnis steht. Die pitch-classes e und a sind die einzigen, die keine Oktavtransposition erfahren.[21] Sie sind einzeln oder zusammen in den Akkorden 1 bis 9 enthalten. Ihr Fehlen ab Akkord 10 ist ein Grund für den sich beschleunigenden Veränderungsgrad gegen Ende der Akkordfolge. Er erklärt sich auch daraus, dass ab Gruppe d zwei oder drei Töne verändert werden, während bisher mit einer gewissen Regelmäßigkeit beim Akkordwechsel entweder eine Oktavtransposition vorgenommen oder ein neuer resp. ein zuvor suspendierter Ton eingeführt wurde. Die Veränderungsprozesse sowie ihre Qualifizierung nach Veränderungsgrad sind aus Abbildung 7 ersichtlich.

Die Akkorde werden in den Chorszenen der Oper verwendet, die als »Prima«, »Seconda«, »Terza« und »Quarta festa« bezeichnet sind. In der analysierten Reihenfolge erklingen sie in der Coda der »Quarta festa« (Akt I). Inhaltlich geht es um die Resignation des revoltierenden Volkes. Wie Abbildung 8 zeigt, setzt Berio zum Text »anche un giorno di festa conosce la sconfitta« (»auch ein Festtag kennt die Niederlage«) die elf Akkorde in sich allmählich beschleunigender Folge ein, was der festgestellten Zunahme des Veränderungsgrades entspricht.

»Modale«, das heißt hierarchische und qualitativ differenzierte Harmonik lässt also – im Unterschied zur statistisch geprägten und neutralen Harmonik des Serialismus[22]

20 Bei den folgenden Beobachtungen handelt es sich nicht um eine Rekonstruktion des Kompositionsprozesses, sondern um Feststellungen zu materialimmanenten und hörend nachvollziehbaren Eigenschaften der Akkorde.

21 Im Unterschied zu *O King* (siehe unten) ist hier die Unterscheidung zwischen pitch-classes, die oktavtransponiert werden und solchen, die in einem Register fixiert sind, nicht von primärer Wichtigkeit.

22 Eine kritische Bemerkung Berios gegenüber dem Serialismus lautet dahingehend, dass die Reihenorganisation letztlich nur dazu diene, dass nichts »Falsches« geschehe. Vgl. Luciano Berio, *Aspetti di artigianato formale* (s. Anm. 5), S. 55–69.

Akkord	Veränderung	Veränderungsgrad	Bemerkungen
1			
2	1 neuer Ton	gering	
3	1 Umstellung	gering	Tritonusumkehrung bewirkt schwache Veränderung
4	1 neuer Ton	mittel	e^2 ist zwar höchster Ton, aber konsonant
5	1 Umstellung	gering	
6	1 Ton wieder aufgenommen	gering	
7	1 neuer Ton	stark	g liegt im Bass und bildet starke Dissonanzen. Gruppierung: $g–fis^1/b^1–e^2$
8	1 Umstellung	mittel	neue Gruppierung: $fis/g^1b^1e^2$
9	1 neuer Ton, 1 Ton wieder aufgenommen	stark	2 Veränderungen
10	2 Töne wieder aufgenommen, 1 Umstellung	stark	3 Veränderungen
11	2 Umstellungen, 1 Ton wieder aufgenommen	stark	3 Veränderungen

Abbildung 7: Veränderungsprozess der Akkorde

– Akkordumstellungen zu, bei denen der abgeleitete Klang als äußerlich (durch Umstellung) oder innerlich (durch Alterierung) veränderter Aggregatzustand des Ausgangsklangs gehört wird. Wie die obigen Beispiele zeigen, ist dabei nicht eindeutig feststellbar, wann eine solche Veränderung zu einer neuen Akkordessenz führt. Auch die analytische Bestimmung des Veränderungsgrades unterliegt einem stark subjektiven Urteil.

Nun ist aber diese Unbestimmtheit geradezu ein essentielles Moment für Berios Musik. Sie entspricht seinem »Felddenken«, das erstmals mit der *Sequenza I* für Flöte im kompositorischen Brennpunkt steht. In diesem Stück benutzt Berio eine flexible Behandlung der qualifizierbaren Parameter (Dynamik, Dichte, Farbe etc.), die aus einer groben Einteilung in drei Qualitätsstufen besteht, nämlich die Feldgrößen »Minus«, »Null« und »Plus«.[23] Damit löst er ein schwieriges Problem des strengen Serialismus: So gesteht Boulez zwar ein, dass etwa die Dynamik nicht ein exakt messbarer, sondern ein qualitativer Parameter ist.[24] Trotzdem behandelt er sie z.B. in *Structures* als rein quantitative Größe, indem er sie absolut, unabhängig von Klang und Register und vor

23 Eine Vorstufe zu diesem Vorgehen bildet das Verfahren von *multiple choice*, das Berio bei *Nones* anwendet. Vgl. Christoph Neidhöfer, *Inside Luciano Berio's Serialism* (s. Anm. 6). Das Denken in Feldgrößen führt Angela Ida de Benedictis auf eine im Studio geschulte »mentalità elettronica« zurück, vgl. Angela Ida De Benedictis, *Riflessi del suono elettronico: sinergie e interazioni nell'orizzonte compositivo di Luciano Berio*, in: *Luciano Berio. Nuove prospettive / New Perspectives* (s. Anm. 6), S. 295–338.

24 Pierre Boulez, *Penser la Musique aujourd'hui* (s. Anm. 13), S. 64–66.

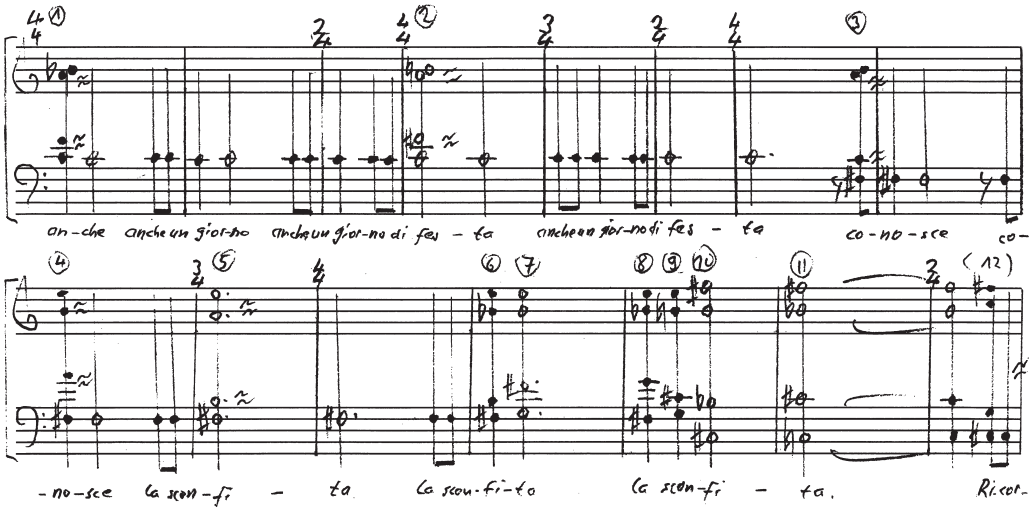


Abbildung 8: Luciano Berio, *La vera storia*, Chorauszug, Akt I, Quarta festa, Coda

allem unter Nichtbeachtung der Ausführbarkeit einsetzt: Kein Pianist ist im Stande, die zwölf dynamischen Abstufungen, die in diesem Stück seriell eingesetzt werden, in diskontinuierlichem Ablauf absolut genau abgestuft wiederzugeben, geschweige denn jeweils in der gleichen Lautstärke zu reproduzieren. Umgekehrt hat aber ein guter Pianist bei der Interpretation einer Beethoven-Sonate mindestens zwölf Nuancen zur Verfügung, um nur die Bezeichnung forte in je einer musikalischen Situation angemessen zu realisieren!

Gestaltbildung in *O King*

Wenn im bisher Gesagten der Fokus in erster Linie auf nicht-serielle Aspekte von Berios Stil ab Ende der fünfziger Jahre gelenkt wurde, so bedeutet dies allerdings nicht, dass er auf algorithmische Prozesse verzichtet hat. Nur wurden in den bisherigen mir bekannten Untersuchungen letztere meist aus serialistischer Sicht in den Vordergrund geschoben,[25] so dass die anderen, nur einem gestalthaften Ansatz zugänglichen Eigenschaften weniger beachtet wurden. Auch die erwähnte Beurteilung der algorithmischen Prozesse als »einfach« hängt damit zusammen, denn bei Berio können – im Unterschied etwa zu Boulez – die Prozesse oft hörend mitverfolgt werden und sind kongruent mit der impliziten und expliziten Aussage eines Stücks.

Ein besonders eindrückliches Beispiel bildet das Schlüsselwerk *O King* (1967). Seine strukturellen und formalen Aspekte wurden durch David Osmond-Smith und andere

25 Parallel dazu messen sich die Analysen meist an der Frage, ob es ihnen gelingt, den Kompositionsprozess zu rekonstruieren. Vgl. Thomas Gartmann, *»… dass nichts an sich jemals vollendet ist«* (s. Anm. 3), passim; Galina Grigoreva, *Luciano Berios Skizzen zu »O King«*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 8, 1995, S. 12–16; Charlotte Seither, *Dissoziation als Prinzip* (s. Anm. 3), passim.

bereits erschöpfend aufgedeckt.[26] Hier soll nun aber zusätzlich ein gestalthaft deutendes Element zur Sprache kommen, welches ein neues Licht auf die harmonische Modalität bei Berio wirft, und zwar diesmal in Bezug auf einen linearen Tonverlauf.

Kurz zusammengefasst ist *O King* ein quasi einstimmiges Stück, das eine aus 21 Tönen bestehende Grundmelodie insgesamt viermal wiederholt und nach dem Beginn der fünften Wiederholung zum Höhepunkt führt:[27]



Abbildung 9: Luciano Berio, *O King* für Mezzosopran und 5 Instrumente (1967), Grundmelodie

Gleichzeitig wird durch ausgewählte Sforzati die Grundmelodie in Zeitlupe nochmals aus der gesamten Linie herausgemeißelt. Die fünfte Wiederholung der Grundmelodie endet mit dem neunten Ton d^2 und führt mit den beiden auftaktigen Tönen as^1–des^2 zum Höhepunkt des Forte-Piano bei Ziffer F mit g^2 als einzigem unbegleitetem Ton der Singstimme auf das Zielwort »king«. Der abschließende melodische Abstieg ist frei aus den Tönen der Grundmelodie gebildet, mit Ausnahme der beiden letzten Töne es^1 und des^1.

Das Tonmaterial von *O King* beruht auf einer hierarchischen Anordnung der 12 pitch-classes. Die Grundmelodie verwendet sieben in der Oktavlage fixierte Töne. Die restlichen fünf Töne gruppieren sich im Hintergrund oberhalb und unterhalb der Grundmelodie. Einige von ihnen können oktavtransponiert werden.[28] Eine besondere Rolle spielt das bereits erwähnte g^2, welches bezeichnenderweise als pitch-class in der Grundmelodie nicht vorkommt. Es wird bereits vor seinem Erklingen in der Singstimme allmählich in den Instrumenten eingeführt (erstmals ein Takt vor Ziffer B im Klavier), um dann im 5. Abschnitt den erwähnten Höhepunkt zu bilden.[29] Dieser fällt zusammen mit der einzigen vollständigen Deklamation des Textes »O Martin Luther King«.

Nun ist aber die Harmonik der Grundlinie ihrerseits hierarchisch angeordnet. Sie führt eine Pendelbewegung aus zwischen vier resp. drei Tönen aus den beiden Ganzton-

26 Vgl. Peter Altmann, *Sinfonia von Luciano Berio,* Wien: Universal Edition 1977; David Osmond-Smith, *Playing on Words. A guide to Luciano Berio's »Sinfonia«,* London 1985 (= Royal Musical Association Monographs 1), S. 21–28; Galina Grigoreva, *Luciano Berios Skizzen zu »O King«* (s. Anm. 25).

27 Zur Beziehung zwischen dem Cantus firmus und dem Rhythmus vgl. David Osmond-Smith, *Playing on Words* (s. Anm. 26), S. 26–31.

28 Eine Unterscheidung, die in vielen Werken Berios eine Rolle spielt (vgl. etwa *Sequenza VII*). Ein Schlüsselwerk war für ihn Weberns *Sinfonie* op. 21, bei der ja die Oktavfixierung der Töne eine zentrale Rolle spielt.

29 Die sozusagen rhetorische Technik der »unbemerkten Vorankündigung« war eine Lieblingsidee Berios. Er pflegte sie mit folgendem Vergleich zu illustrieren: Wenn in einem Drama im letzten Akt jemand erschossen wird, muss die Pistole im ersten Akt bereits irgendwo herumliegen.

skalen, wobei das viertönige Ganztonsegment am Beginn einen Aufstieg, das dreitönige hingegen am Ende einen Abstieg bildet:[30]



Abbildung 10: Luciano Berio, *O King*, Anfang und Ende der Grundmelodie

Berios »Algorithmus« beruht nun darin, dass in der Grundmelodie jede der insgesamt sieben fixierten pitch-classes dreimal erklingt. Das führt zu einem Übergewicht des viertönigen Ganztonsegments, dem auch der als »Grundton« wirkende tiefste Ton f^1 angehört, während der letzte Ton der Grundmelodie im anderen Segment enthalten ist und so die Grundmelodie »offen« abschließt. Die Pendelbewegung zwischen den beiden Segmenten (a, b) zeigt eine tendenzielle Beschleunigung zum Ende hin (siehe Abb. 9).

Das dreimalige Erklingen des »Grundtones« f^1 gliedert die Grundmelodie in drei Abschnitte von zunehmender Länge (vier, sieben und zehn Töne).[31] Ihre jeweilige Gestaltung bringt als weiteren kompositorischen Faktor eine genau austarierte »Kurvenbildung« ins Spiel, die in ihrer kunstvollen Ausgeglichenheit an ein Soggetto bei Palestrina oder an eine gregorianische Melodie erinnert. Der erste Abschnitt ist ein geradliniger Aufstieg im ersten Ganztonsegment bis zum zweithöchsten Ton cis^2. Der zweite Abschnitt, der die beiden Ganztonsegmente mischt, steigt wellenförmig bis zum höchsten Ton d^2 an und mündet als Gegengewicht dazu in einen kurzen Abstieg. Der dritte Abschnitt erreicht den Spitzenton zweimal: Zuerst wird die Gestalt des zweiten Abschnitts wiederholt (mit verkürztem Aufstieg und einem Abstieg in größeren Schritten); darauf führt der letzte Aufstieg nochmals zum d^2, gefolgt von einem Abstieg, der den kadenzierenden Schluss suggeriert, im weichen Aufwärtsschritt as^1–b^1 aber offen endet und so die Melodie zum Anfang zurückführt.

Auch die Mischung der beiden Ganztonsegmente, die ab dem zweiten Abschnitt zu der pendelnden Gewichtsverlagerung führt, ist außerordentlich fein austariert. Im zweiten Abschnitt werden die Töne as^1–b^1–d^2 zwischen den zweiten und dritten Ton des ersten Abschnitts eingefügt, wobei seine beiden letzten Töne umgedreht werden. Das führt zu einer inneren Korrespondenz zwischen den beiden je einem Ganztonfeld zugehörigen Sekundschritten as^1–b^1 und cis^2–h^1, welche den primären Bezug zwischen den dreitönigen Gestalten f^1–a^1–h^1 und d^2–b^1–as^1 erweitert. Ist das Ohr einmal auf diese Sekundentsprechung eingestellt, dann wirkt ihre Umstellung und Erweiterung im dritten Abschnitt (h^1–d^2–cis^2 bzw. as^1–b^1–as^1) schlüssig und organisch.

Um den grundsätzlichen Unterschied zwischen einer solchen »energetisch-gestalthaften« Analyse und einem strukturellen, von der serialistischen Denkweise beeinflussten Ansatz zu verdeutlichen, sei hier eine Kritik an David Osmond-Smiths im Übrigen sehr erhellenden Analyse erlaubt: Er hebt die Intervallkorrespondenz zwischen

30 Die Spiegelung der Töne wird durch das letzte b^1 wieder relativiert.

31 Dass die Differenz zwischen der Anzahl der Töne pro Gruppe jeweils drei beträgt, ist wohl eher auf eine empirische Verteilung der zunehmenden Länge zurückzuführen als auf ein mathematisches Prinzip.

den Tongruppen f^1–a^1–as^1 und b^1–d^2–cis^2 im zweiten Abschnitt hervor. Damit nimmt er aber eine willkürliche Gruppierung der Töne vor, die in der gestalthaften und wahrnehmungsbezogenen Sinngebung keinerlei Relevanz hat.

Die Verzahnung der Teilmotive in ihrem Bezug zum jeweiligen Ganztonfeld und im Spiel von Auf- und Abwärtsbewegung lässt sich folgendermaßen darstellen.



Abbildung 11: Luciano Berio, *O King*, Teilmotive

Bei dieser Darstellung wird deutlich, dass die latente Mehrstimmigkeit, die durch die modale Pendelbewegung entsteht, eine klare Tendenz zur Aufwärtsbewegung hat. Sie spiegelt sich auch in der Gruppierung der Sforzato-Töne, mit denen Berio als Makrostruktur die 21-Ton-Linie in zeitlicher Projektion nochmals erklingen lässt. Wie Abbildung 12 zeigt, sind auch sie vorwiegend aufsteigend:



Abbildung 12: Luciano Berio, *O King*, Sforzato-Töne

Aus dem Wechselspiel der aufgezeigten Gestaltungsmittel bildet sich das Innenleben der Grundmelodie. Das eigentliche Ziel der tendenziell aufwärts strebenden Melodie ist aber das bereits mehrfach erwähnte g^2: Es wirkt wie die Andeutung einer »Erlösung«, ja einer Wiedergeburt, und bildet so den Schimmer einer Hoffnung im Klagegesang auf den ermordeten Martin Luther King.[32] Harmonisch bündelt das g^2 die unter ihm

32 Aus einer Skizze, die in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt ist, wird ersichtlich, dass Berio zunächst das Wort »Friede« in verschiedenen Sprachen als Textgrundlage für das Stück verwenden wollte. Vgl. Galina Grigoreva, *Luciano Berios Skizzen* (s. Anm. 25), S. 12–16.

liegenden Tonfelder, indem es sich je verschieden in den beiden Ganztonsegmenten spiegelt: Es ist der obere Zentralton, an dem das harmonische Pendel schwingt. Der Hoffnungsschimmer zerfällt in der anschließenden Stauung (ab Ziffer F) und findet sein Gegengewicht in der berührenden Schlussgeste der Töne f^1–es^1–des^1, welche die Melodie erstmals unter das f^1 führt und so zusammen mit dem g^2 das viertönige Ganztonsegment zur sechstönigen Ganztonskala komplettiert.

Das Resultat meiner Analyse der Hauptlinie von *O King* ist als Gestus direkt wahrnehmbar: Wie bereits erwähnt, spiegelt sich bei Berio – im Unterschied zur seriellen Doktrin – der kompositorische Prozess direkt im wahrnehmbaren musikalischen Inhalt. Dass dies kein Zeichen von »Einfachheit« ist, zeigt sich auch in der Gestaltung des Instrumentalparts von *O King*: Durch ausgehaltene Töne und durch innere Farbgebung der Gesangslinie mittels differenzierter Verdoppelungen wird die Einstimmigkeit in eine innere und äußere Heterophonie projiziert. Einzelstimmen erscheinen hier – im umgekehrten Sinn zu Anton Weberns Aufspaltungstechnik[33] – in ein übergeordnetes Ganzes eingebunden. Der gesamte Vokal- und Instrumentalkörper bildet so eine virtuelle Stimme, bei der die Instrumente die Funktion einer »Formant- und Resonanzbildung« haben.[34]

Umgekehrt ist aber festzuhalten, dass Berios spezifische Formbildung und Harmonik nicht denkbar ist ohne die Erfahrung des Serialismus. So ist etwa die Hierarchisierung zwischen einer Makro- und einer Mikrostruktur, wie sie sich in der kompositorischen Anlage der Grundmelodie von *O King* niederschlägt, ein bewährtes Prinzip des späteren Serialismus.[35] Im Unterschied zu diesen Weiterentwicklungen bei den Serialisten sind es bei Berio in erster Linie gestalthafte Eigenschaften, die im Vordergrund stehen. Gestalten bilden sich weniger aus algorithmischen Prozessen als aus dem Wechselspiel der einzelnen Elemente in Abstufungen, Gewichtsverlagerungen, Anziehungen und Abstoßungen. Dieses »innere Gefälle« der Harmonik kann unter dem Begriff »Modalität« zusammengefasst werden. Bei *O King* trifft dieser Ausdruck in besonderem Maße zu, da es sich um eine »einstimmige« Komposition mit sozusagen »gregorianischem« Duktus handelt.[36]

Filterungsprozesse

Das Prinzip der Komplementarität, welches bedeutet, dass ein Gegebenes immer in seiner Ergänzung zum Ganzen gründet und dass diese Ganzheit ständig im Hintergrund mit-

33 Vgl. Balz Trümpy, *Der Kern liegt irgendwo dazwischen* (s. Anm. 13).

34 Das Orchester hat bei Berio oft die Funktion einer Formantbildung, wodurch es der Vorstellung einer »virtuellen Stimme« angenähert wird; vgl. etwa *Sinfonia*, *Requies* u. a.

35 Vgl. Pierre Boulez, *Penser la Musique aujourd'hui* (s. Anm. 13), S. 113–132; Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, S. 63–74; ders., *Texte zur Musik*, Bd. 2: *Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis,* hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1964, S. 73–100.

36 Zur Gestaltbildung in der Gregorianik vgl. Christopher Schmidt, *Harmonia Modorum*, Winterthur: Amadeus 2004.

läuft, ist ein wichtiges Kennzeichen nicht nur der Harmonik, sondern auch des ideellen Denkens Berios. So kritisiert er in seinen *Harvard Lectures* (1993/94) die dogmatische Haltung eines Adorno in Bezug auf dessen Verurteilung des Neoklassizismus von Igor Strawinsky: »This dogma seems unable to admit the existence of complementary relationships.«[37] Bekannt geworden ist die Anwendung des Komplementaritätsprinzips in *Sincronie*,[38] wo eine Materialtonleiter[39] aus dem gesamten dem Streichquartett verfügbaren Tonmaterial ausgewählt wird, zu welcher die ausgesparten Töne als »Schatten« eine Komplementärskala bilden. Aber auch in *Sinfonia*,[40] *Sequenza VII* für Oboe,[41] *Coro* und anderen Werken ist eine Komplementarität zu beobachten, die sich immer auf den Hintergrund des chromatischen Totals bezieht. Damit stellt sich die Frage, inwiefern diese Tendenz zum chromatischen Total mit der Zwölftontechnik vergleichbar ist. Abgesehen davon, dass Berio ab den sechziger Jahren keine typisch reihentechnischen Operationen mehr anwendet, ist seine »Zwölftönigkeit« auch im gedanklichen Ansatz nicht mit der orthodoxen Zwölftontechnik identisch. Das chromatische Total ist ihm ein »Grundmodus«, der als räumliches Feld ständig präsent ist. Selbst wenn die zeitliche Abfolge aller zwölf Töne für ein Stück verbindlich ist – wie etwa bei *points on the curve to find …* – wird die Abfolge als solche eher wie ein präthematisches Ostinato verwendet, das als solches wegen seiner Länge zwar nicht wahrgenommen wird, aber auch nicht als abstrakte Folie zur Gewinnung von Strukturen und Gestalten dient. Insbesondere ist wieder festzuhalten, dass die »Reihe« nicht transponiert wird. So wird ihr eine der wichtigsten strukturellen Eigenschaften, die sie im Serialismus hat, vorenthalten, da sie eine ganz andere Aufgabe hat: Sie dient in erster Linie der harmonischen Feldbildung. Auch in der *Sequenza VII* ist die »Reihe« eher ein Feld, welches die allmähliche Entwicklung aller pitch-classes steuert.

Der Arbeitsprozess ist bei Berio nicht mit dem seriellen Verfahren einer »Materialvorbereitung« vergleichbar, denn letztere legt das Stück in seinem Ablauf weitgehend fest. Bei Berio gleicht die Vorbereitung vielmehr dem Zusammenstellen einer »Materialhalde«, aus deren Bestandteilen dann durch Auswahl das Stück komponiert wird. Das Material wird durch einen »Filterungsprozess« gewonnen: Neutraler Ausgangspunkt ist die chromatische Skala des ganzen Tonraums. Sie ist als solche nicht transponierbar. Diese Nicht-Transponierbarkeit überträgt sich dann folgerichtig auf die durch Filterung gewonnene spezifische Materialtonleiter eines Stücks und so fort bis zur konkret erklingenden Gestalt. So ist die »Verschiebung« der Gesangslinie im

37 Luciano Berio, *Remembering the future* (s. Anm. 2), S. 73.

38 Dieses Werk wurde oft untersucht, da hier ausnahmsweise reichhaltiges Skizzenmaterial zur Verfügung steht. Vgl. Thomas Gartmann, *»… dass nichts an sich jemals vollendet ist«* (s. Anm. 3), S. 13–19; Charlotte Seither, *Dissoziation als Prinzip,* passim.

39 Der Begriff ist hier eigentlich nicht korrekt angewendet, da es sich bereits um eine spezifische Auswahl aus der neutralen Materialtonleiter der totalen Chromatik handelt, die den Hintergrund bildet. Ich verwende ihn trotzdem, um damit anzuzeigen, dass es sich um eine Materialschicht handelt, die nie als solche erklingt, sondern den Hintergrund für die Harmonik und die Klanggesten bildet.

40 Vgl. David Osmond-Smith, *Playing on Words* (s. Anm. 26), S. 21–28.

41 Vgl. David Osmond-Smith, *Berio* (s. Anm. 18), S. 34 f.



Abbildung 13: Luciano Berio, *Coro* für 40 Stimmen und Instrumente (1975/76), Nr. I, Beginn (© Universal Edition, Wien)

ersten Stück von *Coro* – der Alt beginnt in Takt 25 ff. gegenüber dem Sopran (T. 3 ff.) einen Halbton tiefer – nur scheinbar eine Transposition, denn der Alt startet mit einem tieferen Ton der werkspezifischen Materialtonleiter und zeichnet so den melodischen Gestus des Soprans mit neuen Intervallen nach (siehe Abb. 13).

Das Vorgehen, aus dem unspezifischen Ganzen durch Filterung über zunehmende Spezifizierung das individuelle Werk zu erarbeiten, ist konträr zum seriellen Vorgehen, welches das Große durch das Prinzip der Entfaltung aus dem Kleinen entwickelt. Berio

zitiert in diesem Zusammenhang das Phänomen Michelangelo, der im Marmorblock bereits die in ihm enthaltene Statue sieht.[42] Die erste Gewinnung einer Materialtonleiter entspricht bei Berio diesem Marmorblock, den er in Hinblick auf die Grundgestalt des zukünftigen Stücks aus dem Berg heraushaut. Dabei ist Berios Modalität zwar durch Hörerfahrung eindeutig erkennbar, gehorcht aber – abgesehen von der generellen Tendenz zum chromatischen Total – keinem rational feststellbaren Prinzip. Berio geht von der Vogelperspektive aus und zoomt dann auf das Detail, das darauf umgekehrt wiederum als pars pro toto genommen wird. Dadurch entsteht eine Wechselwirkung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, die nicht auf der konstruktiven, sondern auf der gestisch-gestalthaften Ebene wirkt.

In den siebziger Jahren entwarf Berio zusammen mit Max Mathews und Peppino Di Giugno die Konstruktion einer elektronischen »Maschine«, deren Haupteigenschaft darin bestehen sollte, dass man aus der für damalige Verhältnisse unglaublichen Zahl von tausend Oszillatoren durch Filterung den Klang gewinnen konnte.[43] Auch diese Idee spiegelt den Grundgedanken Berios, dass das Individuelle auf dem Ganzen beruht, welches man – wie er im Film *Luciano Berio*[44] betont – nie aus den Augen verlieren sollte. Mit anderen Worten: Bei Berio wirkt das Prinzip der Einfaltung.[45]

Komponieren in Schichten: Berios *Sonata* für Klavier

Der mehrfach verwendete Begriff des Gestischen ist ein Kennzeichen, welches das Gesamtwerk Berios von den Anfängen an durchzieht. In seiner sinnlichen Plastizität wie in seiner Offenheit lässt er sich auf allen Ebenen seiner Musik anwenden: Jedes Werk ist schon an sich ein groß angelegter Gestus, dem sich die einzelnen Klanggesten ebenso unterordnen wie die Harmonik, die Kontrapunktik (im Sinne der Führung der Schichten durch den Gesamtkomplex), die Instrumentierung etc.

Sonata für Klavier aus dem Jahre 2001 ist ein besonders komplexes Beispiel für die Verflechtung der Schichten im Dienste einer groß angelegten Geste. Diese wird ausgelöst durch das Erklingen des Zentraltons b^1 im Fortissimo (siehe Abb. 14). Diese pitch-class durchzieht das ganze Stück von ca. 28 Minuten Länge. In den ersten sieben

42 Luciano Berio, *Du geste et de Piazza Carità,* in: *La Musique et ses problèmes contemporains,* Paris 1963 (= *Cahiers Renaud-Barrault* 41), S. 216–223, wiederveröffentlicht in: *Contrechamps* 1 (September 1983), S. 41–45.

43 Schließlich führte das zum digitalen *Sound Processor 4x*, den Di Giugno in den siebziger Jahren am IRCAM entwickelte.

44 Regie: Reuven Hecker, Arte 2003.

45 Ein konkretes Beispiel der Filtrierungspraxis wird deutlich am Autograph von *Il Ritorno degli Snovidenia,* das in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrt ist. Ich hatte damals den Auftrag, eine Reihe von liegenden Akkorden in die Partitur einzufügen. (An den unterschiedlichen Handschriften lässt sich leicht feststellen, welche Partien von Berio und welche von mir geschrieben sind.) Für die Schlussfassung der Partitur hat Berio einzelne »Fenster« aus diesen Akkordflächen herausgefiltert, was an den Radierspuren deutlich zu erkennen ist. Auch diese Filtrierungspraxis führt Angela Ida De Benedictis auf die Arbeit im Studio und die »mentalità elettronica« zurück: vgl. *Riflessi del suono elettronico* (s. Anm. 23).

Minuten erklingt sie zunächst im vierfachen Piano in regelmäßigen Vierteln, später zunehmend unregelmäßig und in dynamischen Abstufungen, quasi als Reaktion auf die sie »umspülenden« Gesten. Nach der sechsten Wiederholung »entspringen« dem b^1 in Takt 3 drei Staccato-Akkorde. Sie enthalten die pitch-class b nicht. Einige ihrer Töne fallen in den seit Beginn stumm im Sostenuto-Pedal gehaltenen neunstimmigen Akkord, der auch das b^1 enthält. Außerdem enthält jeder der drei Akkorde eine der drei zum chromatischen Total fehlenden pitch-classes h, g und d.

Mit diesem gleichzeitig äußerst ruhigen und latent nervösen Beginn ist ein »Klangkörper«[46] geschaffen, der die drei für das Stück relevanten Schichten einführt: die zentrale pitch-class b (Schicht 1), die im Sostenuto-Pedal gehaltenen Akkorde (»Halteakkorde«, Schicht 2) und die über das ganze Klavier verteilten Gesten (Schicht 3). Ihren vielfältigen Verflechtungen, Streuungen und ihrem Ineinander-Verfließen soll im Folgenden ansatzweise nachgegangen werden.

In Bezug auf die Harmonik stellt sich bereits am Anfang des Stücks eine Frage, die alle drei Schichten berührt: das Problem der »musikalischen Identität« einer pitch-class in Abhängigkeit vom Oktavregister. Es wird weiter unten ausführlich behandelt. Hier sei einzig darauf hingewiesen, dass durch die Haltetöne z. B. das fis^1 in Takt 3 (siehe Abb. 14), welches weiterklingt, eine andere Identität darstellt als das fis^2 in Takt vier, welches staccato erklingt. Berio gestaltet den Klangkörper der *Sonata* durch genaue Kontrolle über die Pedalisierung, welche dem Klangraum eine Perspektive gibt und so eine zusätzliche kompositorische Ebene einführt, die sich teilweise unabhängig vom klingenden Material entwickelt. Sie reicht vom »flachen« Klang ohne Pedal über einen mittels des Sostenuto-Pedals »gestaffelten« Klangkörper bis zum vollen, die klangliche Tiefe des ganzen Instruments einbeziehenden Pedalklang. Zusätzlich werden nach Bedarf und Möglichkeiten die Nuancen una corda und tre corde eingesetzt. Abbildung 15 zeigt einige Varianten der Pedalisierung.

Die kompositorische Vorstellung, die dieser Gestaltung zugrunde liegt, erinnert an das Verfahren in früheren Werken wie *Sequenza III* für Stimme oder *Sequenza V* für Posaune, in denen zusätzlich zum klingenden Material eine weitere Schicht eingeführt wird, die in teilweiser Unabhängigkeit von jenem verläuft: In *Sequenza III* ist es die Schicht der »Ausdrucksbezeichnungen«, in *Sequenza V* sind es die vorgeschriebenen Bewegungen, die der Solist mit dem Instrument und den Dämpfern auszuführen hat. Es handelt sich dabei um eine Polyphonie in einem erweiterten Sinn, wie er zu Beginn dieses Aufsatzes für die Harmonik definiert wurde. Wie bei jeder echten Polyphonie ist auch hier die Abhängigkeit der »Stimmen« voneinander graduell abgestuft: Es ist beispielsweise nicht sinnvoll, die Pedalisierung Sostenuto-Pedal dort zu verwenden, wo kein Ton des gehaltenen Akkordes gespielt wird. Auch im Falle der *Sequenza III* ergeben sich unmögliche Kombinationen wie etwa diejenige der Ausdrucksbezeichnung »very excited and frantic« mit einem Einzelton pianissimo in tiefer Lage. Insgesamt ist aber die Unabhängigkeit der »Stimmen« voneinander im Vergleich zu einer Polyphonie im klassischen Sinne bei dieser Art von Mehrstimmigkeit recht groß.

46 Der Titel *Sonata* ist, wie *Sinfonia, Opera* und *Coro,* sozusagen »prototypisch« zu verstehen. Ob er auch auf den Begriff »sonare« anspielt, sei dahingestellt.



Abbildung 14: Luciano Berio, *Sonata* für Klavier (2001), T. 1–25, mit Eintragungen von Balz Trümpy (© Universal Edition, Wien)



Abbildung 15: Luciano Berio, *Sonata*, Pedalisierungen (© Universal Edition, Wien)
a) T. 262 ff.: Ped. – kein Ped./ tre corde – una corda
b) T. 130 ff.: Ped. – kein Ped. / una corda – tre corde
c) T. 320 ff.: SP – Ped./kein Ped. – Ped.
d) T. 112 ff.: SP – kein Ped. – Ped.

Der formale Verlauf der *Sonata* gestaltet sich durch die Entwicklungen der drei oben bezeichneten Schichten. Jede Schicht sei im Folgenden einzeln und in ihrem Wechselspiel zu den anderen Schichten beleuchtet.

Schicht 1: Die zentrale pitch-class b durchläuft ihre eigene Entwicklung. Im ersten größeren Abschnitt (T. 1 bis T. 78) lässt sie sich folgendermaßen beschreiben: Von Takt zwei bis sieben (siehe Abb. 14) erklingt der Ton b^1 in regelmäßigen Vierteln. Die Gesten der Schicht 3 enthalten in diesem Abschnitt den Ton b^1 nicht, mit Ausnahme des zweiten Akkords in Takt sechs, der damit als einziger mit dem regelmäßigen Puls des Zentraltones zusammenfällt; dementsprechend erklingt er auch nicht staccato, sondern portato. Er nimmt so spätere Entwicklungen voraus. Gleichzeitig ist er klanglich identisch mit dem nächsten im Sostenuto-Pedal gehaltenen Akkord. Mit diesem beginnt in Takt acht der zweite Unterabschnitt. Die Gesten können nun den Ton b^1 ent-

halten. Takt zwölf bildet eine größere Zäsur durch das plötzliche Fortissimo[47] und das Loslassen des Sostenuto-Pedals: Der Klangkörper wird unvermittelt ins Große erweitert, wodurch der Zentralton von der Klangmasse gleichsam »verschluckt« wird. Ab Takt 13 wird die unterbrochene Entwicklung wieder aufgenommen. In diesem Abschnitt erfährt die glockenartige Abfolge des b^1 eine entscheidende Veränderung durch eine erstmalige kleine Unregelmäßigkeit im rhythmischen Ablauf (T. 14). Dieses von jetzt an gelegentlich eingeführte »Hinken« führt dann ab Takt 40 zu einer zunehmenden Unregelmäßigkeit, bis in Takt 70 der Glockenklang völlig unregelmäßig geworden ist. Gleichzeitig setzt sich die Entwicklung fort, die in Takt 6 mit der Einbeziehung des b^1 in die Gesten begonnen hatte, indem jener Ton immer stärker mit diesen verschmilzt.

Ab Takt 27 verbindet sich der Zentralton mit E, e^1 und e^2 (siehe Abb. 16). Der Tritonus e^1–b^1 wird prägend für den zweiten größeren Abschnitt ab Takt 79 (siehe Abb. 17), wo ein Szenenwechsel zur Veränderung mehrerer Aspekte führt: Die Musik wird linear, wobei die in Zweiunddreißigsteln und teilweise in Tonrepetitionen geführte Hauptlinie den engen Ambitus eines Tritonus hat. Der Zentralton b^1 ist jetzt voll in Schicht 3 integriert. Dadurch kann er nun, was en passant bereits in Takt 78 vollzogen wurde, in den Oktavregistern transponiert werden: Schicht 3 »erlöst« den Zentralton endgültig aus der Isolierung und trägt ihn in die anderen Klangregister: Die Schichten vermischen sich.



Abbildung 16: Luciano Berio, *Sonata*, T. 26–30, mit Eintragungen von Balz Trümpy
(© Universal Edition, Wien)

Der Zentralton erfährt also mehrere Veränderungen. Eine davon ist seine »Färbung« durch die Verbindung mit anderen Tönen zu Zweiklängen, neben dem bereits erwähnten Tritonus e–b (siehe Abb. 18) etwa zum Zweiklang ges–b, der ab Takt 138 als Vorschlag-Motiv einen Kontrapunkt zur Hauptlinie bringt, wobei dieser Zweiklang aus der Harmonik der vorhergehenden Passage hervorgeht:

47 Eine kompositorische Grundvorstellung Berios, die er mir gegenüber mündlich geäußert hat, bestand in der Unterbrechung eines Entwicklungsprozesses durch »rhetorische Formeln« wie sie diese Fortissimo-Einwürfe darstellen.


79
(m. d.)
(pp)
♩= 54
82
accel.
♩= 81
(Ped.)
85
♩= 54
SP
88
♩= 81
(SP)
senza accenti
91
(SP)
94
(ppp)
(SP)
97
(SP)



Abbildung 18: Luciano Berio, *Sonata*, T. 136 ff., mit Eintragungen von Balz Trümpy (© Universal Edition, Wien)

Als Endpunkt der Verbindung des b mit anderen Tönen kann seine Einbindung in vielstimmige Akkorde und in Cluster gelten, wie sie ab Takt 138 erklingen (siehe Abb. 18, T. 138 ff.).

Die »Geschichte« des Zentraltones ist also durch drei ineinander verschlungene Entwicklungen gekennzeichnet: durch seine Präsenz resp. Absenz, seine Integrierung resp. Desintegrierung in Schicht 3 sowie durch die Anwendung oder Nichtanwendung von Oktavtranspositionen. Alle drei Aspekte führen letztlich zu der bereits angesprochenen Frage der »musikalischen Identität« einer pitch-class. In Bezug auf den Ton b ergibt sich dabei in der *Sonata* das interessante Phänomen, dass er außer in seiner Hauptbedeutung als Zentralton noch zwei zusätzliche »Identitäten« hat, für die je ein Beispiel herausgegriffen sei:

In Takt 148 erklingt b zwar in drei verschiedenen Oktavregistern, wird aber so in das Klangmaterial integriert, dass seine Bedeutung als Zentralton nicht mehr relevant ist:



Abbildung 19: Luciano Berio, *Sonata*, T. 148 f. (© Universal Edition, Wien)

links Abbildung 17: Luciano Berio, *Sonata*, T. 79 ff. (© Universal Edition, Wien)

Umgekehrt kann, wie z. B. in Takt 234 eine Oktavtransposition die Identität des Zentraltones b[1] übernehmen:

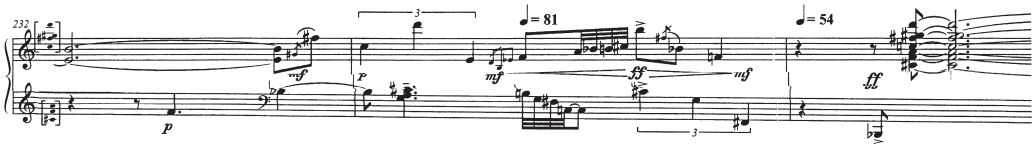


Abbildung 20: Luciano Berio, *Sonata*, T. 232–234 (© Universal Edition, Wien)

Mit diesen Beispielen stellt sich die oben angesprochene Frage, ob die Identität einer pitch-class mit dem Oktavregister zusammenhängt oder nicht. Dabei muss zusätzlich zwischen der Identität einer pitch-class als akustischer Tonhöhe und als gestischem Inhalt unterschieden werden: So kann eine pitch-class ihre harmonische Funktion beibehalten, sich aber in ihrer gestischen Bedeutung verändern, wie etwa das B_1 in Takt 234 (siehe Abb. 20) gegenüber den leisen Glockenklängen des b[1] am Anfang des Stücks. Eine Oktavtransposition wiederum kann, wie Abbildung 19 zeigt, einen harmonischen Identitätswechsel herbeiführen. Ein solcher ist auch bei konstanter Oktavlage möglich.

Es ist typisch für Berio, dass die Frage nach der harmonischen und semantischen Identität je nach musikalischem Zusammenhang anders beantworten werden muss und dass sich die möglichen Aspekte nicht klassifizieren lassen: Berio ist kein kartesianischer Geist, sondern er denkt in Analogien. Das führt oft zu einer gewissen »Unschärfe«, deren positiver Aspekt darin besteht, dass die Felder und die Einheiten sich überschneiden, sich ineinander verschlingen, mehrdeutig werden und so die Eigenschaft von »amöbenhaften« Organismen erhalten.

Die Schicht 2 der Halteakkorde bildet die Verbindung zwischen dem Zentralton und der Schicht 3 der Gesten. Sie ist eine Art »Schaltstelle« für den großen Ablauf der Harmonik. Abbildung 22 zeigt alle Halteakkorde geordnet nach ihrer Dichte.

Die beiden ersten Akkorde A (T. 1) und B[48] (T. 8) erklingen zusammen mit den Akkorden Nr. 9 und Nr. 26 mehrfach.[49] Der Akkord B schließt als Nr. 33 die Reihe der Halteakkorde ab. Die übrigen Akkorde werden nur einmal verwendet. Akkord A und B enthalten neben dem b[1] die drei Töne cis[1], f[1] und a[1], die in dieser Oktavlage als übermäßiger Dreiklang einen harmonischen Kern (α) bilden.



Abbildung 21: Luciano Berio, *Sonata*, Halteakkorde A und B

48 In T. 14 und 17 (siehe Abb. 14) fehlt in der gedruckten Partitur (UE 31 873) in den eckigen Klammern jeweils das g.

49 Akkord B erklingt zusätzlich in T. 6, also innerhalb der ersten Passage des Halteakkordes A, und Akkord A zusätzlich in T. 19, wo das Sostenuto-Pedal nicht verwendet wird.

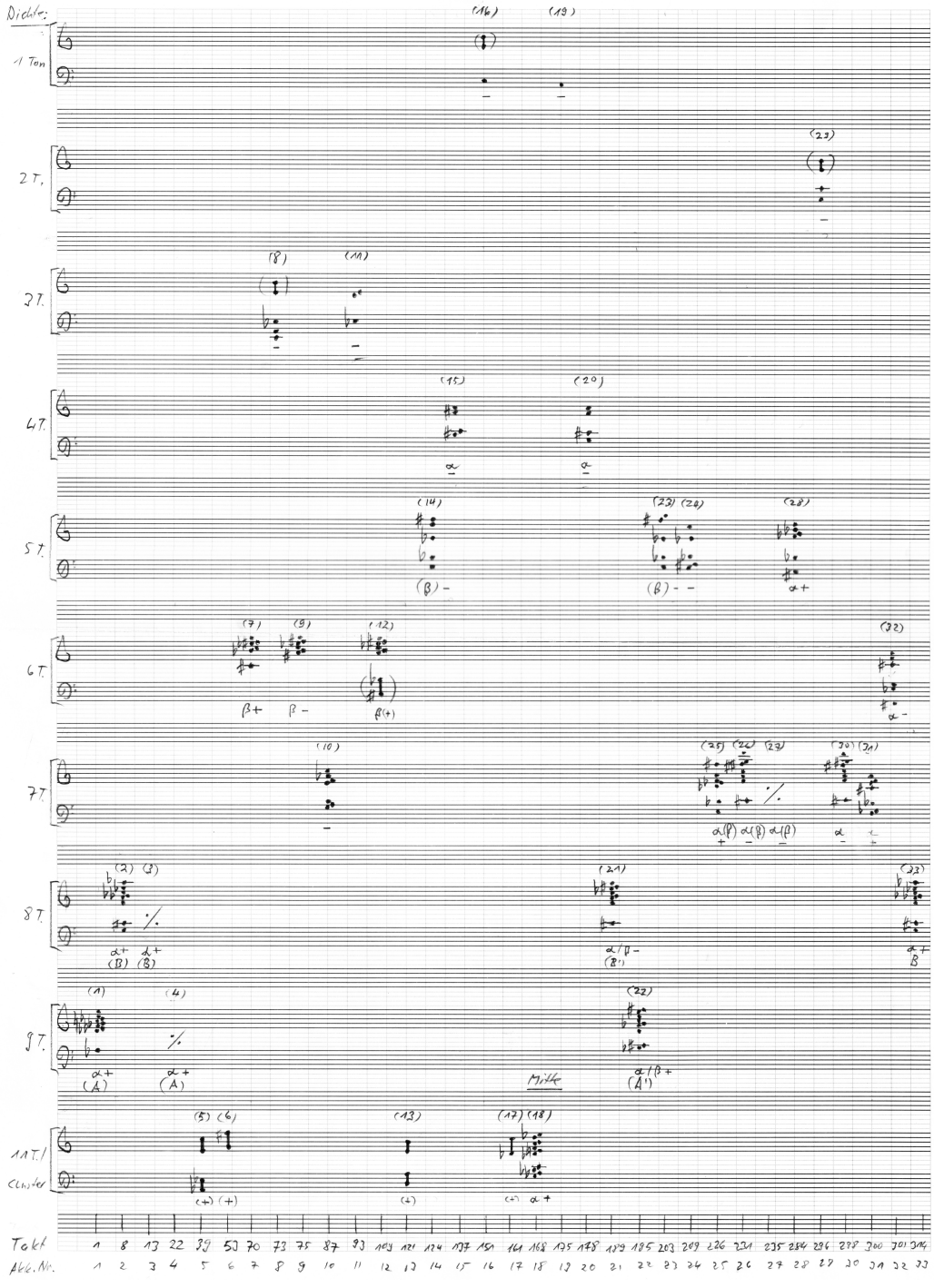


Abbildung 22: Luciano Berio, *Sonata*, alle Halteakkorde, Darstellung von Balz Trümpy

Ein zweiter Kern innerhalb der Halteakkorde wird erstmals mit Akkord Nr. 7 eingeführt. Er besteht aus den Tönen es^2, fis^2 und g^2 (β). Sie sind weniger fixiert als der übermäßige Dreiklang und können auch unvollständig erklingen. Sie bilden jeweils das obere Ende der von ihnen geprägten Halteakkorde, die besonders von Takt 70 bis 124 und von Takt 189 bis 239 präsent sind. Diese Abschnitte entsprechen im großen Ablauf dem zweiten und vierten Teil von *Sonata* (vgl. weiter unten zu Schicht 3), während der Zentralklang α die Teile eins und drei prägt. Die Halteakkorde werden also – abgesehen von denjenigen der Dichte 1 bis 4 – durch die beiden Zentralklänge α und β in zwei große Gruppen eingeteilt, die dem großen Formablauf entsprechen.[50]

Auf der nächst tieferen Ebene zeigt Abbildung 22, dass ab Dichte 4 die Halteakkorde gleicher Dichte eine harmonische Familie bilden, wobei die bereits bekannten Techniken der Oktavtransposition, der Alterierung und der Ersetzung einzelner Töne zur Anwendung kommen. Die Akkorde der Dichte 1 bis 3 formieren sich zu einer weiteren Familie, die weder den Zentralton noch die Zentralakkorde α und β enthalten. Hingegen verbinden sie sich teilweise mit dem Cluster zwischen e^1 und h^1 und bilden so eine Brücke zu den vier reinen Cluster-Akkorden Nr. 5, 6, 13 und 17. Von diesen wiederum machen Nr. 6 und 17 den Schritt vom elftönigen Halteakkord Nr. 18 zum chromatischen Total.

Der singuläre Elfklang Nr. 18 erklingt in der Mitte der *Sonata*.[51] Ihm folgt als Kontrast unmittelbar die andere Singularität: der einzige Halteton A (Nr. 19, siehe Abb. 22). Auch die ihm folgenden Halteakkorde sind hervorgehoben: Akkord Nr. 20 durch die deutliche Heraushebung des Zentralklangs α und die Akkorde Nr. 21 und 22 als Varianten der Akkorde A und B. Ein indirekter Bezug zwischen dem Elfklang Nr. 18 und den beiden Akkorden A und B besteht außerdem darin, dass letztere zusammen auch elf pitch-classes enthalten: fehlt bei jenem das fis, so bei diesen das d.[52]

Was nun die Beziehung zwischen den Halteakkorden und dem Zentralton b betrifft, so ist dieser ungefähr in der Hälfte, nämlich in 16 der 33 Akkorde enthalten. In Abbildung 22 sind die Akkorde entsprechend mit (+) oder (–) gekennzeichnet.

Die Verbindung zwischen den Schichten 2 (Halteakkorde) und 3 (Gesten) beruht auf zwei Aspekten. Zum einen auf dem Prinzip der Komplementarität: So führen wie bereits erwähnt in den Takten drei bis fünf die Akkorde von Schicht 3 sukzessive die dem chromatischen Total fehlenden pitch-classes h, g und d ein (vgl. die eingekreisten Töne in Abb. 14). Der zweite verbindende Aspekt besteht in der »Filterfunktion« von Schicht 2: Sie färbt Bänder verschiedener Dichte und Lage der Materialtonleitern, welche

50 Dies gilt aber, wie es bei Berio zu erwarten ist, nur in groben Zügen. Auch enthalten einige Akkorde, wie Abb. 22 zeigt, beide Kernklänge.

51 Bei Takt 168, also ungefähr in der Mitte des Stücks, welches eine Länge von 337 Takten hat. Auch bei der Minutage der CD-Aufnahme (Luciano Berio, *Complete piano works*, Francesco Tristan Schlimé, Klavier, Paris: Sisyphe 2005) fällt diese Stelle mit gut 14 Minuten recht genau in die Mitte der Gesamtlänge von rund 28 Minuten.

52 Elfklänge sind bei Berio recht häufig anzutreffen, so etwa im 1. Satz der *Sinfonia*, wo ein solcher Klang einem Zwölftonklang gegenübersteht, wobei die fehlende pitch-class später eine wichtige Rolle spielt. Vgl. David Osmond-Smith, *Playing on Words* (s. Anm. 26), S. 15–20.

die Folie für Schicht 3 bilden und stellen somit eine weitere Art der »Formantbildung« dar. Abbildung 23 zeigt eine Auswahl verschiedener Filtertypen:



Abbildung 23: Luciano Berio, *Sonata*, »Filtertypen«

Der Zentralton ist quasi das »geistige Zentrum« der *Sonata*; die Halteakkorde sind ihre »Seele«. Die Gesten von Schicht 3 werden nun den beiden Schichten 1 und 2 nicht einfach mechanisch aufgesetzt, sondern sie lösen sich aus den harmonischen Feldern der ihr zugehörigen spezifischen Materialtonleitern, welche die beiden anderen Schichten wie einen Körper umfassen und sie so zusammenhalten.

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, den harmonischen Ablauf der Schicht 3 für die ganze *Sonata* darzustellen. Daher seien nur einige zentrale Aspekte hervorgehoben:

Die spezifischen Materialtonleitern von Schicht 3 sind nicht mit den Halteakkorden gekoppelt, obwohl sie diese natürlich immer enthalten müssen. So werden in den Takten 1 bis 21 (siehe Abb. 14) je vier verschiedene Felder (a, b, c, d) mit den Halteakkorden A und B kombiniert:

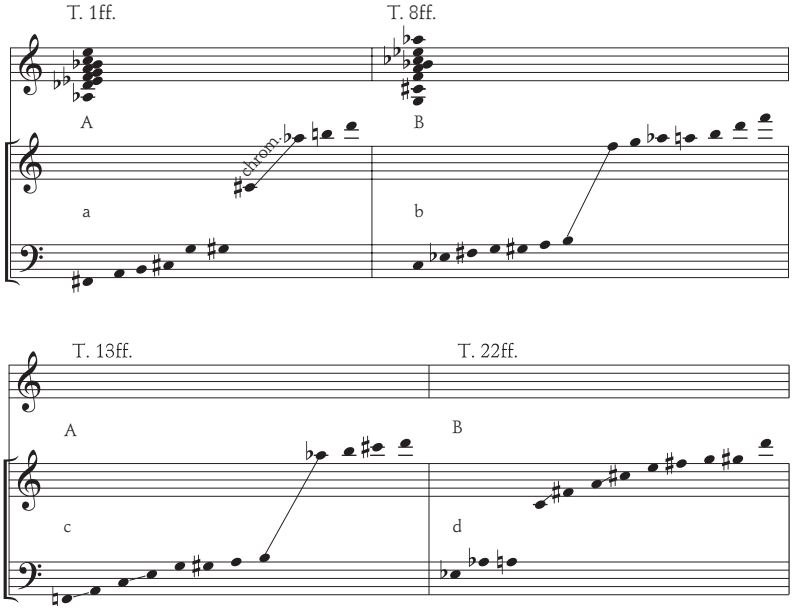


Abbildung 24: Luciano Berio, *Sonata*, Halteakkorde/Felder

Die Felder a bis d sind durch ihren großen Umfang und durch die Tendenz zum chromatischen Total in ihrer Mitte gekennzeichnet.[53] In einem gewissen Gegensatz dazu steht die Harmonik des ersten der drei zwischen die Halteakkorde eingeworfenen Fortissimo-Blöcke (T. 12, siehe Abb. 14), die aus einer spezifischen Materialtonleiter mit starker Tendenz zur Ganztonskala gebildet sind, während die beiden folgenden Blöcke (T. 18 und T. 21) sich wieder der chromatischen Harmonik der Felder a, b, c und d annähern.

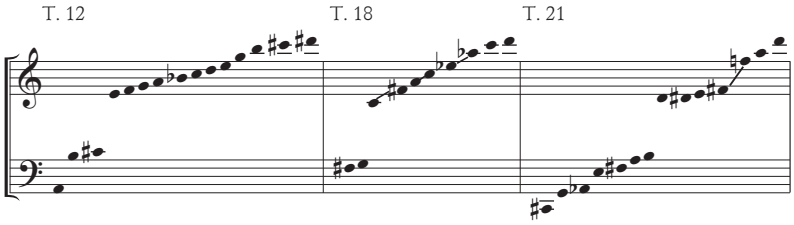


Abbildung 25: Luciano Berio, *Sonata*, »Fortissimo-Blöcke«

Im zweiten Teil der *Sonata* (T. 79 ff., siehe Abb. 17) verändert sich Schicht 3 in einschneidender Weise: Anstelle des großen Umfangs der harmonischen Felder tritt nun das bereits erwähnte schmale Klangband zwischen den Tönen e^1–b^1. Der prägende Gestus dieses Teils besteht aus einer einstimmigen, die Schichten 1 und 2 in sich vereinigenden Linie von Tonrepetitionen in Zweiunddreißigsteln und eingefügten mäandernden Figuren. Letztere beginnen ab Takt 90 das Geschehen zu dominieren und erweitern den Klangraum nach oben bis zum d^2, um sich in der Folge auf die Quinte e^1–h^1 zurückzuziehen. Damit wird klar, dass die Linie einen harmonischen Bezug zum entsprechenden Cluster der Halteakkorde hat (siehe Abb. 22, Akkord Nr. 29). Die Töne der mäandernden Linie, die repetiert werden, bilden in dieser eine innere Stimme. Sie überschreitet den Quintraum e^1–h^1 nicht; außerdem benutzen sie die pitch-class a nicht:



Abbildung 26: Luciano Berio, *Sonata*, repetierte Töne

Diese enge Linie wird unterbrochen von kontrastierenden Gesten in weiter Lage und in unregelmäßiger Rhythmik. Im Unterschied zu den Gesten des ersten Teils sind sie

53 Damit stellt sich natürlich wieder die methodische Frage, ob diese Felder beim kompositorischen Prozess wirklich den Ausgangspunkt, die Folie bilden, wie dies meine Darstellung suggeriert, oder ob sie nicht umgekehrt das Resultat der auf anderem Wege erzeugten Gesten sind. Es sei nochmals betont, dass diese Frage für meine Untersuchung der *Sonata* nicht relevant ist, da sie nicht den Kompositionsprozess nachzeichnen will, sondern die durch Hör- und Denkwahrnehmung gegebenen intrinsischen Eigenschaften des Stücks analysiert. Der Anspruch, eine Analyse müsse identisch sein mit dem Kompositionsprozess und dürfe sonst nichts beinhalten, ist ein Überbleibsel aus der Zeit des Serialismus und schränkt viele Theoretiker bis heute ein.

locker gestaltet. Als weitere Geste erklingen einmal dichte Akkordwiederholungen in fast regelmäßigem Rhythmus (siehe Abb. 17, T. 86). Sie übernehmen die Rolle des Zentraltones, obwohl sie ihn selbst nicht enthalten. Diese Geste wird im dritten Teil (T. 128 ff.) weitergeführt.

An dieser Stelle lässt sich ein weiteres Merkmal der Harmonik Berios aufzeigen: Es kann als Differenzierung der »Wahrnehmungs- und Bedeutungsrelevanz« von Tonhöhen bezeichnet werden. Damit ist gemeint, in welchem Grad Tonhöhen und Tonhöhenverhältnisse für die Prägung des harmonischen Modus und für die unmittelbare Wahrnehmung von Gestalten relevant sind. Dieser Relevanzgrad kann mit der strukturellen Bedeutung kongruent sein, und bei Berio ist dies – im Unterschied zur seriellen Harmonik – meist der Fall. Ein besonders deutliches Beispiel ist wiederum *O King*: Die sieben pitch-classes der Grundlinie weisen – in den beschriebenen Abstufungen – die größte Relevanz auf, während die fünf restlichen pitch-classes einen geringen Relevanzgrad haben, mit Ausnahme der pitch-class g, die im Verlauf des Stücks sozusagen aus dem Schatten des Hintergrunds tritt und zum zentralen Gegenton des »Grundtones« f^1 wird. Das Beispiel macht auch klar, dass der Relevanzgrad hier damit zusammenhängt, ob eine pitch-class in den Registern beweglich ist oder nicht. Dass die Fixierung auf ein Oktavregister aber nicht unbedingt einen hohen Relevanzgrad bedeuten muss, wird im Folgenden klar werden.

Die größte Relevanz kommt in der *Sonata* natürlich – wenn auch im oben dargelegten relativen Sinn – der pitch-class b zu. Die Schicht 3 enthält Gesten von hoher Relevanz wie die Tritonus-Einzellinie bis zu solchen von geringer Relevanz wie die Cluster. Aber auch zwischen den Schichten 1 bis 3 lässt sich eine Abstufung feststellen, die von der höchsten Relevanz des Zentraltones über die Kerntöne der Halteakkorde bis zur geringen Relevanz der umfassenden harmonischen Felder führt. Entscheidend für Berios Denken ist, dass diese Relevanzen – sie stellen auch eine hierarchische Abstufung des Tonmaterials dar – nicht abstrakt, sondern in Hinblick auf ihre Wahrnehmbarkeit konzipiert sind. Daher fallen die Klänge mit der höchsten Relevanz in jene Regionen, welche die geringste akustische Hörschwelle aufweisen.

Implizit verknüpft mit der Frage der Relevanzstufe ist ein anderes Merkmal, das Berios Musik prägt: ihre Varietas. Sie spiegelt den präthematischen Charakter der Gesten. So wie Schicht 2 nur wenige exakte Akkordwiederholungen aufweist, haben auch die Gesten eine große Variabilität. Die Takte 1 bis 11 zeigen das differenzierte Spiel zwischen genauen, mehr oder weniger ähnlichen und neuen Klangidentitäten. In Abbildung 14 sind sie mit den Buchstaben (a) bis (h) bezeichnet. Die wichtigste Rolle kommt dabei den Akkorden (f) und (h) zu. Der Akkord (f) wird in Takt 6 in der Variante (f') wiederholt, wobei (f') die bereits erwähnte Vorwegnahme des Halteklanges B ist. Dadurch bleiben die den Akkorden A und B gemeinsamen Töne (siehe Abb. 21) hängen. Dem Akkord (h), der in Takt 8 auftritt, kommt eine andere Funktion zu: Er enthält die vier höchsten Töne des Feldes a, die auch in Feld b enthalten sind. Durch lockere Einstreuung schafft der Akkord so eine harmonische Brücke zwischen den beiden Unterabschnitten T. 1–7 und T. 8–11.

Der formale Ablauf der *Sonata* gliedert sich in fünf große Abschnitte, deren Ablauf jeweils durch jene Gesten geformt wird, die in ihnen erklingen. Jeder Abschnitt verwendet eine Gruppe von mehr oder weniger homogenen oder heterogenen Gesten. Dabei wird oft das Prinzip der »Vorankündigung« angewendet: Die einstimmige Linie des zweiten Teils löst sich organisch aus den Zweiunddreißigstel-Figuren des ersten Teils. Ein weiteres Beispiel ist etwa eine kurze und unauffällige zweistimmige Führung der Zweiunddreißigstel-Linie im zweiten Teil (siehe Abb. 17, T. 91): Sie ist der – vorerst nicht in den Fokus der Wahrnehmung tretende – Beginn einer längeren Entwicklung. Bereits in Takt 98 (siehe Abb. 17) nimmt die Zweistimmigkeit an Umfang zu. Ziel der Entwicklung ist eine neue Geste,[54] die erstmals in Takt 128 auftritt (siehe Abb. 27). Sie wird ihrerseits später zusammen mit Akkordkaskaden den dritten Teil prägen.

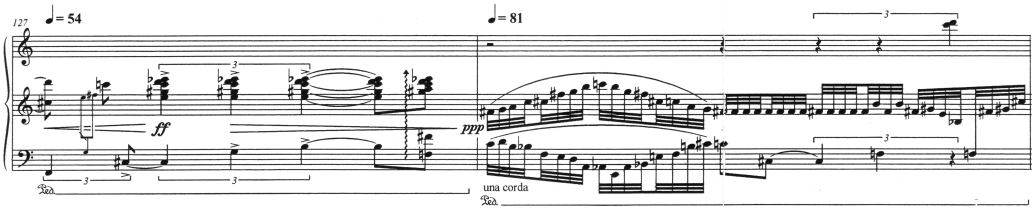


Abbildung 27: Luciano Berio, *Sonata*, T. 127 f. (© Universal Edition, Wien)

Es würde zu weit führen, aufzuzeigen, wie die unerschöpfliche Phantasie Berios Gesten kombiniert, ineinander übergehen lässt und in simultaner oder sukzessiver Abfolge zum Labyrinth einer komplexen Polyphonie zusammenfügt. Die vier großen Abschnitte (T. 1–78, 79–127, 128–196, 197–283) und die zusammenfassende Coda (T. 284–337) schließen sich zu einem lebendigen Organismus zusammen, bei dem Übergänge und verfließende Grenzen wichtiger sind als genau abgezirkelte Formteile. Die Form wiederum ist ein Abbild der harmonischen Relevanzstufen, deren relativer Grad von Wahrnehmungsschärfe ihre sich klarer oder unklarer aus dem Gesamtklang herauslösenden Konturen ausmacht. Dies erzeugt eine Tiefe der Wahrnehmung, die zusätzlich zur zeitlichen Abfolge eine räumliche Formgestaltung hervorbringt.

Die Oberfläche des Zeitablaufs wird mit den Gesten derjenigen Schicht geformt, welche die geringsten harmonischen Relevanzen enthält. Das bedeutet aber nicht, dass ihnen eine unspezifische Harmonik eigen ist. Auch die Gestik hat bei Berio eine typische »modale« Färbung. Mit einem geringen Grad von harmonischer Relevanz ist also nicht Beliebigkeit in Bezug auf die Tonhöhen gemeint, sondern vielmehr eine relativ geringe »Schärfe« der Identitätsbestimmung und -wahrnehmung. Ein Gestus ist eben nicht an eine starre Struktur gebunden, sondern er kann sich in verschiedenen akustischen Formen ausdrücken, die nicht nur durch ihre harmonische Farbe, sondern auch durch ihre Relevanzstufe geprägt sind. Dadurch entstehen Übergangssituationen, bei denen oft nicht klar ist, ob ein Gestus variiert wird oder ob es sich um eine neue gestische Identität handelt. Diese Differenzierung kann bei der *Sonata* besonders deutlich erfahren

54 Kennzeichnend für Berio an dieser Geste ist ihre »Pseudosymmetrie«, die vielleicht besser als »gestische Symmetrie« bezeichnet werden sollte.

werden. Sie ist die geglückte Synthese zwischen formendem Gestaltungswillen und der Eigengesetzlichkeit des »Sprachmaterials«.

Unschärfen

1965 geht Berio in seinem Aufsatz *Du geste et de Piazza Carità* auf den Zusammenhang zwischen Geste und Sprache ein.[55] Die Geste ist für ihn ein a priori Gegebenes, das sich nicht aus dem Kontext der historischen Bindung lösen lässt. Wie die Grundprinzipien der Sprache ist sie tief in der geistig-seelischen Disposition des Menschen verankert. In der generativen Linguistik Noam Chomskys und Roman Jakobsons findet Berio die geistigen und wissenschaftlichen Grundlagen für seine kritische Haltung gegenüber dem Serialismus. Diesem ging es in einer Art Hypertrophie darum, voraussetzungslos und ohne historischen Bezug eine neue musikalische Sprache zu erfinden, eine Haltung, die Berio in der Überzeugung, dass sich eine wirklich aussagekräftige Geste ebenso wenig neu erfinden lässt wie eine Sprache, strikt ablehnte:

> »En effet, faire un geste – un geste, on peut seulement le faire, et non l'inventer –, cela veut dire, avant tout, en assumer les significations et prendre une position critique devant l'histoire qu'il contient.«[56]

Der Bezug zur geschichtlichen Vergangenheit als Nährboden einer »Bedeutung«, den die Serialisten der ersten Stunde – beeinflusst von den Ereignissen des soeben zu Ende gegangenen zweiten Weltkrieges – ausblenden wollten, ist für Berio von grundlegender Bedeutung. Und weil die Gesten aus historischer und psychischer Tiefe kommen, sind sie nicht katalogisierbar. Sie transzendieren das strukturelle Denken und bleiben in ihrem lebendigen Kontext eingebunden; andernfalls verkommen sie zum leeren Zeichen und zur »Maske«. So übernimmt bei Berio die Geste jene Funktion, welche bei den Serialisten die abstrakte Zahl innehat: Sie schafft Zusammenhang. Gleichzeitig ist sie aber in der unmittelbaren Wahrnehmung verankert.

Das erklärt auch Berios intensive Beschäftigung mit der Volksmusik: Sie ist ihm musikalische Geste par exellence. Im sprachlichen Bereich spiegelt sich die Vorliebe für das Gestische in Berios Auseinandersetzung mit James Joyce, bei dem sich die Sprache oft an der Grenze zur nicht-semantischen Klanggeste bewegt, so wie umgekehrt Berios Klanggesten oft eine vorsprachliche Prägung haben. In der *Sequenza III* für Stimme kehrt Berio das Joycesche Verfahren um, indem er aus dem Klanggestus eine Sprach- und »Gesangs«-findung[57] entwickelt, die genau unterhalb der Grenze zum in

55 Luciano Berio, *Du geste et de Piazza Carità* (s. Anm. 42).

56 Ebd., S. 41.

57 In seinem Essay *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969), passim, zeigt Roman Jakobson, dass das Erwerben einer Sprache nicht durch allmähliches Erlernen von immer neuen Phonemen geschieht, sondern durch das »Filtern« derjenigen Phoneme aus allen der Stimme möglichen Lautbildungen, die für die Bildung der jeweiligen Sprache notwendig sind. Ein Kind besitzt zu Beginn der Entwicklung alle Möglichkeiten: Diese wissenschaftliche Erkenntnis hat Berios musikalische Poetik stark beeinflusst.

sich geschlossenen Satz und zur »thematisch« definierten Melodie innehält. In diesen Querbezügen zeigt sich auf höherer Ebene wieder das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen: Nicht nur enthält der Marmorblock bereits die Statue, sondern diese als pars pro toto wiederum den Berg, aus dem jener herausgeschlagen wurde.

Die Unmöglichkeit, eine semantische Geste in einer positiven Zahl und in einer statistisch beschreibbaren Kategorie zu erfassen, lässt Berios Musik für den Analytiker oft »unscharf« erscheinen. Nach eigenem Bekunden interessiert ihn nicht der genau definierbare Zustand einer musikalischen Situation, sondern viel mehr ihr Übergang zu einem nächsten Stadium.[58] Berio ist nicht der Komponist des Eindeutigen; er lässt der »Unschärfe«, die aus einer komplementären Denkweise resultiert, ihr Recht. So erklärt sich nochmals die wichtige Rolle der Geste, denn diese enthält im Sinne der Gestalttheorie immer mehr, als sie zeigt, und so gerinnt sie nie zum Eindeutigen.[59]

Berios Musik zeichnet sich durch ihren nicht ganz fassbaren, wässerig-flüssigen Aggregatszustand aus.[60] Es ist eine Musik der Vermischung von Grenzen und von Bedeutungsinhalten, eine Musik des »Gerade-noch«, des »Nicht-mehr« und des »Sowohl-als-auch«. In dieser Offenheit liegt ihre humane Bedeutung.

Im Film *Luciano Berio* spricht der Komponist darüber, dass er zwar »keine religiöse Person« sei, aber doch immer wieder ehrfürchtig staune über das Wunder der Voraussetzungen und der grundlegenden Wurzeln, die sich in allen menschlichen Äußerungen zeigen und aus denen auch die Musik hervorquillt. Aus dieser Sicht ist jener Satz zu verstehen, mit dem Berio seine erste Harvard Lecture beschließt:

> »we become […] aware that music, though self-significant, is never alone; that its potential problems […] come from somewhere else; and that we must continue to question it relentlessly in all of its aspects, in all the folds of its tireless body and of its endlessly generous soul.« [61]

Weitere Literatur

Philippe Albèra (Hrsg.), *Luciano Berio*, in: *Contrechamps* Nr. 1, Genève 1983 (enthält u. a. frz. Übersetzungen der Aufsätze *Aspetti di artigianato formale*, *Poesia e musica – un'esperienza* und *Form*, s. u.).

Luciano Berio, *Aspetti di artigianato formale*, in: *Incontri Musicali* 1956, Nr. 1, S. 55–69.

–, *Poesia e musica – un'esperienza*, in: *Incontri Musicali* 1959, Nr. 3, S. 98–111.

–, *Form*, in: *The Modern Composer and his World*, hrsg. von John Beckwith, Toronto: University Press 1961, S. 140 f.

58 Mündliche Aussage gegenüber dem Autor.

59 Vgl. Angela Carone, *La concezione formale di Luciano Berio negli anni Cinquanta: influssi teorici e soluzioni compositive*, in: *Luciano Berio. Nuove prospettive / New Perspectives* (s. Anm. 6), S. 107–132.

60 Berio war ein großer Liebhaber des Wassers und des Meeres; vgl. seine diesbezüglichen Aussagen im Film *Luciano Berio* (Arte, 2003). Vgl. ferner die Thematik von *Sinfonia*.

61 Luciano Berio, *Remembering the future* (s. Anm. 2), S. 30.

–, *Du geste et de Piazza Carità*, in: *La Musique et ses problèmes contemporains*, Paris 1963 (= *Cahiers Renaud-Barrault* 41), S. 216–223.
–, *Meditation on a twelve-tone horse*, in: *Christian Science Monitor*, July 1968.
–, *Of sounds and images*, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 9, Nr. 3, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 295–299.
Rossana Dalmonte (Hrsg.), *Attorno al pianoforte di Luciano Berio*, in: *Rivista di Analisi e Teoria musicale* 2006, Nr. 2.
Enzo Restagno (Hrsg.), *Berio*, Torino: Edizioni di Torino 1995.

Hülle des Gedenkens

Wunsch und Wirklichkeit in Luigi Nonos Orchesterkomposition *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*

von Leonardo Idrobo

PRESENZE – MEMORIE
COLORI – RESPIRI
Luigi Nono[1]

Vorbemerkung

Die Arbeit am folgenden Aufsatz erstreckte sich über vier Jahre und wurde in zwei Phasen durchgeführt: Der erste Versuch bzw. die erste Niederschrift entstand zwischen Dezember 2005 und April 2006 als Abschlussarbeit meines Kompositionsstudiums an der Hochschule für Musik Basel. Sie beruht auf einer Analyse anhand der von Ricordi als Partitur herausgegebenen Reinschrift (Verlagsnummer 133 838) und auf Literatur sowohl über Nonos Orchesterkomposition *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984) als auch über das Leben und Werk Carlo Scarpas. Für meine Analyse war eine notationsmäßige Überarbeitung des Orchesterstücks notwendig, um die Lesbarkeit zu erleichtern. Teile dieser vollständig überarbeiteten Partitur finden sich im Anhang zu diesem Beitrag. Die zweite Phase begann als Forschungsauftrag der Hochschule für Musik Basel im Oktober 2007, als ich zum ersten Mal das Archivio Luigi Nono in Venedig besuchte, um die dort existierenden Skizzen zu untersuchen. Ein zweiter Aufenthalt wurde zum Abschluss dieser analytischen Phase im April 2008 unternommen.

Diese Arbeitsweise ermöglichte zunächst einmal, gewisse auf die Partitur gestützte analytische Behauptungen und Vermutungen zu überprüfen, zu bestätigen oder aber eben zu falsifizieren. Es ist wichtig zu erwähnen, dass es sich bei dieser Studie um eine spekulative, manchmal sehr subjektive analytische Annäherung handelt, die der praktischen Neugierde eines Komponisten geschuldet ist. Sie zielt weniger darauf ab, über ihren Gegenstand abschließende Feststellungen zu treffen, als vielmehr neue Fragestellungen zu eröffnen.

Zunächst gehe ich der Frage nach, wie die Mikrointervallik in dieser Komposition von der Konzeption, Notation und der Spieltechnik aus appliziert wurde und inwiefern ein Komponist, der viel Erfahrung im elektronischen Studio gesammelt hatte, diese in nicht-elektroakustische Kompositionen einfließen ließ.

1 Partitur-Reinschrift *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*, Schlussnotiz.

Einen ergänzenden Teil zu dieser Studie bilden die unterschiedlichen Tonbeispiele auf der beiliegenden CD, die dem Leser die in *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* vorhandene Mikrointervallik und die dadurch entstehenden Phänome der Schwebungen und Kombinationstöne anhand ausgewählter Stellen oder aber einzelner Töne und Tonkomplexe etwas näher bringen sollen. Diese wurden auf zwei Arten aufbereitet: als einfache Sinustöne und als auf Samples basierende Klänge.

Der Widmungsträger

Der Architekt Carlo Scarpa wurde am 2. Juni 1906 in Venedig geboren. Er studierte an der Accademia di Belle Arti in Venedig Malerei, Skulptur, Architektur und Design. 1926 erwarb er sein Diplom und wurde Assistent von Professor Guido Cirilli am Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). Nach 1931 machte Scarpa sich selbständig und arbeitete ab 1933 mit der Firma Vernini auf Murano zusammen, für die er Glasentwürfe kreierte. 1952 erhielt Scarpa eine Dozentur am IUAV, 1955 wurde ihm die Ehrendoktorwürde verliehen. 1972 erfolgte die Ernennung Scarpas zum Rektor des IUAV, 1976 zog er sich vom Lehrbetrieb zurück. Am 28. November 1978 starb Carlo Scarpa an den Folgen eines Unfalls im japanischen Sendai.



Abbildung 1: Carlo Scarpa

Wichtige (realisierte) Projekte:

1936–37 Innenräume der Ca' Foscari, dem mittelalterlichen Sitz der Universität von Venedig, die er für die Fakultät für Wirtschaftswissenschaften und Handel umbaute.
1947–50 Haus Giacomuzzi, Udine
1950 Villa Guaneri am Lido, Venedig
ab 1952 Arbeiten für die Biennale di Venezia: 1952 Gestaltung der italienischen Halle, 1953/54 Neubau des Pavillons von Venezuela, 1958 Gestaltung des italienischen Pavillons und 1968 Konzeption und Gestaltung der Ausstellung *Linee della ricerca contemporanea, dall' informale alle nuove strutture*
1953–54 Umbau und Neugestaltung des im Krieg beschädigten Palazzo Abatelli, Palermo
1955–61 Villa Veritti, Udine
1956–73 Umgestaltung des Museo di Castelvecchio, Verona; Haus Cassina, Ronco di Carimate; Gestaltung der Ausstellung *La Poesia* im italienischen Pavillon der EXPO '67, Montreal
1966–85 Neugestaltung des Eingangsbereichs im IUAV, Venedig
1970–73 Umbau des Castello di Brescia zum Waffenmuseum
1969–78 Tomba Brion, San Vito d'Altivole, Treviso

1973–81 Erweiterung und Umgestaltung der Banca Popolare di Verona
1974–75 Instandsetzung des Klosters Santa Caterina, Treviso
1975–78 Wiederaufbau und Erweiterung des Klosters San Sebastiano, der Fakultät für Philosophie und Literatur, Venedig

Carlo Scarpa nimmt in der Geschichte von Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht eine Sonderrolle ein: Er unterscheidet sich von anderen Architekten seiner Generation nicht nur durch die relativ gut überschaubare Zahl realisierter Bauten und die starke Hinwendung zu Museums- und Ausstellungsprojekten. Seine Entwürfe lassen auch immer wieder deutlich werden, wie stark er seit seiner Ausbildung von jener Bewegung in Architektur und bildender Kunst beeinflusst blieb, die – unter jeweils anderem Namen – in Holland, in Großbritannien und in Deutschland durch die Entwicklung einer neuen, organischen Formensprache und eine starke Rückbindung an handwerkliche Fähigkeiten und Modelle den Neo-Klassizismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die von ihm abhängigen Nachfolger zu überwinden suchte.

> »Was Scarpa an dieser Architektursprache faszinierte, war nicht die Dekonstruktion des Raumvolumens in imaginären Flächen, als vielmehr die Möglichkeit, Punkte der Verknüpfung zu erfinden, die den Raum wieder zusammenfügten.«[2]

Die holländische *De-Stijl*-Bewegung, das schon im Namen seine Bezugspunkte artikulierende, auf Charles R. Mackintosh zurückgehende *Arts and Crafts-Movement* in England, und die Erfahrungen Otto Wagners und seiner Kollegen von der Wiener Sezession haben jene Anregungen vermittelt, mit deren Hilfe er seinen eigenen, Landschaft und Geschichte des konkreten Ortes stets einbeziehenden Stil von Entwurf und Gestaltung ausbilden konnte. Vor allem die starke Betonung der konstruktiven und gestalterischen Rolle des Zeichnens hat Scarpa hin und wieder die etwas abschätzige Kritik eingetragen, dass er eher ein Künstler sei, der den Ehrgeiz habe, auch zu bauen – im Gegensatz zu seinen berühmten Kollegen, für die, ganz in der Tradition von Ledoux bis in die Moderne, der zeichnerische Entwurf vor allem Visualisierung des technisch Möglichen war.

> »Statt ein Repertoire an rechtwinkligen Flächen zu formulieren, ohne jede nähere Qualifizierung ihres syntaktischen Standortes – Fußboden, Wand, Decke –, um auf diese Weise wie beim niederländischen De Stijl eine radikale Abstraktion zu erreichen, legte Scarpa den Akzent auf die Punkte ihrer Verklammerung und bezweckte mit der Dissoziation des Ganzen in Einzelelemente ihre Aufwertung«.[3]

Wer – als Student, als Auftraggeber oder als Betrachter – sich jedoch auf die alle Phasen des Entwerfens gleichermaßen ernstnehmende und als künstlerische Herausforderung begreifende Arbeitsweise Scarpas einließ und einlässt, wird in ihm nicht nur einen virtuosen Architekten im Umgang mit Licht und der Gestaltung des Ensembles von gebauter und nichtgebauter Umgebung, von Geschichte und Gegenwart erkennen,

2 Sergio Los, *Carlo Scarpa*, Köln: Taschen 2002, S. 17.
3 Ebd., S. 19.

sondern auch einen jener Künstler des 20. Jahrhunderts, der über die Veränderung unserer Umwelt auch unsere eigene Wahrnehmung geschärft hat.

Nono und Scarpa[4]

Der achtzehn Jahre ältere Scarpa war zur Zeit der ersten Begegnung mit Nono (1951) eine der renommiertesten Persönlichkeiten Venedigs. Dank seiner internationalen Tätigkeit genoss er eine privilegierte Position innerhalb der Künstlerszene der Stadt. Nicht nur als eine wichtige öffentliche Figur, sondern auch als eine großzügige und magnetische Persönlichkeit zog er viele neugierige, junge Künstler an. Einer von ihnen war Luigi Nono.

Die intensivste Zeit der Freundschaft fällt in die fünfziger Jahre, als das Ehepaar Nono-Schoenberg sich dazu entschied, nach Giudecca umzuziehen (1956). Nono verbrachte viele Abende bei der Familie Scarpa, oft unternahmen Nono und Scarpa lange Spaziergänge durch die Stadt, während derer sicherlich auch künstlerische Erfahrungen ausgetauscht wurden. Venedig verbindet sie nicht nur als gemeinsamer Heimatort, sondern wurde von beiden gleichermaßen als Inspirationsquelle ihrer künstlerischen Tätigkeit betrachtet:

> »Venedig ist das große Ereignis der Asymmetrie; es gibt kein Zentrum, es gibt nicht wie in Paris oder hier in Berlin die wirklich berühmte Straße, die Achse. Man sieht, in Venedig stimmt das nicht. Es ist ein dauerndes Labyrinth, d.h. ein Wanderweg, der dauernd weiterwandert, noch heute wandert man den Weg, mit Augen, mit Füßen – und mit Ohren.« [5]

Ständige Ortswechsel des Ehepaars Scarpa lockerten ihr Verhältnis, doch eine Gedächtnis-Ausstellung von Francesco Dal Co in der Accademia di Venezia im Jahre 1984 machte Nono wieder auf das Werk seines Freundes aufmerksam und regte sehr wahrscheinlich Nonos Komposition an.

Die Komposition Nonos und das Werk Scarpas

Lassen sich Parallelen ziehen zwischen Musik und Architektur im Allgemeinen und der konkreten künstlerischen Arbeit von Architekt und Komponist? Bestehen substantielle Bezüge zwischen Scarpas Werk und Nonos *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*? So könnten die ersten Fragen lauten, mit denen man konfrontiert wird, wenn man die Analyse, ihren Rahmen und ihre Bedingungen zu bestimmen versucht,

4 Eine lohnende Lektüre hierzu ist Lorenz Dittmann, *Luigi Nono – Carlo Scarpa – Venedig. Zur Entsprechung von Musik, Architektur und Bild,* in: *Non consumiamo Marx: Luigi Nono: Musik, bildende Kunst, politische Utopie,* hrsg. von Sigrid Konrad, Saarbrücken: Pfau 2008 (= *Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar* 3), S. 116–141.

5 Luigi Nono, zitiert nach Klaus Kropfinger, *… kein Anfang – kein Ende … Aus Gesprächen mit Luigi* Nono, in: ders., *Über Musik im Bilde. Schriften zur Analyse, Ästhetik und Rezeption in Musik und Bildender Kunst,* hrsg. von Bodo Bischoff, Andreas Eichhorn, Thomas Gerlich und Ulrich Siebert, Bd. 2, Köln: Dohr 1995, S. 615–626, Zitat S. 617.



Abbildung 2: Fondazione Querini-Stampalia, Venedig, Restaurierung: Carlo Scarpa (1961–63)
Foto: © Klaus Frahm/ARTUR IMAGES

mit deren Hilfe ein Verständnis von Nonos Orchesterstück ermöglicht werden soll. Eine Antwort auf die Frage nach der Beziehung konkreter Kunstwerke lässt sich fast nur spekulativ begründen.

Ein Beispiel unter vielen ist die Stiftung Querini-Stampalia, mit deren Restaurierung (Erdgeschoss und Innenhof) Carlo Scarpa 1961 beauftragt wurde:

> »Wie in anderen Fällen zeigt sich auch hier, dass Scarpa bei seinem architektonischen Eingriff mit großer Sensibilität auf den jeweils vorgegebenen Kontext — sowohl den kulturellen als auch den natürlichen — einging. So war Wasser für Scarpa kein Problem, sondern Anlass und Quelle der Inspiration.«[6]

Folgt man den Wasserkanälen, erfährt man die Geschichte des Hauses in unzähligen unterschiedlichen Bildern und aus verschiedensten Blickwinkeln: in Schichten. Lässt man die Augen durch Räume und Korridore und durch die Fenster ins Freie wandern, durch die kleinen, großen, kreisförmigen und rechteckigen Öffnungen und Spalten, entdeckt man viele und zuvor noch nicht wahrgenommene Linien und Formen – aber auch Schatten und Licht bekommen ein anderes Gesicht.

6 Vgl. Sergio Los, *Carlo Scarpa* (s. Anm. 2), S. 98.



Abbildung 3: Carlo Scarpa, Grabmal der Familie Brion, Treviso 1969–1978
Foto: © Klaus Frahm/ARTUR IMAGES

Lorenz Dittmann beschreibt den *Complesso monumentale* (Grabmal) der Familie Brion in Treviso wie folgt und stellt dabei fest, dass weniger die Stiftung Querini Stampalia in Venedig, sondern eher das Grabmal Brion mit *A Carlo Scarpa* eng verbunden ist:

> »Der Eingangsbau wird begrenzt von einem komplexen Rahmensystem vor- und zurücktretender gleich breiter Streifen, die häufig rechtwinklig umbrechen und dann abrupt enden. Kennzeichnend ist auch die Asymmetrie dieses Rahmensystems im obersten Bereich, die die Frontalansicht mit einer verzerrten Perspektive verfremdet. Die Stufen leiten nach oben und nach unten, verbinden die Architektur stellenweise mit dem Wasser, lassen sie auftauchen aus dem Wasser. Sie repräsentieren das Maßelement von 5,5 cm und deren Vervielfachungen, nach denen alle Architekturteile hier proportioniert sind, 5,5 – 11 – 16,5 – 22 – 27,5 – 33 cm etc., ein ungewöhnliches Maßsystem.«[7]

Sind die Linien, Ecken und Kanten, Lichtführungen oder gar die Asymmetrie der Zeichnungen und Bauten Scarpas bei Nono erkennbar? Oder sind solche Gestalten und Formen originäre Elemente von Nonos Musik und somit nur zufällig in den Werken beider Künstler zu finden? Dies ist schwer zu beurteilen. Es fällt jedenfalls auf, dass gerade die Feinheit und somit die Art und Weise, wie Scarpa den Raum in Schichten

7 Lorenz Dittmann, *Luigi Nono – Carlo Scarpa – Venedig* (s. Anm. 4), S. 126.

entfaltet – von der globalen Ordnung bis zu den kleinsten Details –, auch in *A Carlo Scarpa* eine Rolle spielt. Die musikalische Umsetzung dieser gestalterischen Idee im Werk Scarpas oder das musikalische Pendant zu ihr zeigt sich in Nonos Orchesterstück vor allem in der Behandlung von Mikrointervallik. Es wäre aber falsch, zu behaupten, dass Nono Mikrointervalle erst mit dieser Komposition und wegen seiner Auseinandersetzung mit Scarpa entdeckt und zu einer quasi neuen Technik entwickelt habe. Mikrointervallik pulsierte in Nonos Musik schon lange zuvor in unterschiedlichsten Formen und Gestalten.

Kontexte und Arbeitsweise

Der unmittelbare Kontext, in dem das Orchesterstück *A Carlo Scarpa* entstanden ist, weist auf spezifische Interessen des Komponisten in Bezug auf den musikalischen Klang und die klangliche Gestaltung hin, die ohne die konkreten Erfahrungen, die er mit Hilfe elektronischer Klangbearbeitung und -umformung sammeln konnte, kaum denkbar gewesen wären. Ab den sechziger Jahren erlaubte ihm die Arbeit im Studio di Fonologia della RAI in Mailand und ab den achtziger Jahren im SWF-Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung in Freiburg, seine klanglichen Visionen einer praktischen Prüfung zu unterziehen. Im Kontext dieser über mehr als ein Jahrzehnt andauernden Horizonterweiterung musikalischen Denkens, die Struktur, Klang und Raum sowie die Aufführungspraxis thematisiert, steht sicherlich die Tendenz, eher intime, luzide und gut aushörbare Formen von Kammermusik zu bevorzugen. Folgende Werkliste illustriert diese kompositorische Phase:

1979 *Con Luigi Dallapiccola* für sechs Schlagzeuger und Live-Elektronik
1979–80 *Fragmente – Stille, an Diotima* für Streichquartett
1980–83 *Das atmende Klarsein* für Bassflöte, kleiner Chor, Tonband und Live-Elektronik
1981 *Io, frammento dal Prometeo* für drei Soprane, kleiner Chor, Bassflöte, Kontrabassklarinette und Live-Elektronik
1982 *Quando stanno morendo. Diario polacco Nr. 2* für vier weibliche Stimmen, Flöte, Violoncello und Live-Elektronik
1982 *¿Dónde estás, hermano?* für zwei Soprane, Mezzosopran und Alt
1983–86 *Omaggio a György Kurtág* für Alt, Flöte, Klarinette, Tuba und Live-Elektronik
1983 *Guai ai gelidi mostri* für Altstimmen, Flöte, Klarinette, Tuba, Bratsche, Violoncello, Kontrabass und Live-Elektronik
1981/84 (rev. 1985) *Prometeo. Tragedia dell' ascolto* für Stimmen, Instrumente und Live-Elektronik

Wichtig ist hierbei die Tatsache, dass *A Carlo Scarpa* zum späten Schaffen Nonos zu zählen ist, das Claus-Steffen Mahnkopf so charakterisiert:

> »Nono wendet sich vorgegebenem, gleichsam gesuchtem oder gefundenem Material zu, so der *scala enigmatica* im Streichquartett oder den Flötenmehrklängen in *Das atmende Klarsein*. Er arbeitet buchstäblich frei. Er probiert aus, er spielt, er bastelt, er stellt wie

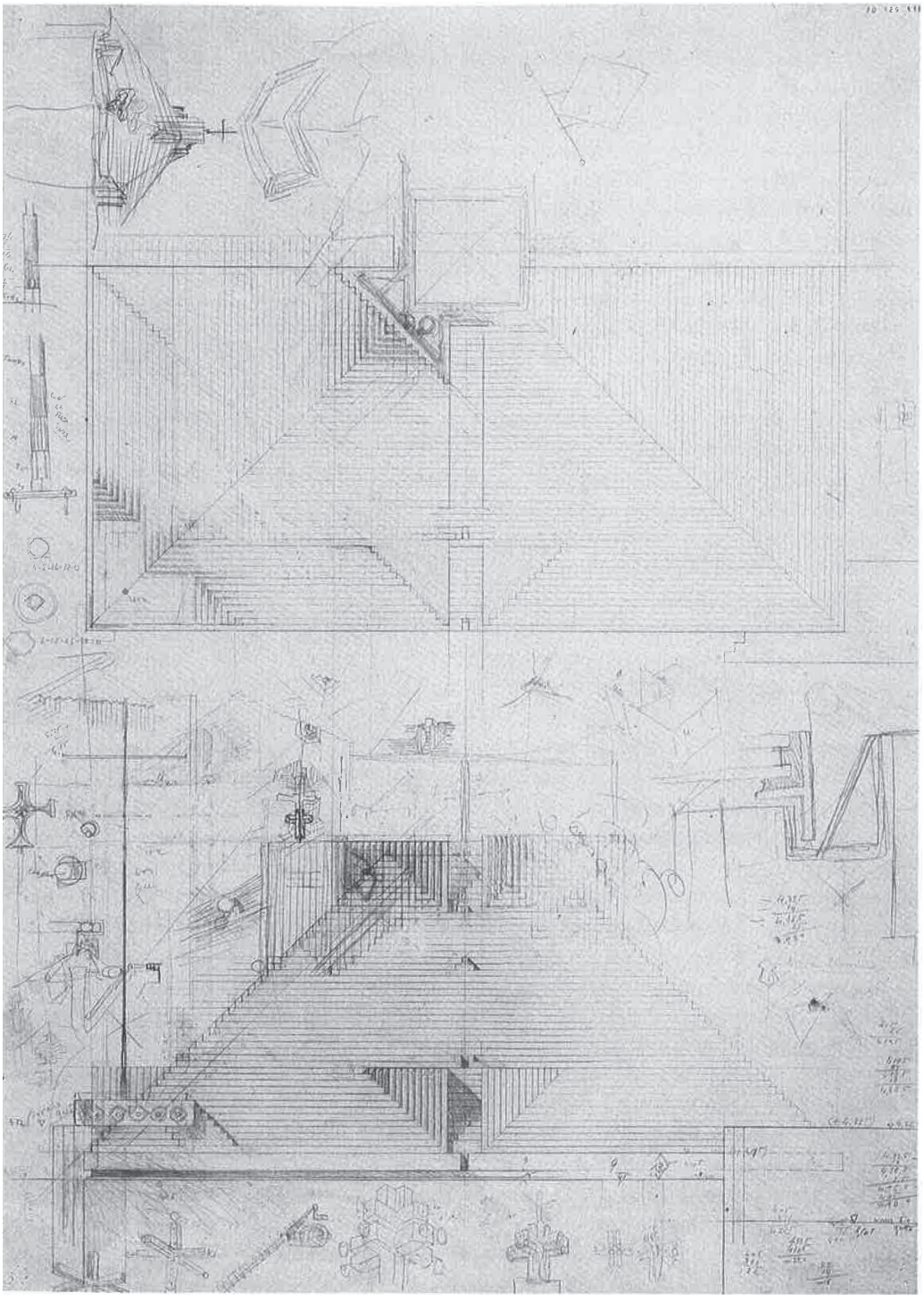


Abbildung 4: Carlo Scarpa, Grabmal der Familie Brion, Treviso 1969–1978, Zeichnung des Kapellen-Dachs

ein Innenarchitekt um, er sucht und tastet – man könnte es ein vagabundierendes Komponieren nennen.«[8]

Serielle Technik im engeren Sinn verliert nach der »Wende«[9] um 1979 ihr Gewicht und ist nur noch stellenweise zu finden, dafür erweitert auf andere Ebenen des kreativen Prozesses: Systematisierung und Katalogisierung bleiben weiterhin erkennbare Merkmale von Nonos Komponieren und bedeuten eine Ausweitung des seriellen Denkens. Um 1970 beschreibt Nono sein Kompositionsverfahren folgendermaßen:

> »Ich arbeitete immer sozusagen in drei Stufen. Zuerst wählte ich das Material, das Intervallische, das Klangliche, das Rhythmische. Dann experimentierte ich mit diesem Material, unterzog es vielleicht auch verschiedenen prädeterminierenden Prozessen, aber nur um zu sehen, in welcher Richtung es sich entwickeln könnte. Und dann komponierte ich, leitete also aus dem Material und den ihm einbeschriebenen Möglichkeiten eine ihm gemäße Form ab.«[10]

Das trifft auch für den Entstehungsprozess von *A Carlo Scarpa* zu. Denn Nono legt von Beginn an gewisse Prinzipien fest, welche die Komposition ausprägen werden. Beispielsweise notiert er fast immer zuerst das rhythmische Prinzip, dann die Instrumentierung und deren Behandlung. Zum Teil handelt es sich bloß um verbale Notizen zu einzelnen Ideen, daneben finden sich aber auch bereits konkrete musikalische Gedanken, die immer wieder anders notiert werden, bis sie eine überzeugende Form annehmen.[11] Als letzte Phase erfolgt die Ausformung des *Timbres* und damit der Mikrointervallik. Das Experimentieren mit Mikrointervallik stellt sich in unterschiedlichen Formen dar: Sie variiert von Komposition zu Komposition, findet keine einheitliche Notationsweise und wird oft bestimmten Spieltechniken untergeordnet. Dies ist der Fall bei Stücken wie *Fragmente – Stille, an Diotima*, wo beispielsweise die Bogentechnik *arco lentissimo* eine wichtige Rolle spielt; oder bei *Das atmende Klarsein*,[12] wo Nono Flöten-Mehrklänge nur annähernd genau notiert hat: Einzig Vierteltönigkeit wird mit Präzision verlangt, Sechzehnteltönigkeit nicht.[13]

A Carlo Scarpa dagegen nimmt eine Sonderrolle ein, weil alle Mikrotöne (Mikrointervalle) unabhängig von der jeweiligen Spieltechnik bis auf den Sechzehntelton genau notiert sind und intoniert werden sollen. Nono verzichtet auf Angaben zu konkreten Spielweisen und Spieltechniken vollständig und vertraut bei der Lösung der klanglichen

8 Claus-Steffen Mahnkopf, *Nonos Arbeitsweise. Und: Die Frage nach der Einheit seiner Musik,* in: *Musik & Ästhetik* 40 (2006), S. 51–62, Zitat S. 55.

9 Vgl. dazu Heinz-Klaus Metzger, *Wendepunkt Quartett?* in: *Luigi Nono,* hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1981 (= *Musik-Konzepte* 20), S. 93–112.

10 Luigi Nono, zitiert in Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?* Frankfurt: Fischer 1971, S. 106–127, Zitat S. 111.

11 Vgl. dazu etwa Skizze 52.03/01-14 im Archivio Luigi Nono, Venedig (im folgenden: ALN).

12 Vgl. dazu die »didaktische DVD« als Beilage zur Partitur von *Das atmende Klarsein*, Milano: Ricordi 139 378.

13 Das ist auch der Fall in der Komposition *Quando stanno morendo. Diario polacco Nr. 2*. In *Omaggio a György Kurtág* sind alle Vierteltöne der Holz- und Blechbläser durch präzise Angaben zu Griffen und Spielpositionen bestimmt.

Umsetzung ganz auf die Kompetenz der Musiker. Ob Nono sich über die Problematik der Realisierung im Klaren war? Zielte er vielleicht nicht nur auf höchste Präzision ab? Denn dadurch, dass gerade ein Zusammenspiel in dieser Genauigkeit wohl gar nicht möglich ist, entstehen unfreiwillig sehr viele zusätzliche Schallereignisse, die je nach Kontext dem Klanggebilde bzw. -spektrum eine einfachere oder komplexere Textur verleihen. Die Absicht, Ungenauigkeit kompositorisch zu gestalten, ist Nono weder zuvor noch danach fremd. So lässt Nono Ende 1986 Giancarlo Schiaffini auf der Tuba mühevoll fast unspielbare Tonhöhen spielen, um aus der gewonnenen Zerbrechlichkeit und Unkontrollierbarkeit das musikalische Material für die Komposition *Post-prae-ludium n. 1 per Donau* für Tuba und Live-Elektronik zu gewinnen.

Der folgende Vergleich zeigt, dass Nono Mikrotöne sehr unterschiedlich notiert hat:

Fragmente – Stille, an Diotima:

𝄲 𝄳 = ein Viertel- bzw. ein Dreiviertelton höher.

𝄭 = ein Viertelton tiefer.

Das atmende Klarsein:

		𝄫/𝄭		𝄲		𝄮/𝄬		𝄮/𝄱		𝄲		♯		
	𝄫				𝄩				𝄲				𝄳	
𝄫			𝄭				𝄮				♯			×

tiefer *höher*

Obere Reihe: Sechzehnteltöne
Mittlere Reihe: Vierteltöne
Untere Reihe: Halbtöne

Quando stanno morendo. Diario polacco Nr. 2:

𝄬 𝄱 = etwas weniger als ein Viertelton (tiefer bzw. höher)
𝄭𝄬 𝄯𝄱 = etwas mehr als ein Viertelton (tiefer bzw. höher)
(in der von Ricordi veröffentlichten Partitur erscheint es als 𝄩𝄬)
𝄩 𝄲 = genaue Vierteltönigkeit (tiefer bzw. höher)

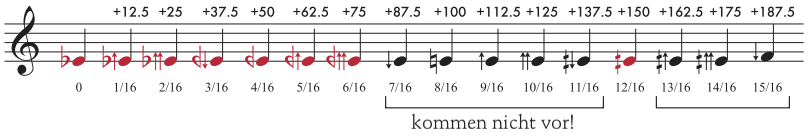
Zum Tonmaterial[14]

Auf den ersten Blick haben wir es ausschließlich mit aus den Initialen des Widmungsträgers gewonnen Tonhöhen zu tun: C und Es. Tatsächlich aber vollzieht sich in der

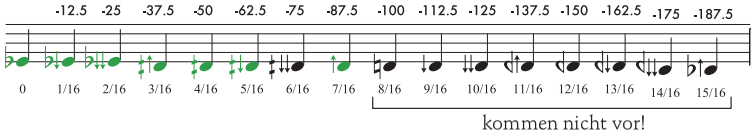
14 Im Folgenden liegt der Fokus auf der bei Ricordi erschienenen Endfassung (Reproduktion der Reinschrift) von *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*. Es werden dennoch hie und da Parallelen zwischen den früheren Stadien und der definitiven Fassung der Komposition gezogen, um gewissen Fragen, welche die schließlich veröffentlichte Partitur möglicherweise offen lässt, bessere Konturen zu geben.

Halbton = 100 Cents; Viertelton = 50 Cents; Achtelton = 25 Cents; Sechzehntelton = 12,5 Cents

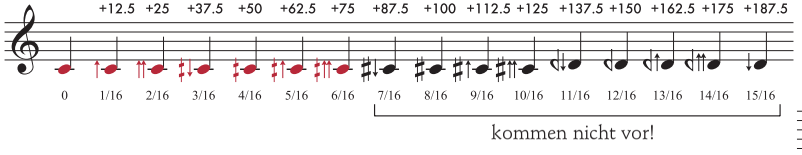
Bewegung (aufwärts) in Sechzehntelton-Schritten



Bewegung (abwärts) in Sechzehntelton-Schritten



Bewegung (aufwärts) in Sechzehntelton-Schritten



Bewegung (abwärts) in Sechzehntelton-Schritten

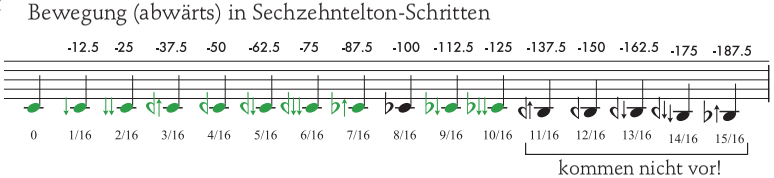


Abbildung 5: Mikrotöne mit Angaben in Cents

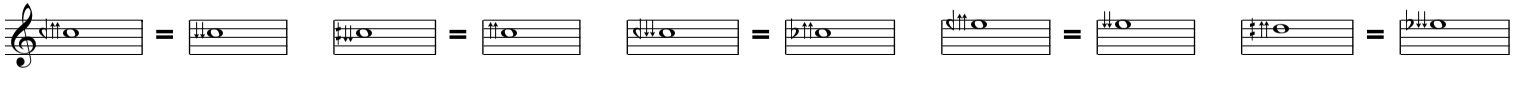


Abbildung 6: »Enharmonische Verwechslungen«

Komposition deren mikrointervallische »Auffächerung«, aus der auch Verbindungsmöglichkeiten zwischen den Initialtönen resultieren. Abbildung 5 zeigt in einer kompakten Übersicht, wie diese mikrointervallische »Auffächerung« in Sechzehnteltonschritten funktioniert (vgl. Tonbeispiel 1 auf der beiliegenden CD).

Nono entscheidet sich für die Verwendung einer Mikrotonalität, die im äquidistant strukturierten und temperierten Tonsystem eingebettet ist und in der ausschließlich die Unterteilung eines Ganztons (200 Cents) in Viertel-, Achtel- oder Sechzehnteltönen gebraucht wird. Rainer Zillhardt behauptet, dass »Nono mit dem Begriff Mikrointervall sich abgrenzen zu wollen scheint, indem er speziell die Dimension *Distanz* ins Auge fasst.«[15] Diese Behauptung halte ich für plausibel, da es Nono primär um das Intervall und nicht um den einzelnen Ton ging. Aber Nono behandelt die minimalen Abstände zwischen verschiedenen Tonhöhen nicht nur im Sinne einer Abfolge oder Reihung von Ton-Distanzen; vielmehr sorgt gerade die *Überlagerung* oder *Schichtung* verschiedener Mikro-Distanzen in kleineren oder größeren Klangräumen dafür, dass die fragmentarische Wahrnehmung der Gesamtstruktur uns zumindest auf der ersten Hörebene daran hindert, Reihenfolgen von Tönen etwa als »melodisch« (selbst in einem sehr weitgefassten Sinn) zu erleben und zu interpretieren. Man kann also behaupten, die Tonhöhenstruktur der Komposition *A Carlo Scarpa* bewege sich vor allem in der vertikalen Dimension, während die horizontale Achse eher ausgespart erscheint.

Wie Abbildung 5 zu entnehmen ist, sind die farbigen Noten jene, die tatsächlich im Werk (bzw. der Reinschrift) vorkommen. Die mikrointervallische »Auffächerung« über die Es-Achse besteht aus dreizehn verschiedenen Tönen – sieben aufwärts und sechs abwärts. Die C-Achse wird in fünfzehn verschiedene Töne aufgespalten – sechs aufwärts und neun abwärts. Alle Töne erscheinen in Abbildung 5 im Allgemeinen so, wie Nono sie selbst notiert hat. Allerdings entstehen einige Ausnahmen, wenn sie »enharmonisch verwechselt« notiert werden.[16]

Solche »enharmonische Verwechslungen« sind weder spieltechnisch noch harmonisch bedingt, sondern beruhen meines Erachtens auf Nonos Unsicherheit oder Flexibilität bei der Notation von Mikrotönen. Anders gesagt: Die Suche nach und das Erproben von Mikrotonalität fand in *A Carlo Scarpa* noch keine Lösung der damit verbundenen notationspraktischen Probleme.

Um sozusagen die Vogelperspektive nicht zu verlieren, vergleicht Nono in seinen Skizzen die in *A Carlo Scarpa* benutzte Schreibweise mit jenen, die er bisher in anderen Kompositionen bereits ausprobiert hat:

15 Vgl. Rainer Zillhardt, *Überlegungen zu den äußeren und inneren Bedingungen mikrotonaler Strukturen anhand von Luigi Nonos Orchesterstück »A Carlo Scarpa«,* in: *Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten,* hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 2003 (= *Musik-Konzepte* Sonderband), S. 141–166, besonders S. 142.

16 Auch die enharmonischen Verwechslungen deuten darauf hin, dass Nono sich an einem äquidistanten (»gleichschwebenden«) Tonsystem orientiert hat.

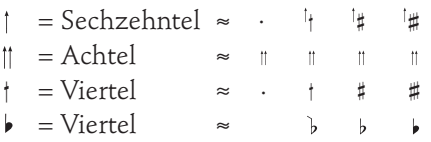


Abbildung 7: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Transkription von Skizzenblatt 52.04/01b

Bereits an dieser Stelle muss erwähnt werden, dass nicht jeder Ton in der Partitur gleich häufig vorkommt: Die auf Es bezogenen D+12.5 Cents und E+50 Cents sind beispielsweise jeweils nur ein einziges Mal im ganzen Stück zu finden, und zwar in Takt 1 (zweite Flöte und Violoncello solo) und Takt 10–11 (zweite Geige: Quartflageolett). Genau dieser zuletzt erwähnte Ton (E+50 Cents) und der tiefste Ton (C–125 Cents) bilden theoretisch – vielleicht zufällig – einen um 25 Cents verminderten Tritonus. Dieser enge Tritonus selbst wird aber nie klangliche Realität. Stattdessen erklingt als weiteste Distanz ein anderes Intervall: eine kleine Terz, die um 25 Cents verkleinert wurde und sich in den Takten 52–54 befindet (in den ersten und zweiten Geigen und in der vierten Posaune), also genau dort, wo die zwei Bausteine (C und Es) das einzige Mal im ganzen Stück gleichzeitig erklingen. Diese »kleine Terz« erscheint allerdings nicht isoliert und wird weder dynamisch noch durch die Instrumentation herausgehoben. Sie bildet den Rahmen eines Klanges, dessen teilweise extreme Register und Auffächerungen uns schließlich daran hindern, dieses Intervall deutlich wahrzunehmen.

Dies ist vor allem deshalb erwähnenswert, weil daraus deutlich wird, dass Nono offensichtlich auf eine diskontinuierliche, in sich bewegte und alles andere als gleichförmige Struktur abzielte. Was ihm vorschwebte, ist wohl ein Tonhöhennetzwerk voller Kontraste. Die konkrete Situation in der Endfassung der Komposition stellt sich folgendermaßen dar: Das D+12.5 Cents und das C+75 Cents liegen jeweils an der unteren und oberen Grenze ihres Zugehörigkeitsbereichs, das heißt sie bilden die notwendige Brücke zwischen den Welten des Es und des C. Der erste Ton liegt 87.5 Cents unter seinem »Kern« (Es), der zweite 75 Cents über dem seinen (C).

Der daraus resultierende Vorrat an Tönen wird im Laufe des Stückes auf sieben unterschiedliche Lagen verteilt. Hier bestätigt sich ein weiteres Mal, dass Nono trotz der inneren Symmetrie des ausgewählten Tonsystems möglichst große Kontraste gesucht hat. Es gibt nur zwei (fast) identisch strukturierte Lagen, nämlich auf der Es-Achse die fünfte in der zweigestrichenen Oktave und die dritte in der kleinen Oktave (siehe Abb. 8).

Ein weiteres, von den übrigen Bestandteilen der klanglichen Struktur stark abweichendes und dadurch einen zusätzlichen Kontrast bildendes Element führt Nono ein, indem er dem Klangorganismus eine durch spezielle Instrumentaltechnik bzw. speziellen Instrumentengebrauch charakterisierte zusätzliche Schicht hinzufügt: *col legno battuto* und *col legno battuto + crini* sind Geräuschklänge, die Nono gleich zu Beginn des Stückes verwendet. Hierzu bleibt meines Erachtens offen, ob die erwähnten Geräuschklänge eine bestimmte Tonzugehörigkeit haben oder nicht. Man könnte vielleicht behaupten, dass alle *battuti* dem Tonkontext zugehören und jeweils als C oder Es zu greifen bzw. zu intonieren sind und somit einen vermischten Klang ergeben. Nono aber benutzt zwei unterschiedliche Zeichen, um das *col legno* zu notieren: mit resp. ohne

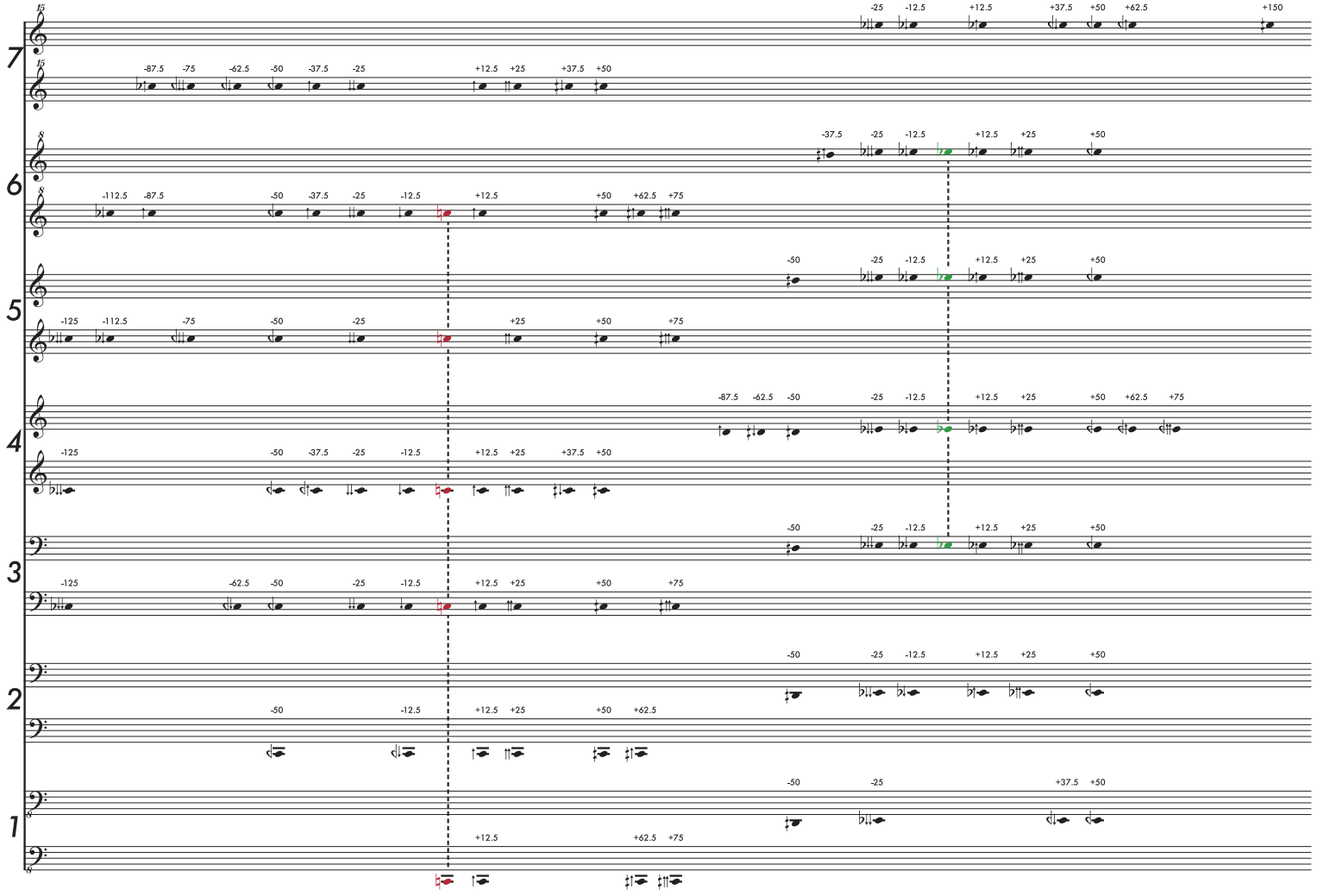


Abbildung 8: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Tonvorrat nach Oktavlagen; die Tonzentren C und Es sind hier farbig (rot resp. grün) notiert

Notenkopf. Meiner Meinung nach deuten alle *col legno*-Zeichen ohne Notenkopf darauf hin, einen geräuschhaften und trockenen, aber helleren Klang durch das Abdämpfen aller Saiten mit Hilfe der linken Hand zu erzeugen: ein mittlerweile durchaus üblicher Klang, der in diesem Werk mit dem Klang der Triangel verwandt ist. Hingegen können alle *col legno*-Zeichen mit Notenkopf genau intoniert werden: Es erklingen ausschließlich die Töne C resp. Es, denn Nono verlangt hier keine mikrotonalen Abweichungen, obwohl diese Klänge immer in einem stark mikrointervallisch geprägtem Kontext stehen.

Kontraste, Differenzierungen

Die Begriffe »Kontrast« und »Fragment« sind hinsichtlich des kompositorischen Schaffens Luigi Nonos allgegenwärtig, zumal dann, wenn die Werke des letzten Lebensjahrzehnts zur Debatte stehen. Obwohl sich diese Begriffe bereits für seine frühen Kompositionen (etwa *Variazioni canoniche sulla serie dell' Op. 41 di Arnold Schoenberg*, 1950) anwenden ließen, ist klar, dass die von ihnen umschriebenen musikalischen Strukturbesonderheiten in der Folgezeit zunehmend an Bedeutung gewinnen und schließlich zum eigentlichen Thema von Nonos spätem Klangdenken werden. Dabei ist mit »Kontrast« nicht nur ein Mittel des harten Schnittes benannt, sondern auch die Möglichkeit feinster Klangdifferenzierung, aus der neue Wahrnehmungsräume entstehen können.

Raum und Distanz resultieren im Fall von *A Carlo Scarpa* aus der Überlagerung mehrerer Mikrointervalle, die das Phänomen der *Schwebung* (auch »Kombinationstöne«)[17] hervorrufen (vgl. dazu auch die Tonbeispiele 13–17 auf beigelegter CD). Nono erzeugt durch die Überlagerung mehrerer Mikrointervalle eine etwas komplexere Spielart dieses Phänomens, da mehrere Differenztöne je nach Anzahl der Ausgangstöne als eine dem primären Tonmaterial untergeordnete Schicht wahrgenommen werden können. Dieses unterschwellige Klangmaterial ist abhängig von der Dynamik (Lautstärke der Ausgangstöne) und der Instrumentation: Spielen obertonreiche Instrumente zusammen oder aber obertonarme resp. eine Mischung von beiden, so ändert sich in unserer Wahrnehmung das Klangspektrum jeweils völlig; die geringste Verschiebung im Inneren der Klangstruktur ergibt ein komplett anderes Klangbild. Dies gilt besonders für Differenztöne. Wohl deshalb ist die Spanne der Dynamikbezeichnungen so extrem.[18]

17 Dies ist ein Phänomen, das erst im Ohr unter speziellen akustischen Bedingungen wahrnehmbar wird: Erklingen zwei Töne mit annähernd gleicher Frequenz zusammen, schwillt die Lautstärke periodisch an und ab. Je näher jene sind, desto langsamer ist das entstehende Pulsieren. Ist das Pulsieren schnell genug, so wird diese periodische Lautstärkeänderung als ein zusätzlicher Ton empfunden, der oft als Differenzton bezeichnet wird. Je lauter die Ausgangstöne erklingen, desto deutlicher hört man den Differenzton.

18 Hans Peter Haller erklärt es folgendermaßen: »ein zehnfaches Pianissimo heißt so leise zu spielen, dass alle Teiltöne (Obertöne) bis auf den ersten unterdrückt werden und ein farbloser Sinuston übrig bleibt. Man kann auch sagen, der Ton eines Instrumentes wird ›entpersönlicht‹, verliert seinen spezifischen Klangcharakter.« Haller fügt noch hinzu: »Dies ist nicht bei allen Instrumenten aufgrund ihres Anregungsmechanismus möglich, so z. B. bei Streichinstrumenten. Doch auf den meisten Blasinstrumenten kann ein fast reiner Sinuston produziert werden.« (Hans Peter Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971–1989.*

Damit ist ein Arbeitsfeld benannt, das man auf Nonos im elektronischen Studio gesammelte Erfahrungen zurückführen kann, und zwar besonders auf jene, die er im SWF-Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung gemacht hat. Einen kleinen Bericht darüber gibt Hans Peter Haller, der ehemalige Leiter des Experimentalstudios:

> »Nono hat vor allem dem spektralen Klangverhalten in unterschiedlichen Dynamikstufen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Mit unermüdlicher Ausdauer saß er vor dem Monitor und schaute sich – zwischen Sonascope und Oszillograph wechselnd – die Echtzeitanalysen der Instrumental- oder Vokalklänge an, dabei aber mit wachsamem Ohr das akustische Ergebnis nicht vernachlässigend. Es wurden für ihn immer mehr seine empirischen Erfahrungen bestätigt, dass Dynamikänderungen nicht nur Lautheitsänderungen, sondern manchmal mehr noch Klangfarbeänderungen hervorbringen.« [19]



Abbildung 9: Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1956–1964: »Sacello«
Foto: © Klaus Frahm/ARTUR IMAGES

Hierin liegt die Kraft der Kontraste und Differenzierungen, von denen vorher die Rede war. Diese werden in *A Carlo Scarpa* primär durch das Verhältnis von Dynamik und Instrumentierung gebildet. Einzelne Mikrointervalle spielen hier nur eine sekundäre Rolle, vielmehr kommt es auf die Gesamtheit der Klangereignisse und Klangparameter an. Ihre Verhältnisse zueinander sind in stetem Wandel begriffen, ähnlich wie Materialien und Oberflächen eines Scarpa-Baus mit wechselnden Lichtverhältnissen interagieren: Je nach Material, aus dem etwa eine Mauer gemacht ist – rau oder glatt –, wird sie in der Wahrnehmung leicht umgeformt, da ihre Textur stets anders hervorgehoben wird. Ähnliches geschieht dem mikrointervallischen Tonhöhenmaterial in Nonos *A Carlo Scarpa*. Der Widmungsträger der Komposition hat gezeigt, dass ein sensibles Auge sehr viel aus diesen Verfahren gewinnen kann.

Vermag aber ein sensibles Ohr alle Schichten von *A Carlo Scarpa* wirklich zu erfassen? Oder gibt es vielleicht eine weitere versteckte Schicht, deren Einzelelemente bewusst als solche nicht zu hören sind? Handelt es sich um eine Klang-Musik, die direkt von raumbedingten Gegebenheiten und physiologischen Eigenschaften des Zuhörers

Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte, 2 Bde., Baden-Baden: Nomos 1995, Bd. 2, S. 144 f.)

19 Vgl. ebd., S. 144.

abhängig ist und erst dann entstehen kann, wenn alle Faktoren – Intonation, Raum, Konzentration, Wachsamkeit und eben ein sensibles Ohr – ideal zusammentreffen? Es kommt nicht nur auf die Tonzentren C und Es und deren mikrointervallische »Auffächerungen« an, sondern auch auf jene in sich bewegende und kaum fassbare Klangschicht, deren innerer Aufbau nur der Analyse zugänglich ist. Hier geht es nicht um den einzelnen Mikroton, auch nicht unbedingt um das Intervall, sondern vielmehr um das Klangergebnis aus der Interaktion von Dynamik, Instrumentierung und deren Wahrnehmung. Natürlich spielen Intervalle eine enorm wichtige Rolle, da je nach Lage der Töne manche Frequenzen verstärkt, geschwächt oder gar annulliert werden. Aber die Musik lässt sich nicht sinnvoll auf sie reduzieren.

Nono tauchte so tief in seine Klangvorstellung ein, dass manche Stellen der Komposition im Laufe des kreativen Prozesses sich nur um wenige Mikrotöne, manchmal sogar nur um einen einzigen Ton innerhalb eines feinst strukturierten Klanggebildes verschoben haben. Dies zeigt der Vergleich von Skizzenmaterial und Reinschrift. Demonstrationshalber seien lediglich die Anfangsseiten jener Skizzen gegenübergestellt, die nacheinander verschiedene Stadien der Entstehungsgeschichte des Werks dokumentieren (vom ALN versehen mit den Signaturen 52.03, 52.04 und 52.05). Ich verzichte dabei auf Kommentare, Bemerkungen oder Erklärungen zu den verschiedenen Stadien des Kompositionsprozesses, denn dies im Detail zu diskutieren, würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.[20]

Was hat Nono dazu bewogen, an manchen Stellen bloß einen einzigen Ton oder zwei Töne innerhalb eines komplexen Klanggebildes zu ändern? Was bewirken zum Beispiel die zum Teil minimalen Änderungen in Takt 10 der Reinschrift? Flöten 2 und 3: anstelle der darin notierten Es+25 Cents und Es–25 Cents ist zuvor Es+75 Cents bzw. Es+25 Cents vorgeschrieben. Violinen 3–4: kein E+50 Cents, sondern Es+62.5 Cents. Violinen 5–6: ein Es+50 Cents anstatt Es+12.5 Cents.[21]

Weitere Beispiele:

Reinschrift, Takt 13: Nach den Skizzen mit der Signatur 52.05 müsste das Horn ein eingestrichenes C–50 Cents anstatt des eingestrichenen C+50 Cents spielen; die Posaune ein kleines C+50 Cents, kein kleines C–50 Cents; die Bratschen hätten anstelle des eingestrichenen C+50 Cents ein eingestrichenes C–37.5 Cents; die Kontrabässe ein kleines C+50 Cents, kein kleines C–50 Cents.

Reinschrift, Takt 15: Nach den Skizzen mit der Signatur 52.05 müsste die 2. Posaune ein Kontra-Es+62.5 Cents anstatt des Kontra-Es+37.5 Cents spielen, die 3. Posaune ein Kontra-Es+37.5 Cents, kein Kontra-Es+25 Cents.

20 Siehe dazu Stefan Drees, *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken: Pfau 1998, bes. S. 34–50 und S. 211 ff.

21 In diesem Fall muss ich gestehen, dass die Reinschrift Nonos und seine Wahl der Notation der Mikrointervalle etwas unklar erscheinen, da an manchen Stellen ein Es+50 Cents oder ein normal notiertes Es stehen könnte. Auf Grund der Breite der Linie lässt sich nicht einwandfrei feststellen, ob es sich nun um ein hohles oder ausgefülltes Be handelt. In der von mir neu notierten und zusammen mit dieser Studie veröffentlichten Partitur habe ich mich deshalb für eine andere Notationsart entschieden. Siehe Partitur unten in Anhang 2.

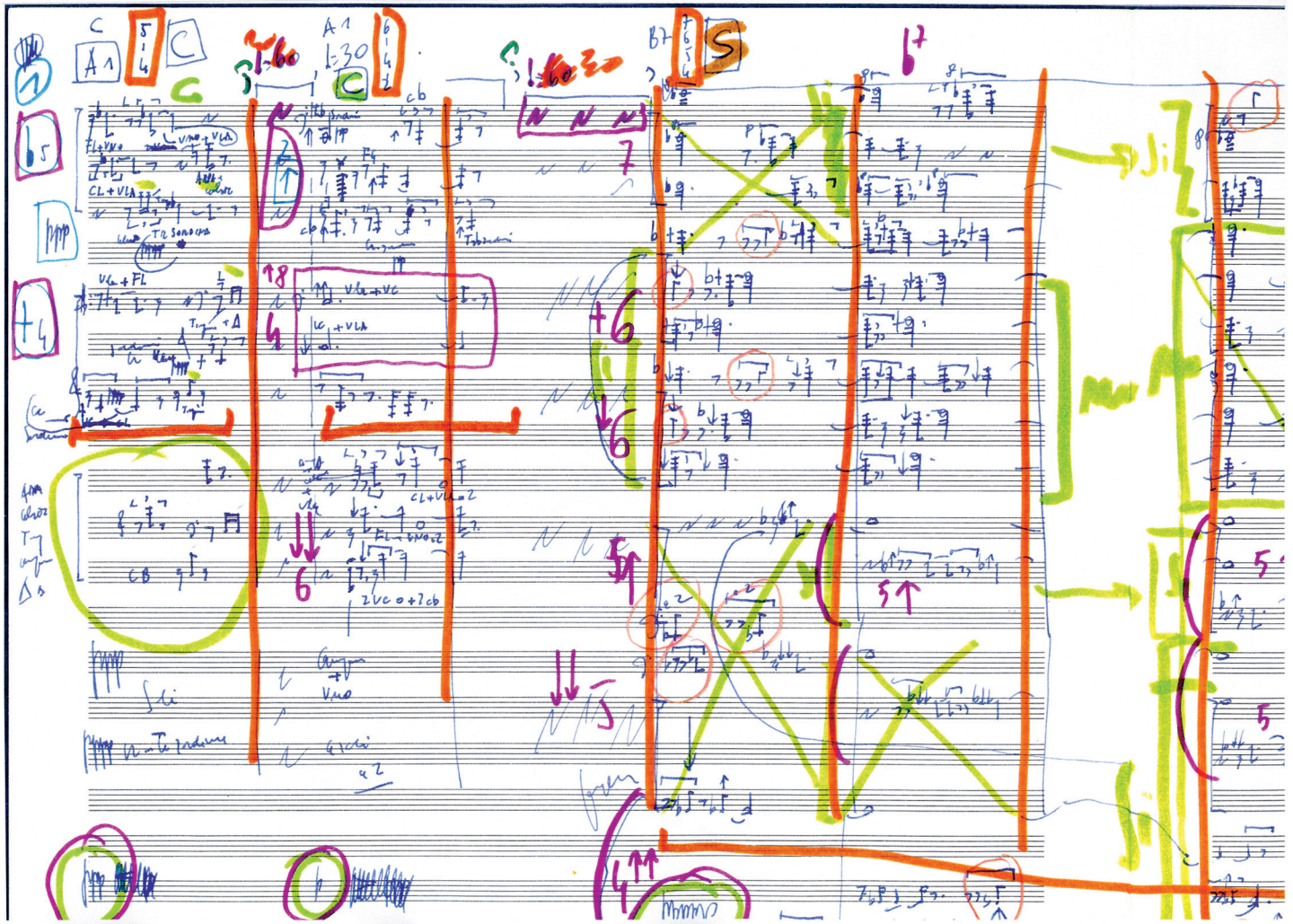


Abbildung 10: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Skizzenblatt 52.03 / 01 sx a (© Erben Luigi Nono/Archivio Luigi Nono, Venedig)

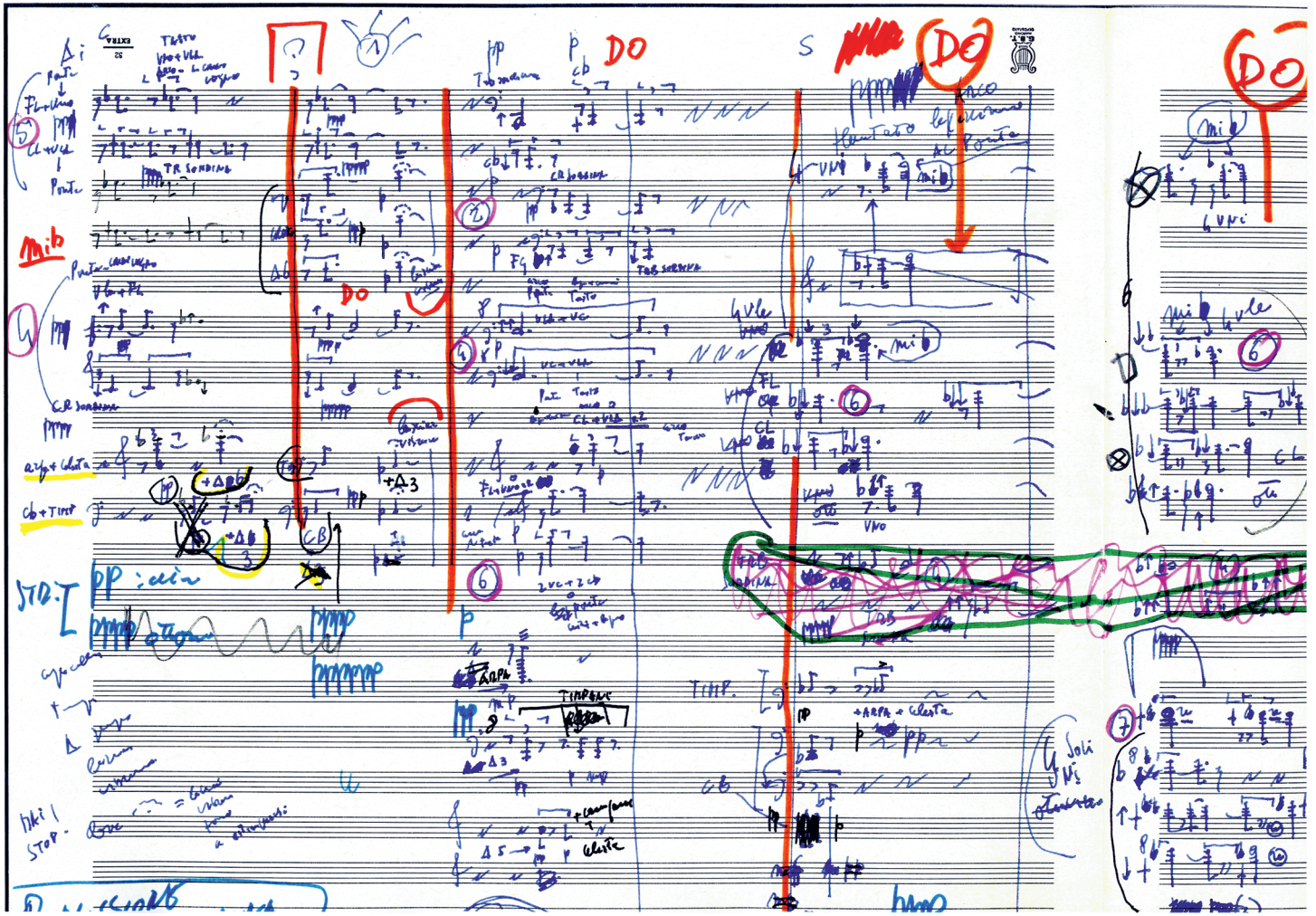


Abbildung 11: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Skizzenblatt 52.04 / 01 sx a (© Erben Luigi Nono/Archivio Luigi Nono, Venedig)



Abbildung 12: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Skizzenblatt 52.05 / 02 v dx a (© Erben Luigi Nono/Archivio Luigi Nono, Venedig)

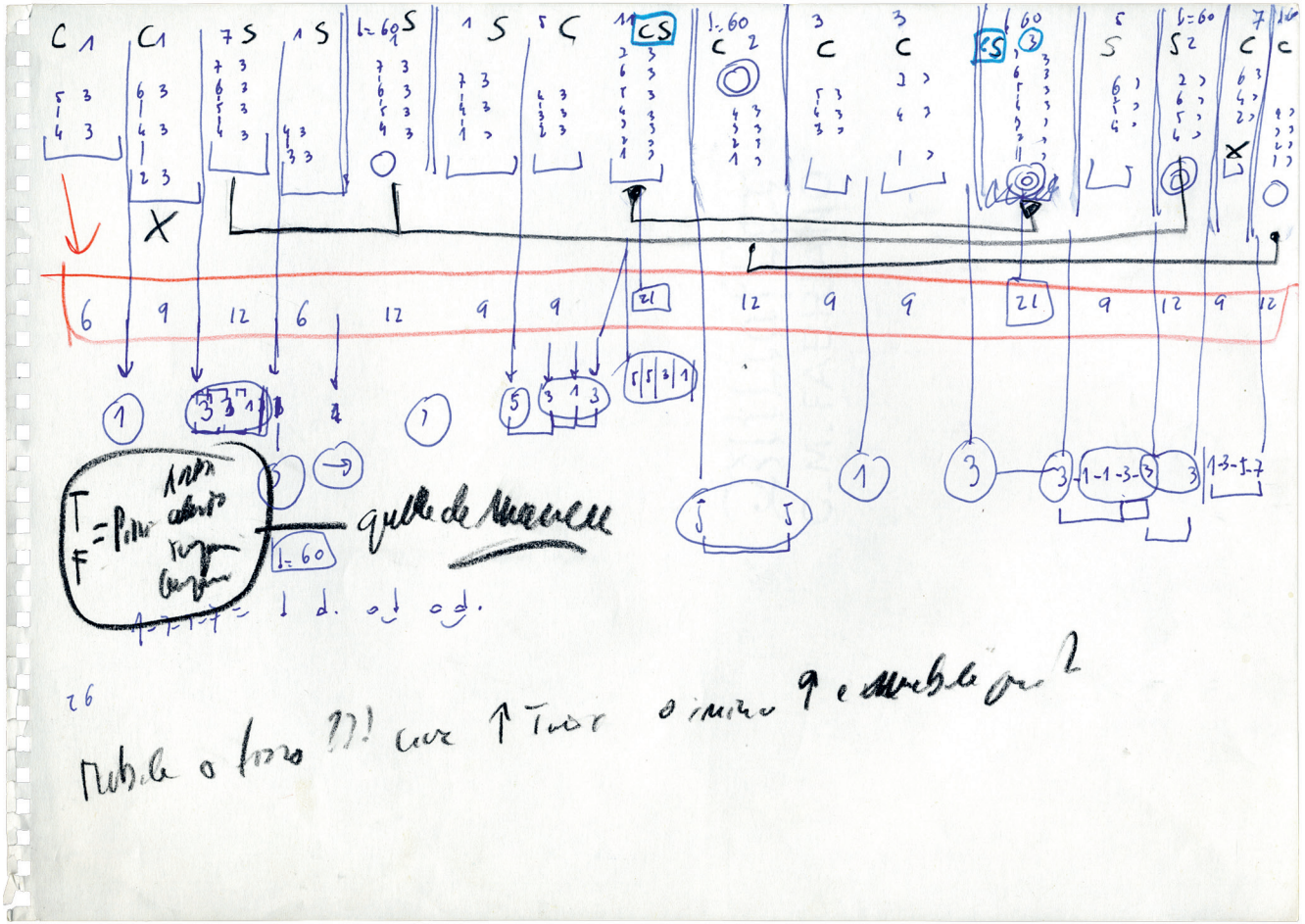


Abbildung 13: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Skizzenblatt 52.01 / 04 (© Erben Luigi Nono/Archivio Luigi Nono, Venedig). Diese Skizze dokumentiert einen der ersten Versuche, die formale Struktur der Komposition zu prädeterminieren. Es fällt auf, dass Nono in diesem ganz frühen Stadium an zwei Abschnitte mit gleichzeitig erklingendem C und Es gedacht hat.

Reinschrift, Takt 52–55, also die Stelle, an der die beiden Tonzentren C und Es gleichzeitig erklingen: Das erste Horn müsste nach den Skizzen mit der Signatur 52.05 ein kleines Es + 25 Cents anstatt des kleinen Es – 25 Cents spielen, die eine Hälfte der Kontrabässe ein großes Es, kein großes Es + 50 Cents.

Soweit nur einige Töne, die Nono tatsächlich verändert hat und die in der Reinschrift (an der korrespondierenden Stelle) nicht mehr so vorkommen. Sie entsprechen dem vorletzten Stadium der Komposition, wurden also kurz vor der definitiven Niederschrift noch so notiert (Skizzenblätter 52.05 / 01.04 ff.)

Kann man, soll man dies »hören«? Der sich auch im Kompositionsprozess artikulierende Vorgang feinster Binnendifferenzierung wäre zunächst eine Herausforderung für die künftige Mikroanalyse. Um dafür eine empirische Basis zu liefern, sind Klangsimulationen der erwähnten Stellen zum wahrnehmenden Vergleich auf der beiliegenden CD zugänglich (Beispiele 2–13).

Zur Form-Struktur

A Carlo Scarpa besteht aus 21 Abschnitten, die Nono selbst durch Doppelstriche kenntlich macht und die wiederum in jeweils zwei Hauptteile gegliedert sind, die mittels einer »Generalpause« – je nach Blickwinkel – getrennt oder verknüpft sind. Der erste Teil umfasst die ersten acht Abschnitte (Takte 1–15), der zweite die anderen dreizehn (Takte 16–71), wenn man die »Generalpause« mit einbezieht. Beide Tonzentren (C und Es) kommen insgesamt dreizehn Mal vor.[22]

Die Unterteilung in zwei Hauptteile kann man aus der Tatsache begründen, dass beide Teile, vergleicht man die Konstruktion des Orchesterklangs und die Behandlung der einzelnen Instrumente, auf ähnliche und übereinstimmende Weise beginnen: Die »inexakt« intonierenden Instrumente (Holz- und Blechbläser und Streicher) sind von den »exakt« intonierenden (Harfe, Celesta und Glocken) umrahmt. Der Beginn des zweiten Teils ist um eine zusätzliche Lage erweitert und um zwei Oktavlagen nach unten transponiert (1. bis 5. Lage); genau wie zu Beginn des ersten Teils wird dieser Umfang kurz beibehalten.

Mit dem Ohr lässt sich dies jedoch kaum nachvollziehen, geschweige denn, dass man schon beim akustischen Kennenlernen des Werkes diese Form-Struktur erkennen würde. Findet die »Tragedia dell' ascolto« hier ihre Fortsetzung? Der Gebrauch von Pausen und Fermaten induziert eine fragmentarische Form, die uns daran hindert, größere Zusammenhänge direkt und deutlich wahrzunehmen. Wir müssen vielmehr auf jedes noch so kleine Detail, das sich in der Regel selbst wiederum nur auf allerkleinstem Raum

22 Eine schöne analytische Beschreibung der Verwendung der Fibonacci-Reihe als bestimmender und strukturbildender Kraft in *A Carlo Scarpa* hat Nicolaus A. Huber in seinem Aufsatz *Nuclei and Dispersal in Luigi Nono's »A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili«* vorgelegt, in: *Contemporary Music Review* 18 (1999), Nr. 2, S. 19–35. Deutsche Fassung als *Kerne und Streuungen in Luigi Nonos A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*. in: ders., *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000, S. 287–299.

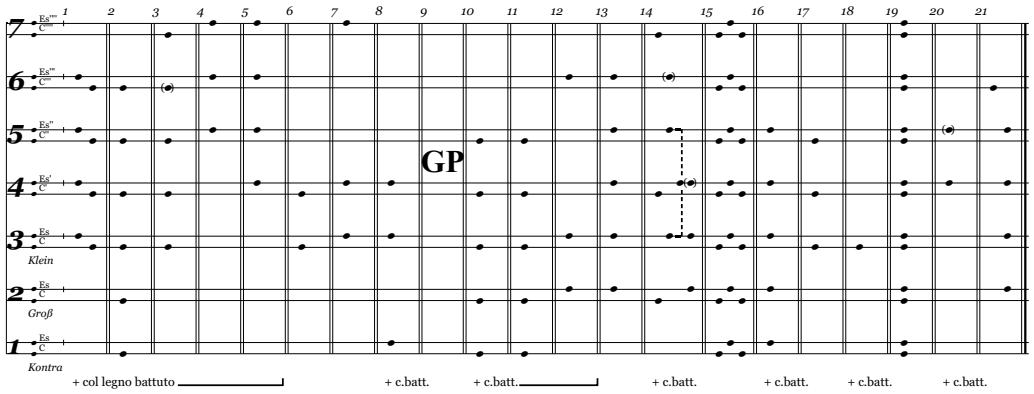


Abbildung 14: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Abschnitte I–XXI mit Tonzentren und Oktavlagen

abspielt, achten. Schon die allergeringste Veränderung vermag in dieser Konstruktion eine entscheidende Rolle zu spielen.

Die Zweiteiligkeit der Form materialisiert sich auch auf der Klangebene des *col legno battuto*: Diese ist in den ersten fünf Abschnitten ununterbrochen präsent, dann wieder im achten Abschnitt, wo die »Schlussgeste« des *col legno battuto* aus Takt 15 (Kontrabass und Pauke) wieder zu finden ist. In den Abschnitten X–XII erscheint sie ununterbrochen und tritt vereinzelt in den Abschnitten XIV, XVI, XVIII und XX auf. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass diese Klangschicht im zweiten Teil einem Prozess zugeordnet werden kann, innerhalb dessen sie allmählich eine »klarere« Form und fassbares Maß gewinnt: Der »Trauermarsch«, der am Anfang etwas vage, ausgedehnt und fragmentarisch zu hören war, wirkt im zweiten Teil viel präsenter und rückt nun stark in den Vordergrund.[23]

Ein anderer Hinweis, der die These der Zweiteiligkeit stützt, ist die Beziehung zwischen dem Einsatz der Instrumente und dem Verlauf des Stückes: Ausgehend von den instrumentaltechnischen Gegebenheiten weist Nono Mikroton-Abweichungen den Holz- und Blechbläsern sowie den Streichern zu; den Schlaginstrumenten, Harfe, Celesta und den Glocken überlässt er die rein intonierten Initialtöne C und Es. Im ersten Teil ist das ganze Instrumentarium in jedem Abschnitt beteiligt. Im zweiten Teil hingegen beginnt ein Prozess des Verschwindens, wenn in Abschnitt XIII die erwähnten Schlaginstrumente nicht spielen. Das Verlöschen der Initialtöne betrifft besonders die Abschnitte XV, XIX und XXI, wobei im Abschnitt XV das C ganz kurz gegen Ende wieder erscheint.

Was hier geschieht, kann mit der Topik des Trauerns und Gedenkens verbunden werden: Der Prozess des Verschwindens entspricht dem Verlust des geliebten Freundes. Carlo Scarpa holt in den Abschnitten XVIII und XX gleichsam ein letztes Mal Atem, bevor er ganz entschwindet. Es sind die einzigen zwei Stellen, an denen C und Es so

23 Die Topik des Trauermarsches wird in autobiographischem Kontext ausführlich diskutiert in Stefan Drees, *Architektur und Fragment* (s. Anm. 20), S. 21–91, bes. S. 21–33 und S. 75–91.

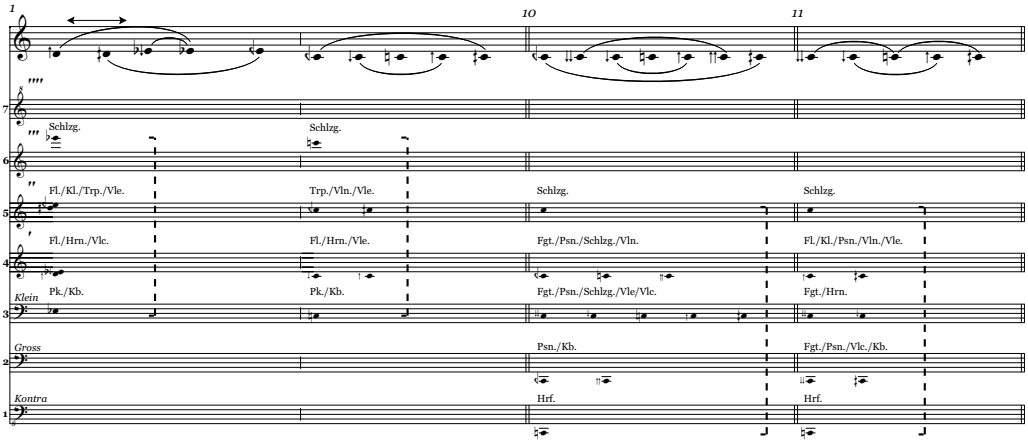


Abbildung 15: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Instrumentenvergleich von Abschnitt I und den Abschnitten X und XI

nackt erklingen, als strukturell klares und offenes Zitat von Carlo Scarpas Initialen und gleichzeitig ephemeres Signal des Abschiedes. Was bleibt, ist die Klanghülle jener Spuren, die der Mensch und sein Name hinterlassen haben. »Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus«:[24] In Nonos Komposition bleibt nicht einmal der Name; die beiden Töne, die ihn auf eindeutige Weise repräsentieren und seine Anwesenheit bezeugen, verschwinden. Nicht so aber seine Spur. Bis zum Ende des Stücks bilden die Auffächerungen und Derivate des Namens eine Hülle des Gedenkens, der zwar als Mensch nicht mehr greifbar, als Erinnerung aber unauslöschlich ist.

Stefan Drees weist hin auf die Tatsache, dass Nono die drei wichtigsten Generalpausen der Komposition bereits zu Beginn des Arbeitsprozesses an diesem Werk festgelegt hat: Es handelt sich einmal um die isolierte erste Generalpause (Abschnitt IX, Takt 16), zum anderen um die in die jeweiligen Abschnitte integrierten Generalpausen kurz vor dem Ende (Abschnitt XXI, Takte 67 und 70). Wurden diese schon in früheren Stadien des Kompositionsprozesses fixiert, ging die Nono-Forschung bisher davon aus, dass sämtliche weitere Fermaten, die entscheidend zum Eindruck einer »Fragment-Form« oder eines »Archipel-Konzepts« beitragen, erst in der vorletzten Fassung, das heißt kurz vor der Uraufführung hinzugefügt wurden.[25]

24 »Die Rose von einst steht nur noch als Name, uns bleiben nur nackte Namen.« Das Zitat geht auf eine Zeile des Werkes *De contemptu mundi* des Bernhard von Morlas (12. Jahrhundert) zurück (Vers 932). In der zitierten Form benutzt Umberto Eco es als Schluss – und vielleicht unausgesprochenes Motto – seines Romans *Der Name der Rose*.

25 Vgl. Stefan Drees, *Architektur und Fragment* (s. Anm. 20), S. 44–50. Während meines Aufenthalts im Archivio Luigi Nono habe ich jedoch die erwähnten Fermaten bereits in früheren Stadien der Komposition entdeckt. Einige von ihnen kann man in den oben abgebildeten Skizzen erkennen (siehe Abb. 10–12).

Nicolaus A. Huber weist auf acht wichtige Pausen hin.[26] Dabei entsteht folgendes Bild:

Erste Generalpause, Takt 16 – Abschnitt IX
Takt 25 – Abschnitt XIII
Takt 31 – Abschnitt XIII
Takt 41 zwischen den Abschnitten XV und XVI
Takt 56 – Abschnitt XX
Takt 67 – Abschnitt XXI
Takt 70 – Abschnitt XXI
Letzte Fermate – *Tenere corona lunga, come per continuare a ascoltare*

Die Aufzählung der ausgeschriebenen Pausen mag aus verschiedenen Gründen von Bedeutung sein. Denn diese Pausen sind nicht nur reine »Inaktivität«: Sie bieten dem Verklingen des Nachhalls Raum und wirken in die spektralen Verhältnisse und die Schwebungsempfindlichkeit der Musik hinein. Gleichzeitig verlangen sie vom Zuhörer eine besonders gesteigerte Aktivität des Wahrnehmens, im Sinne aufmerksamsten Zu-, Vor- und Nach-Hörens. Die hinzugefügten Fermaten führen eine zusätzliche Ebene in die Konstruktion ein, die das musikalische Gewebe klar fragmentiert.

In den Abbildungen 16 und 17 werden Abschnitt für Abschnitt die Verteilungen der Mikrointervalle dargestellt. Dies geschieht auf der Grundlage eines Phänomens, das sich am besten als »Verteilung des Gewichts« innerhalb einer bestimmten Konstellation der Tonhöhen bezeichnen lässt. Damit ist gemeint, dass die Häufung unterschiedlicher Tonhöhen um ein Tonhöhenzentrum herum ein signifikantes Charakteristikum hinsichtlich der Symmetrie, der Ausgewogenheit oder aber eben ihrer Verletzung in einer bestimmten Tonhöhenkonstellation ausbildet. Mit der Wahl des Begriffes »Gewicht« für dieses Charakteristikum der Tonhöhenstruktur wird deutlich gemacht, dass auch an dieser Stelle eine Verbindung von kompositorischen zu architektonischen Strategien besteht.

Es wurde bereits oben darauf hingewiesen, dass alle Mikroton-Abweichungen streng auf je ein Zentrum (C oder Es) bezogen sind und deren »Auffächerungen« darstellen. In der ersten Zeile der jeweiligen Abbildungen kann man leicht erkennen, nach welchen Kriterien die verschiedenen Abschnitte gestaltet sind. Zentrale Fragen lauten: Sind sie symmetrisch? Ist die mikrointervallische »Auffächerung« gleichmäßig verteilt? Und wenn nicht: Wo liegt der »schwerere« und »kompaktere« Teil der Tonhöhenkonstellation im Sinne einer maximalen Tonhöhendichte?

A Carlo Scarpa beginnt mit einer in sich asymmetrischen Tonhöhenkonstellation mit dem Zentrum Es; das Gewicht liegt auf der tieferen Region. Hinsichtlich der instrumentalen Farben ist diese »Schwere« so komponiert, dass der tiefste Ton dieser Tonkonstellation der auffällig dunklen und tiefen Klangfarbe der Flöte, gepaart mit der mittelhoch helleren Klangfarbe des Solo-Violoncellos, anvertraut ist. Die Klänge beider Farben werden gestützt vom gedämpften Horn, das dem Klanggebilde ein Es–12.5 Cents hinzufügt.

26 Vgl. Nicolaus A. Huber, *Nuclei and Dispersal in Luigi Nono's »A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili«* (s. Anm. 22), S. 23.

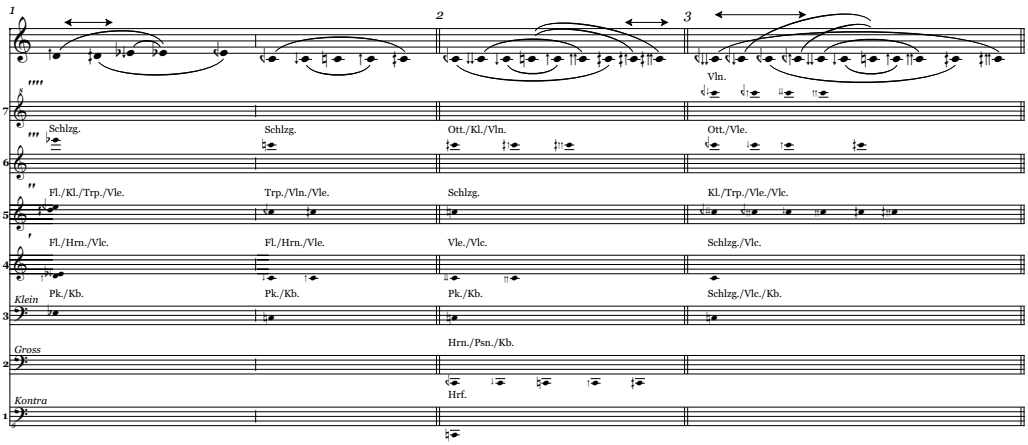


Abbildung 16: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, »Gewichtungen« – Vergleich der ersten drei Abschnitte

Der zweite auf C bezogene Takt enthält die erste symmetrische Konstruktion. Aber auch hier sorgt die Farbe des Klanges für eine klare Differenzierung: Die kräftigen Blechbläser bilden die etwas »weitere« innere Oktave, die erste Flöte und Bratsche sowie erste Geige und zweite Bratsche die etwas »engere« Oktave. Während die allererste Konstruktion im Sinne einer Klangfarben-Transformation »wandert«, steht die zweite still.

Im zweiten Abschnitt ist die Konstellation der Tonhöhen auf das Zentrum C bezogen. Hier nun geschieht folgendes: Der Umfang wird um zwei Oktaven nach unten erweitert, die vorige Tonkonstellation wird mit jeweils zwei zusätzlichen Sechzehnteltönen nach unten und nach oben »ausgefüllt« und um zwei weitere in der oberen Region liegende Sechzehntelton-Intervalle vergrößert. Auf diese Weise gestaltet Nono die auf das Zentrum C bezogene Tonhöhenkonstellation vom ersten Abschnitt um und legt auf ihre obere Region ein zusätzliches Gewicht (siehe Abb. 16). Das Zentrum C selbst, das heißt das »rein« intonierte C gewinnt durch seine vierfache Verdoppelung an Kraft. Außerdem reichert Nono die Textur durch eine Mischung der zwei vorher erklingenden Tonhöhenkonstellationen an: Klangwanderung resp. still stehender Klang. Auf diese Weise wirkt der ganze Abschnitt etwas ausgedehnt.

Im dritten Abschnitt wird zum ersten Mal die höchste Lage erreicht. Somit hat Nono gleich in den ersten Spielsekunden den ganzen Umfang bzw. das ganze Spektrum des Stücks umrissen. Dies komponiert Nono folgendermaßen: Die Flöten und Bratschen behalten die vorhin erreichte dreigestrichene Lage unisono bei, während die Violinen in der neuen, höchsten Lage spielen. Diese »Klangfarbe der Höhe« setzt sich von den Geigen zu jenem dem Triangel ähnlichen Klang fort.

Die neu gestaltete Tonkonstellation, die immer noch auf das Zentrum C bezogen ist, wird hier jedoch verkleinert und außerdem um eine Oktave nach oben transponiert. Diesmal liegt der »schwerere« Teil, das Hauptgewicht des Klanges, in der unteren Region. Dies wird durch Hinzufügung von zwei zusätzlichen Sechzehntelton-Schritten erreicht, die auf eine scheinbare Ausbalancierung hindeuten: Von C aus findet man jeweils oben und unten ein um 75 Cents erhöhtes bzw. gleichermaßen erniedrigtes C.

Außer dem neu eingeführten Strukturelement, das heißt einer Bewegung innerhalb des gleichen Abschnitts, lässt Nono hier noch ein zweites mobiles Element auftreten: die Versetzung der Oktave. Bisher waren die Mikroton-Abweichungen immer an ihren Ort gebunden. Im dritten Abschnitt ist dies nicht mehr der Fall, da Töne, die in einer Lage bereits erklungen sind, später in einer anderen hörbar werden.

Damit wird ersichtlich, dass schon hier, das heißt zu einem frühen Zeitpunkt der Komposition, nahezu alle gestalt-, struktur- und klangbildenden Elemente, die im Laufe des Stückes Bedeutung erlangen, von Nono vorgestellt und in der Struktur des Werkes berührt werden.

Auf eine ähnlich detaillierte Analyse der weiteren Abschnitte kann verzichtet werden, da die gesamte Struktur von Nonos Komposition sich ab hier auf einer übergeordneten Strukturebene beschreiben lässt.

Die Abschnitte IV und VIII haben die gleiche innere Struktur der Tonhöhenkonstellationen: Beide zeigen eine gleichzahlige, gleichförmige und stufenweise geführte mikrointervallische »Auffächerung«, wobei die Konstellation des achten Abschnitts einen Sechzehntelton tiefer liegt (siehe Abb. 17). Dies bedeutet, dass die Tonhöhenkonstellation des vierten Abschnitts in ihrer oberen Region etwas »schwerer« ist. Diese »Schwere« wird auch hier durch die Instrumentation gestützt: Im vierten Abschnitt legt Nono das Tonhöhengewicht in die oberste Lage (Geigen), begleitet vom geräuschhaften Klang des *col legno battuto*, im achten Abschnitt in die tiefste (Posaunen). Abschnitt V lässt sich als Erweiterung bzw. Umformung des davor liegenden Abschnitts auffassen.

Die Abschnitte I (nur Zentrum C), VI, X und XVII zeigen eine von den bisher beschriebenen Konstellationen deutlich unterschiedene gemeinsame Struktur: Hier haben wir es mit einer symmetrischen Anordnung der mikrointervallischen »Auffächerung« zu tun. Die schematische Übersicht zeigt, dass diese Auffächerung jedoch nicht immer zur gleichen Kontur des Klanges führt. Vergleicht man die Abschnitte I und VI, so lässt sich folgendes unschwer bemerken: Abschnitt VI wirkt dadurch sowohl reduzierter als auch kompakter, weil das Aushöhlen/Auflockern und das »Abschneiden« der zwei oberen Oktavlagen direkt auf die äußere Gestalt übertragen werden – die Reduktion auf drei Töne führt zur Reduktion auf zwei Oktaven. Nur noch das C und zwei seiner Mikroton-Abweichungen – jeweils nach oben resp. unten – bleiben übrig. Vergleicht man nun Abschnitte VI und X, wirkt letzterer deshalb wesentlich ausgedehnter, weil die Erweiterung auf fünf Oktavlagen und die Ausfüllung der im Abschnitt VI durch das Auflockern entstandenen »Zwischenräume« wiederum direkte Auswirkungen auf die äußere Form haben, nun jedoch in entgegengesetzter Richtung. Die Verwendung ähnlicher Klangfarben und Klangmischungen hilft dem Hören – und übrigens auch der Analyse –, eine gewisse Kohärenz der Komposition zu empfinden. Die Abschnitte X und XVII wiederholen gewissermaßen den Prozess von I zu VI, das heißt auch hier hat man es wiederum mit einer Verkleinerung des Umfangs, einem Aushöhlen und Auflockern der Tonhöhenkonstellation zu tun.

In den Abschnitten VII, XII, XIV, XVI und XXI begegnen wir einer symmetrischen, mikrointervallischen »Auffächerung« auf der Es-Achse. Diese symmetrische Struktur der Tonhöhenkonstellation wird in allen erwähnten Abschnitten bis einschließlich Abschnitt XVI beibehalten.



Abbildung 17: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, »Gewichtungen« – Darstellung der Abschnitte IV–XXI



Abbildung 17 Fortsetzung

Auch Abschnitt XIII kann man dieser Gruppe gleichartig gebauter Klangsituationen zuordnen; er formt den davor liegenden Abschnitt lediglich um und füllt dessen Umfang in den Oktavlagen aus. Aus ursprünglich drei Oktavlagen werden bis zum Abschnitt XIX deren fünf. Dieser neu gewonnene Umfang bleibt im Abschnitt XIV zwar erhalten, jedoch wird sein »Inhalt« völlig anders instrumentiert. Die Instrumentation spielt als kontrastbildendes Element für diesen ganzen Prozess eine entscheidende Rolle.

In den Abschnitten XV und XIX werden alle bisher die Struktur der Komposition und ihre Gestalt formenden Elemente und Strategien ausgebreitet: symmetrische Strukturen auf beiden Ton-Achsen, die von leichten Verschiebungen des Gewichts umgeben sind, Oktavierungen, still stehende Klangformationen und weiteres. Beide Abschnitte umfassen den gesamten Umfang von sieben Oktaven. Andererseits verlangt Luigi Nono für beide Stellen leisestmögliches Spiel*: più p possibile al limite dell' udibilitá*: Die Steigerung struktur- und formbildender Vielfalt vollzieht sich unter dem Neigungswinkel maximaler Ephemerisierung der musikalischen Gestaltungsmittel.

Vibrieren der Zeit

Es ist bekannt, dass Luigi Nono sich jeweils zuerst dem Parameter Zeit widmet und ihn zu gestalten versucht. Daher werden zuerst Tempo, Metrum und rhythmische Gestalt eruiert. In *A Carlo Scarpa* wurden sämtliche möglichen Variationen des Rhythmengewebes »ausprobiert«, lange bevor der Komponist überhaupt die erste Note niederschrieb; erstaunlicherweise auch lange, bevor Nono den eigentlichen Motor und Antrieb seines Orchesterstücks entdeckte, nämlich den Topos des »Trauermarsches«.[27] Nono führt diesen auf unterschiedliche Weise vor, wie oben erwähnt auch in Fragmentierung.

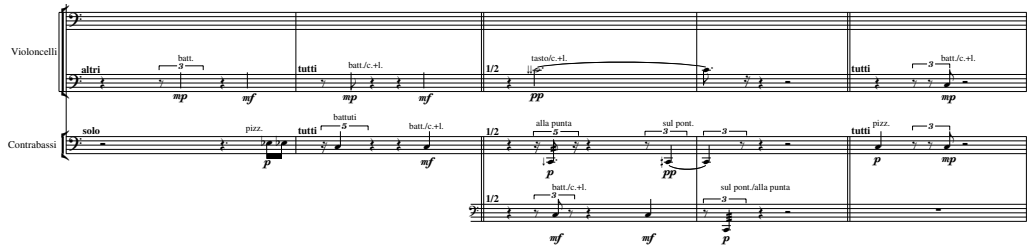


Abbildung 18: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, eine von vielen Gestaltvarianten des »Trauermarsches«: Takte 1–5

In Abbildung 18 wird der »Trauermarsch« genauso dargestellt, wie er auf der ersten Seite der Handschrift Nonos erscheint. Der Marsch wird von Beginn an durch die Instrumentation aus seiner Klangumgebung herausgehoben, indem Nono ihn schlagenden Streichern (Violoncelli und Kontrabässe *col legno battuti*) anvertraut. Damit erreicht der Komponist ein Doppeltes: zum einen die Erweiterung des Klangspektrums, zum anderen diejenige der Zeiterfahrung. Der an sich repetitive Charakter des Marsches kon-

27 Vgl. Anm. 22.

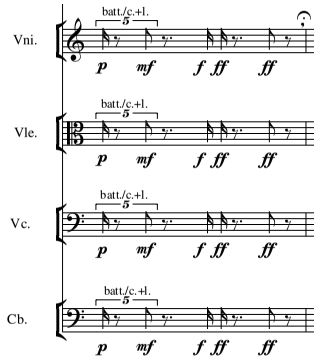






Abbildung 19 (links): Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Takt 18

Abbildung 20 (Mitte): Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Takte 42–44

Abbildung 21 (rechts): Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Takte 49–51

trastiert mit der andauernden Deformierung des 4/4-Taktes in *A Carlo Scarpa*, wo Nono die übliche Unterteilung in schwere und leichte Schläge, die für diese Taktart typisch ist, nicht nur ignoriert, sondern eher konterkariert, indem er das regelmäßige Marsch-Modell immer leicht umformt oder verschiebt.

Im Laufe des ersten Hauptteils verschwindet der »Trauermarsch« allmählich. Er wird fragmentiert, jeder einzelne Bestandteil des Marsches verliert in diesem Prozess seinen ursprünglichen Platz und wandert an eine andere Stelle. Im zweiten Hauptteil erhält er beispielsweise dieses neue Aussehen (siehe Abb. 19–21).

Auch die Zeit, ihre Struktur, das Tempo und deren Wahrnehmung werden in *A Carlo Scarpa* – als Pendant zur Struktur des Tonmaterials – zu einer »mikrorhythmischen Auffächerung« geführt und damit zu einem Gewebe aus mehreren rhythmischen Mustern, die sich mehr oder minder konkret drei Kategorien zuordnen ließen. Unterscheidungsmerkmal dafür könnte die Anzahl von Schlägen pro Takt bieten (eins, zwei oder drei). Drees bemerkt aber zurecht:

> »Die Organisation der Rhythmusmuster lässt sich zwar in Einzelfällen nachvollziehen, scheint aber ansonsten zum größten Teil auf eher zufällig gewählten Abfolgen und Kombinationen zu beruhen, die einer Arbeit mit frei kombinierbaren Bausteinen gleichen.«[28]

Eine strenge Kategorisierung der verschiedenen Rhythmusmuster scheint daher von untergeordneter Wichtigkeit, da eine solch isolierte Darstellung eines einzelnen Parameters ohne den Kontext der jeweiligen Abschnitte kaum einen musikalischen Sinn hätte. Jene interagieren und bestimmen nur im Zusammenhang die Wahrnehmung der Zeit. Die Rhythmusmuster haben etwa auch eine Funktion hinsichtlich der Instrumentation und des entstehenden Klangspektrums: Das Ein- und Ausschwingen eines Tones und das Zusammenspiel im Einklang setzen das gesamte Klangspektrum in eine besondere Art von Bewegung. Nehmen wir als Beispiel die Takte 45–48, also Abschnitt XVII (siehe Abb. 22).

Es spielen jeweils verdreifacht Flöten und Geigen, Klarinetten und Bratschen, Fagotte und Violoncelli, Hörner und Kontrabässe zusammen: eigentlich ein stehender Klang, der sich aber innerlich dadurch bewegt, dass jedes Instrument mehrmals den gleichen Ton anspielt bzw. anstößt. Der Einschwingvorgang der Bläser beispielsweise – besonders der Hörner – bewirkt für einen kleinen Moment ein instabileres Klangspektrum, das sich in minimalen Lautstärkeänderungen manifestiert. Der Komponist muss keine zusätzlichen Akzente schreiben, da sich diese wie von selbst einstellen.

Die »mikrorhythmische Auffächerung« basiert auf einer Überlagerung von rhythmischen Gliederungen des Viertels in 2, 3, 4, 5 resp. 6, 8 und 16 Teile. Diese große Zahl von Untereinheiten wird erreicht, wenn man die unterschiedlichen Geschwindigkeiten der Tremoli (auch Triolen und Quintolen) einbezieht.

Ein stetes Vibrieren der Zeit wird nicht nur mittels der aus dieser hochdifferenzierten Unterteilung resultierenden Mikrorhythmik erreicht, sondern auch durch die innere und naturgegebene Pulsation, die bei der Überlagerung sehr nahe beieinander liegender Tonhöhen entsteht – dies ist das schon mehrfach erwähnte Phänomen der Schwebung

28 Stefan Drees, *Architektur und Fragment* (s. Anm. 20), S. 43.



Abbildung 22:
Luigi Nono,
A Carlo Scarpa,
Takte 45–48,
Abschnitt XVII

(vgl. Tonbeispiele 13–17 auf der beigelegten CD). Diese Pulsation wird jedoch nur unter speziellen akustischen Bedingungen hörbar. Die Mikrorhythmik kann die Schwebungspulsation stützen, aber manchmal auch verzerren, und zwar in Verbindung mit einem ständigen Wechsel der Instrumentation; ihr bleibt in bestimmten Situationen des Werkes kaum Zeit, um sich überhaupt entfalten zu können:[29] In Abschnitt XIII (Takt 26–30) etwa hat man es mit einer Art »Wandelpulsation« (einem innerlich bewegten Strukturklang) zu tun: Über den lang ausgehaltenen Tönen baut Nono eine zusätzliche

29 Hierzu noch eine zweite, viel technischere Erklärung des Schwebungs-Phänomens: »Wenn wir zwei Sinustöne mit gleicher Amplitude, Frequenz und Phase (kohärente Signale) addieren, erhalten wir die doppelte Amplitude. Verschieben wir die Phase des einen Tones um 180°, so löschen sich die beiden Töne gegenseitig aus (Interferenz). Sind dagegen die Frequenzen ein wenig unterschiedlich, dann verändert sich das Phasenverhältnis kontinuierlich, wobei die Veränderungsperiode gleich der Frequenzdifferenz der beiden Töne ist. Da sich das Phasenverhältnis von 0 bis 360° bewegt, erhalten wir Dynamikunterschiede von Null bis zur doppelten Amplitude. Wir nennen diese periodischen Lautstärkenunterschiede *Schwebungen 1. Ordnung*, wobei **f**2 - **f**1 = **f**s die Schwebungsfrequenz ist. Sollte die Tonhöhendifferenz etwas mehr als eine Oktave sein, dann hören wir eine dynamisch verminderte Schwebung 2. Ordnung. In diesem Fall ist **f**2 = 2**f**1 + **f**s, wobei **f**2 und **f**1 die beiden unterschiedlichen Tonhöhen und **f**s die Schwebungsfrequenz sind.« (Hans Peter Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971–1989* [s. Anm. 18], S. 144 f.)

Klangschicht aus relativ kurzen Auftritten anderer Mikrointervalle, die das Klangbild des stehenden Vierklangs zu »verschmutzen« suchen; der Auftritt jener anderen Mikrointervalle geschieht hier zum Teil so schnell (auch Tremoli müssen berücksichtigt werden), dass andere potentielle Pulsationen durch die Überlagerung der Mikrointervalle sich nicht entfalten können. In diesem Kontext geht es genau darum: die Verzerrung eines bereits stehenden Klanges durch den Mikrorhythmus anderer »Pulsationen«, die eben nicht unbedingt als solche zu hören sein müssen.

Es lässt sich kaum bezweifeln, dass die Differenzierungen und »Auffächerungen« im Bereich der verschiedenen Parameter der Klänge (Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe) miteinander in Verbindung stehen. Die Signifikanz der inneren Relationen der verschiedenen Ebenen führt unweigerlich zur Frage: Wie verhält sich die Struktur der globalen Zeit, wie verhalten sich Tempo- und Taktartwechsel zu diesen Relationen?

Nono schreibt in seiner Partitur lediglich zwei verschiedene Tempi vor, die genau im Verhältnis 1 : 2 stehen: ♩ = 30 und ♩ = 60. Diese Angaben (und keine anderen) erscheinen in allen Stadien der Komposition. Dies belegen die im ALN gesammelten Skizzen.[30] Diese Entscheidung des Komponisten, die in einem kaum zu ignorierenden Gegensatz zu den Verhältnissen hinsichtlich der übrigen Strukturelemente der Komposition steht, wirft zusätzliche Fragen auf:

– Kalkulierte der Komponist sozusagen mikroskopische Veränderungen von Tempo und Zeitstruktur ein, die bei einer Aufführung unvermeidlich entstehen, das heißt setzte er hinsichtlich der Struktur der Zeit auf eine Art Unschärfe und Ungenauigkeit, die, da sowieso vorhanden, nicht eigens notiert zu werden braucht?
– Ist die Veränderung des Grundschlages Folge des Wunschs des Komponisten, eine einmal gewählte Form der Notation, der Dauern und deren Verhältnisse beibehalten zu können, auch wenn sich der Zeitrahmen dieser Strukturen teils dramatisch ändert?
– Kann der Komponist auf eine ähnlich starke Differenzierung wie innerhalb der anderen Parameter des Klanges verzichten, da die Zeitwahrnehmung in *A Carlo Scarpa* ohnedies auf kleinste »Zeitorte« bezogen ist und der Versuch, hörend in größere und weitere Zeit-Dimensionen vorstoßen zu können, auch deshalb kaum aussichtsreich ist, weil er eigentlich über keine durch das Klangmaterial bedingte Referenz verfügt?
– Und letztens: Sollte das Stück durch diese an der Struktur der Zeitimpulse merkwürdig desinteressierte Gestaltung des Tempos und dessen Unterteilung ein Indiz dafür sein, dass dem Komponisten daran gelegen war, gerade auf dieser Ebene des Werdens und Vergehens eine eindeutig identifizierbare und vor allem eine als zielgerichtet interpretierbare Struktur zu vermeiden?

30 Vorausgesetzt, Nono hat auf seine früheren Skizzen nicht immer wieder zurückgegriffen und sie somit nachträglich verändert und auch quasi analytisch an die Weiterentwicklung der Komposition angepasst.

Hans Peter Haller behauptet, dass »Musik ohne Klangraum undenkbar ist«, dass »der Komponist im Raum komponiert (und) für den Raum« und dass damit »der Raum zur formalen Funktion seiner Komposition wird«.[31] Die Akustik lehrt uns, mit Räumen abhängig von ihren jeweiligen Dimensionen und akustischen Eigenschaften bewusst und differenziert umzugehen, wenn ihre Rolle kompositorisch berücksichtigt werden soll. Dies war Nono vollkommen bewusst. Haller schreibt weiter:

> »Für Nono aber war gerade dieses Ungewisse, das wir alle, Komponisten, Interpreten und Techniker, in unserer Arbeit von Konzertraum zu Konzertraum erfahren, Ansporn zu neuer Kreativität: nämlich neue Klang- und Zeiträume in der Musik zu erschließen, zu erhören.«[32]

Ging Nono noch einen Schritt weiter, indem er den Klangraum in die Vorstellung, in das Gedächtnis verlegte? Die *Impossibilità* (oder *Possibilità*), sich in die komplexen Klänge von *A Carlo Scarpa* einzuhören und diese detailgenau spielen zu können, fordert einen anderen Raum kategorisch ein: jenen der Imagination.

In der vom Verlag Ricordi herausgegebenen Partitur von *A Carlo Scarpa* stehen keine Angaben dazu, wie das Orchester auf der Bühne aufgestellt werden soll. Auch in den Skizzen zu dieser Komposition ist diesbezüglich nichts zu finden. Dies lässt sich so deuten, dass Nono eigentlich keine besondere und an bestimmte Raumbedingungen gekoppelte Aufstellung

	Kl.	Vln.	Hrn.
Fl.	~~Fl.~~	~~Fl.~~	~~Fl.~~
	Kb.	Fl.	Trp.
Kl.	~~Kl.~~	~~Kl.~~	~~Kl.~~
	Hrn.	Kl.	Fl.
Vln.	~~Vln.~~	~~Vln.~~	~~Vln.~~
	Vla.	Vln.	Fl.
Hrn.	~~Hrn.~~	~~Hrn.~~	~~Hrn.~~
	Trp.	Hrn.	Vlc.
Vla.	~~Vla.~~	~~Vla.~~	~~Vla.~~
	Vlc.	Vla.	Kl.
Trp.	~~Trp.~~	~~Trp.~~	~~Trp.~~
	Psn.	Trp.	Vla.
Vlc.	~~Vlc.~~	~~Vlc.~~	~~Vlc.~~
	Kb.	Vlc.	Vln.
Psn.	~~Psn.~~	~~Psn.~~	~~Psn.~~
	Vln.	Psn.	Vlc.
Kb.	~~Kb.~~	~~Kb.~~	~~Kb.~~
	Vla.	Kb.	Psn.
Vln.	~~Vln.~~	~~Vln.~~	~~Vln.~~
	Vlc.	Vln.	Kb.
Vla.	~~Vla.~~	~~Vla.~~	~~Vla.~~
	Kb.	Vla.	Kb.
Vlc.	~~Vlc.~~	~~Vlc.~~	~~Vlc.~~
	Vln.	Vlc.	Vla.
Kb.	~~Kb.~~	~~Kb.~~	~~Kb.~~

Abbildung 23: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Instrumententabelle, transkribiert nach Skizzenblatt 52.01 / 03 im ALN. Diese Tabelle ist wohl ein Versuch, die Orchestrierung zu prädeterminieren. Nono hatte bis zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch keinen einzigen Takt geschrieben. In den ersten Stadien des Kompositionsprozesses versuchte er lediglich, mögliche Tonkonstellationen zu ermitteln, aber noch ohne Instrumentenzuweisung. In der folgenden Phase notierte er dazu potentielle Instrumentierungen, die er immer wieder gestrichen, geändert und in seltenen Fällen auch bestätigt hat. Vgl. hierzu Abb. 10–12.

31 Hans Peter Haller, *Klang- und Zeitraum in der Musik Nonos,* in: *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition 1991 (= *Studien zur Wertungsforschung* 24), S. 35, 37 und 49.

32 Ebd., S. 37.

des Orchesterapparates verlangt. Er sichert auf diese Weise dem Stück die Möglichkeit, auch innerhalb einer ganz normalen Konzertsituation, im Rahmen eines »normalen« Sinfoniekonzerts zu erklingen. Die nicht besonders üppig besetzte Gruppe der Streicher und die Gruppe der Holzbläser (ohne Oboen) sind die einzigen Merkmale der Komposition, die ein wenig vom aus dem 19. in das 20. Jahrhundert übernommenen Klang und von der Struktur des sinfonischen Orchesters abweichen. Warum aber entscheidet Nono sich dafür, das Orchester gerade ohne Oboen zu besetzen, die doch eigentlich besonders gut geeignet sind, Mikrotöne und Mikrointervalle akkurat auszuführen? Warum schreibt der Komponist andererseits drei Piccolo-Flöten vor, obwohl diese nicht über perforierte Klappen verfügen und die Instrumentalisten deshalb kaum in der Lage sind, die extrem kleinen Intervalle auch nur annähernd exakt zu intonieren? Dies alles mag etwas banal klingen, aber die Fragen gewinnen doch signifikant an Bedeutung angesichts der breit gefächerten Dynamik des Werks.

So wie es eine mikrointervallische und eine mikrorhythmische Auffächerung gibt, verlangt Nono auf der dynamischen Ebene eine ähnliche Bandbreite und Differenzierung: Von der größtmöglichen Lautstärke (*fff*) über verschiedene Grade des *p* bis zum *p possibile* (*al limite dell' udibilità*), also bis zur Grenze der Hörbarkeit hin, wird das Spektrum möglicher Lautstärken ausgedehnt. Die Verwendung dieser die Extreme mehr als nur berührenden Dynamik ist für die Ausführenden mit einer zusätzlichen Schwierigkeit verbunden: Es gilt, die Mikrointervalle absolut genau zu intonieren, obwohl schon die geringste unbeabsichtigte Veränderung der Dynamik die Intonation direkt beeinflusst. Nono war sich dessen bewusst und schreibt deshalb keinerlei *Crescendi* oder *Decrescendi* vor. Abgesehen von strukturbildenden Elementen (z. B. dem »Trauermarsch«) konzentrieren sich alle Abschnitte und Sektionen in dieser Komposition auf jeweils eine einzige Dynamik, was der Klang-Form des Stücks einen kontrastierenden Charakter verleiht.

Es geht hier wiederum um das Verhältnis zwischen Klangspektrum und Dynamik, also um das Phänomen der Schwebungen und deren Wahrnehmung. Zum Beispiel verändert sich eine auf C gebildete Klangstruktur nicht nur aufgrund ihrer inneren Struktur (Dichtegrade der Mikrointervalle), sondern auch je nach Instrumentation und Dynamik. Man könnte behaupten, dass Nono sich absolute Dynamiken entsprechend der Lokalisierung der Klangquellen vorgestellt hat und somit eine in sich ausgeglichene Lautstärke; er hat offenbar versucht, eine für den gesamten Orchesterapparat all-

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Es – C	C	C	Es	Es	C	Es	Es		C
ppp – pppp	p	pppp	pppp	pp	f	fff	ppp	GP	ppp

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
C	Es	Es	C – Es	C – Es – C	Es	C	C	Es auf C	Es	C – Es
pppp	ppp	ppppp	f – pppp	al limite	pp	pppp	mf – ppp	al limite	mp – ppp	ppp – ppppppp

Abbildung 24: Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Tabelle mit Angabe von Abschnitt, Tonzentren und vorherrschender Dynamik

gemeingültige Dynamik zu gewinnen. Dabei spielen die dynamisch herausgehobenen Schlaginstrumente eine zentrale Rolle, indem sie gleichsam die Säulen für dieses Klang-Gebäude darstellen, auf denen sein Gewicht – die Mikrotonalität – ruht.

Oder verhält es sich anders? Auf den beiden von den Schlaginstrumenten gebildeten Pfeilern (C und Es) der tragenden Konstruktion ruht eine dreifache Auffächerung (mikrointervallisch, dynamisch und mikrorhythmisch), die der Vielfalt des Orchesterklangs jenseits der Eindeutigkeit von Tönen und Aktionen des Schlagzeugs anvertraut wird. Dies müsste jedoch genauer untersucht werden und zwar möglichst unter realen Aufführungsbedingungen. Vielleicht sollte es weniger der Idealfall als vielmehr der Normalfall sein, das Stück so einzustudieren, dass die verschiedenen Klangsituationen unmittelbar akustisch erfahrbar werden und unterschiedliche Deutungen ausgelotet und erprobt werden können. Eine solche Differenzierung auch in der Probesituation könnte von folgenden Überlegungen ausgehen:

– In der ersten Phase meiner Analyse beschäftigte mich aufgrund der breit gefächerten Dynamik (besonders der *pianissimo*-Dynamik) der Verdacht, dass die »Instrumentierung« darauf abzielt, Kombinationstöne herauszufiltern. Dies stimmt auch teilweise. Was ich aber übersehen hatte, war das tatsächliche Verhalten der Schwebungen und die Entstehung möglicher Kombinationstöne in enger Abhängigkeit von der Dynamik.
– Eine Beurteilung der Rolle solcher Kombinationstöne für die Komposition und ihre Bedeutung ist nur möglich, wenn diese Töne isoliert hörbar gemacht werden. Die auf der CD dargestellten experimentellen Klangsituationen belegen (gerade im Vergleich der Kompositionsstadien) die hohe Empfindlichkeit der Kombinationstöne auf Lautstärkeveränderungen. Dieses Klangverhalten näher zu erforschen wäre eine wesentliche Aufgabe der hier angeregten differenzierten Probensituation.

Es lassen sich keine signifikanten Indizien dafür angeben, den verschiedenen mikrotonal intonierenden Instrumentalgruppen strukturbildende Funktionen zuzuordnen. Die Blechbläser – obwohl sie nicht gerade dafür prädestiniert sind – spielen kaum weniger Mikrointervalle als die Streicher oder Holzbläser. Man kann sagen, dass die Mikrointervalle, trotz der instrumentaltechnisch bedingten Schwierigkeiten, gleichmäßig verteilt sind. Nono ist ständig auf der Suche nach neuen Klangfarben, die durch die Mischung unterschiedlicher Formanten und instrumentaler Farbbereiche erzeugt werden. Natürlich gibt es auch Passagen und Abschnitte, in denen eine bestimmte Instrumentalgruppe dominiert. So gibt es drei Momente, in denen der Gesamtklang den Streichern anvertraut wird und dort Bewegung (Abschnitte XIII und XV) oder Stille (Abschnitt XXI) findet. Diese bilden aber Klanginseln innerhalb einer Komposition, die viel eher von Mischklängen geprägt erscheint.

Sollte es nicht möglich sein, dass durch Einzelproben (Proben bestimmter Klangsituationen einerseits und von Ausschnitten der Partitur andererseits) diese Klangsituationen differenziert oder kenntlich gemacht werden, um so einen tieferen Einblick in den Organismus einer Klangwelt zu geben, die bei einer Aufführung schon wegen ihrer schieren Kürze und der Geschwindigkeit, mit der sie selbst der Vergangenheit zueilt, auch dem aufgeweckten Ohr kaum Anhalte zum genaueren Verständnis und zum tieferen Eindringen erlaubt? Angesichts der herrschenden Realität des

Musikbetriebs entspricht diese Forderung freilich noch einer Utopie, wobei gerade aufgeklärte Ausbildungsinstitute durchaus in der Lage wären, Beispielhaftes zu leisten.

Schluss

Wie die Analyse zeigt, lässt Nono die persönliche Abwesenheit, das Verschwinden des Freundes nicht allein im Titel des Stückes artikulieren, sondern auch zu einer Grunderfahrung des Hörens werden. Er hat dafür in Kauf genommen, dass die Faktur seiner Komposition jenseits dessen angesiedelt ist, was auch bei vorausgesetzt gutem Willen und engagierter Vorbereitung durch Mitglieder eines Sinfonieorchesters, wie sie die reale Welt für Komponisten und Hörer bereithält, geleistet werden kann. Der Freund ist mit seinen Initialen aus der musikalischen Struktur verschwunden. Dies kann kein Zufall sein. Umso deutlicher fällt die Paradoxie diesmal ins Auge und eben nicht ins Ohr, dass es die Hülle ist, die Existenz einer Klangaura um die Initialen »C« und »S«, die das Verschwinden ebenso wirkungsvoll wie unausweichlich macht. Das Verschwinden findet mehr im Kopf als in der Klangrealität statt. Dennoch muss das kein Mangel der Komposition sein. Präsent bleibt eine Erinnerung, die eine andere sein wird, sobald sie die Struktur des Stückes kennt, auch wenn diese nie völlig realisiert oder durchgehört werden kann.

Zu Recht lässt sich fragen, ob es nicht eine bedenkliche Seite hat, wenn der Komponist Forderungen stellt, die einen zwar vollendeten Bau aus Klang und Ordnung in Aussicht stellen, aber an der Realität des Klanges scheitern müssen, weil auch die engagiertesten und bestpräparierten Musiker die ehernen Gesetze von Physik und Physis nicht zu besiegen vermögen. Darf ein Komponist eine schlechte Aufführung rechtfertigen – weil die gute nicht zu haben ist?

Es ist kaum zu vermuten, dass ein Komponist wie Nono nicht von der idealen Übersetzung der Partitur in die Realität des Klanges geträumt und diese gewünscht hat. Dennoch: Es bleibt eine Lücke zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Musik lebt erst, wenn sie erklingt. Aber ebenso bleiben Gedächtnis und Imagination strenge Richter dieses Klanglebens. Es als bloße Utopie, als schön gemachten, aber unrealisierbaren Traum aus dem Bereich des Wirklichen zu verbannen, würde nicht nur der Intention des Komponisten, sondern auch dem klanglichen Ergebnis seiner Komposition nicht gerecht.

Was es bedeutet, darüber kann nicht geredet, das muss erfahren werden: sei es beim Hören des realen Klanges, sei es bei der Imagination von Nonos Traum.

Anhang 1

Kommentare zur CD-Beilage

Es scheint mir sehr wichtig, den einfachen und nicht gebildeten Ohren – selbst den gut trainierten Ohren schadet es ja nicht! – Gelegenheit zu geben, sich der Welt der Mikrointervallik in Luigi Nonos Orchesterstück *A Carlo Scarpa* mittels dieser Tonbeispiele besser annähern zu können. Die Tonbeispiele wurden einerseits mit Hilfe von Sinustönen hergestellt, andererseits mit Samples, die auf Klängen realer Instrumente basieren (Computer-Software *Vienna Instruments*). Es handelt sich um die akustische Darstellung folgender Quellen:

Sk = Skizzenblätter Signatur 52.05, entspricht Stadium 3 (siehe Abb. 12)
Rs = Endfassung (als Druckausgabe publizierte Reinschrift)

Beispiele

1 Sechzehnteltonleiter, siehe Abb. 5
es^1 aufwärts bzw. abwärts
c^1 aufwärts bzw. abwärts
Die Skala wird hier von einer virtuellen Bassflöte gespielt und zwar lediglich mit den Tönen, die auch in der Partitur vorkommen. Manche Ohren haben Schwierigkeiten mit der aufsteigenden Bewegung: Der genaue Minimalabstand ist nicht zu hören, sondern nur die gesamte Bewegung als eine Einheit. Hingegen ist die absteigende Bewegung leichter zu hören. Manche Ohren realisieren jeden kleinsten Schritt. Dies ist von vielen Faktoren abhängig, so unter anderem vom Training und vor allem vom Alter.

2–13: Vergleiche zwischen einem früheren Stadium der Komposition (Sk) und der Endfassung (Rs). Zuerst hört man die jeweilige Endfassung, dann die jeweils frühere Fassung, zum Schluss noch einmal die Endfassung:

2 2.1/2.3 Rs, Abschnitt V, Takte 10–12 (Tutti)
2.2. Sk, korrespondierende Stelle

3 3.1/3.3 Rs, Abschnitt V, Takte 10–12 (nur Flöten)
3.2 Sk, korrespondierende Stelle

4 4.1/4.3 Rs, Abschnitt V, Takte 10–12 (Streicher + Schlagzeug)
4.2 Sk, korrespondierende Stelle
In der Endfassung fällt vor allem das deutlich herausstechende E+50 Cents auf. Man könnte sagen, der Klang verliert an Helligkeit, wenn dieser eine Ton nicht vorhanden ist.

5 5.1/5.3 Rs, Abschnitt VI, Takt 13 (Bläser + Streicher)
5.2. Sk, korrespondierende Stelle

6 6.1/6.3 Rs, Abschnitt VI, Takt 13 (Bläser)
6.2 Sk, korrespondierende Stelle

7 7.1/7.3 Rs, Abschnitt VI, Takt 13 (Streicher)
7.2 Sk, korrespondierende Stelle

Der Unterschied ist eindeutig: Die in der endgültigen Fassung etwas höher angelegten Streicher verleihen dem Gesamtklang eine gewisse Leichtigkeit, obschon die tiefere Variante bereits einen ausgeprägten Charakter besitzt (so der subjektive Eindruck des Autors).

8 8.1/8.3 Rs, Abschnitt VIII, Takt 15 (Tutti)
8.2 Sk, korrespondierende Stelle

9 9.1/9.3 Rs, Abschnitt VIII, Takt 15 (Bläser + Schlagzeug)
9.2 Sk, korrespondierende Stelle
Hier ist der Unterschied zwischen den Fassungen fast nicht zu erkennen. Die von Nono vorgenommenen Änderungen weichen um lediglich 25 Cents für die 2. Posaune bzw. 12.5 Cents für die 3. Posaune ab. Zudem finden diese Änderungen in der tiefsten Lage statt, wo sie aus physiologischen Gründen kaum wahrnehmbar sind.

10 10.1/10.3 Rs, Abschnitt XIX, Takte 52–55 (Tutti)
10.2 Sk, korrespondierende Stelle

11 11.1/11.3 Rs, Abschnitt XIX, Takte 52–55 (nur Bläser)
11.2 Sk, Abschnitt XIX, Takte 52–55
Ein ähnlicher Fall wie bei Tonbeispiel 9: Die vorgenommene Änderung weicht um lediglich 50 Cents ab, das heißt um einen Viertelton. Dieser aber ist in diesem Klangkomplex nur mit Mühe wahrzunehmen.

12 12.1/12.3 Rs, Abschnitt XIX, Takte 52–55 (nur Streicher)
12.2 Sk, korrespondierende Stelle

13 Schwebungen: Ein Sinuston bleibt stehen, während der andere sich auf- oder abwärts bewegt. Der Abstand zwischen diesen beiden Tönen wird dadurch allmählich um jeweils 12.5 Cents größer. Zu hören ist folgende Tonreihe:
13.1 c^1 vs. c^1 + 12.5 Cents schrittweise bis c^1 vs. c^1 + 75 Cents (aufwärts)
13.2 c^1 vs. c^1 – 87.5 Cents schrittweise bis c^1 vs. c^1 – 125 Cents (abwärts)
Je größer der Abstand, desto schneller die Schwebung (auch *battement* genannt).

14 Schwebungen: gegenübergestellt werden die positiven und negativen Bereiche des Tonzentrums C, schrittweise um jeweils 12.5 Cents verändert: von c^1 +/– 12.5 bis c^1 +/– 75. Man kann hier mit dem Lautstärkeregler des CD-Spielers folgendermaßen experimentieren: Von ganz leise bis ganz laut einstellen und dabei darauf achten, wann »Geräusche« oder zusätzliche Schallereignisse auftreten: Dies sind die sogenannten Differenztöne.

15 Folgende Töne werden in der siebten Oktavlage einander gegenübergestellt:
es – 12.5 vs. es – 25 (Abstand 37.5 Cents)
es + 12.5 vs. es – 12.5 (Abstand 25 Cents)
es + 12.5 vs. es + 50 (Abstand 37.5 Cents)
es + 12.5 vs. es + 62.5 (Abstand 50 Cents)

16 Abschnitt I, Takte 1–2 (Rs): einmal wie notiert (leise), einmal fortissimo. Hier kann der Hörer wiederum nach Belieben mit dem Regler des CD-Spielers experimentieren.

17 Abschnitt XXI, Takte 68–71 (Rs)

Ausschnitte aus Luigi Nono, *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984)
Reinschrift von Luigi Nono und notationelle Überarbeitung von Leonardo Idrobo

Für meine Analyse war eine notationsmäßige Überarbeitung des Orchesterstücks notwendig, um die Lesbarkeit zu erleichtern. Ich habe mir erlaubt, Nonos Akzidentien durch die mittlerweile üblicheren zu ersetzen, da in der Reinschrift an vielen Stellen unklar ist, ob ein »normales« oder ein vierteltöniges Be gemeint ist, weil die Schriftlinie sehr dick ist oder die Vorzeichnung sehr klein notiert wurde. Deshalb ist es oft schwierig, zwischen einem hohlen und einem ausgefüllten Be zu unterscheiden – die eingehende graphologische Untersuchung brachte aber fast immer ein eindeutiges Ergebnis.[33] Um Missverständnisse auszuräumen, habe ich mich für folgende Schreibweise entschieden:

𝄳 = +50 Cents (Viertelton höher als ♭)
𝄲 = +50 Cents (Viertelton höher als ♮)
𝄬 = –50 Cents (Viertelton tiefer als ♭)

Was passiert mit »enharmonisch verwechselten« Tönen? Könnte man anstelle eines D+50 Cents ein Es–50 Cents schreiben? Oder anstatt eines Ces–25 Cents ein H–25 Cents? Gelegentlich würde auch dies die Lesbarkeit erleichtern, weswegen das in der Originalpartitur notierte D+50 Cents hier »enharmonisch« notiert wird (als Es–50 Cents). Auch andere, in Abbildung 6 dargestellte »enharmonischen Verwechslungen« werden in der von mir erstellten Partitur gelegentlich verwendet.

Betont sei, dass mit dieser Umschrift nicht der Anspruch verbunden ist, die originale Quelle zu ersetzen; vielmehr handelt es sich um das Angebot einer Lesehilfe, die den analytischen wie musikpraktischen Umgang mit dem Werk erleichtern soll und im Folgenden in Ausschnitten der Originalquelle gegenübergestellt wird.

33 Mit Ausnahme der bereits erwähnten Stelle in Takt 10, Violinen 5 und 6, vgl. Anm. 21; in Takt 52–55 (Bläser) kann man nach Stefan Drees, *Architektur und Fragment* (s. Anm. 20), von einem zu korrigierenden Schreibfehler ausgehen: »Problematisch ist die Angabe ♭ + e in Oktavlage 5, die in ihrer Vorzeichenkombination keinen Sinn ergibt, obgleich sie sich bereits in 52.05 findet. Sie läßt sich auf zweierlei Weise deuten: Die Kombination von ♭ und + ergäbe rein rechnerisch eine Vierteltonerhöhung« (S. 71). Obwohl Drees noch eine zweite Option für möglich hält (nämlich Es–50 Cents aufgrund symmetrischer Entsprechung von Oktavlagen 5 und 2), habe ich mich für erstere entschieden, also Es+50 Cents; das notierte Zeichen »+« entspricht (den der veröffentlichten Partitur vorangestellten irreführenden Hinweisen zum Trotz) nicht der für dieses Werk gültigen Notationskonvention – vielleicht ist diese Inkonsistenz ein weiterer Hinweis auf Nonos Experimentierfreudigkeit bzw. Unsicherheit in der Notation von Mikrointervallen.



Luigi Nono, *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984), Reinschrift, Takt 1–5 (© Ricordi, Milano)



Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Reinschrift, Takt 6–10 (© Ricordi, Milano)



133838

Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Reinschrift, Takt 11–15 (© Ricordi, Milano)

A CARLO SCARPA ARCHITETTO
AI SUOI INFINITI POSSIBILI

PER ORCHESTRA A MICROINTERVALLI

Luigi Nono (1984)

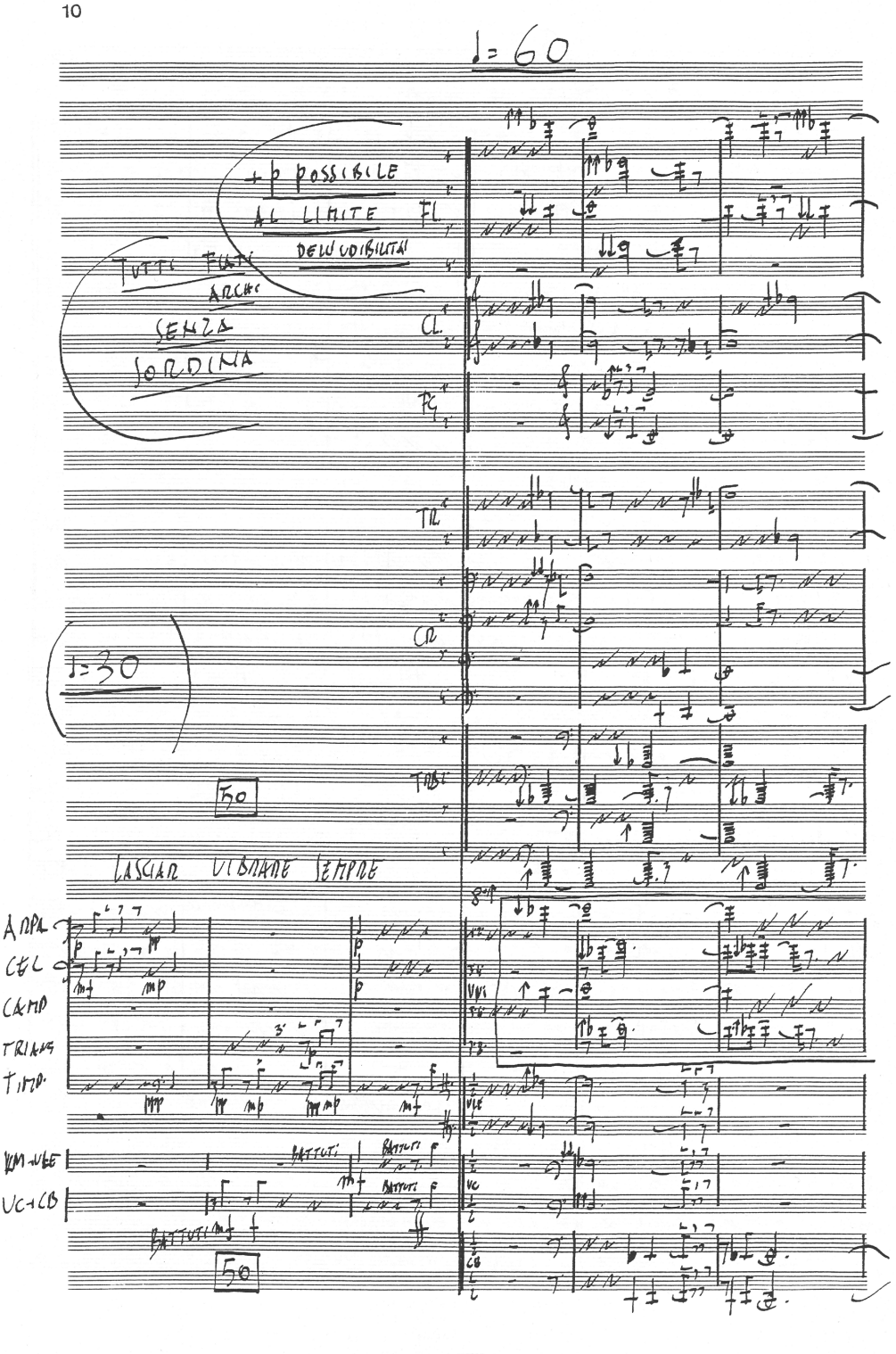


1

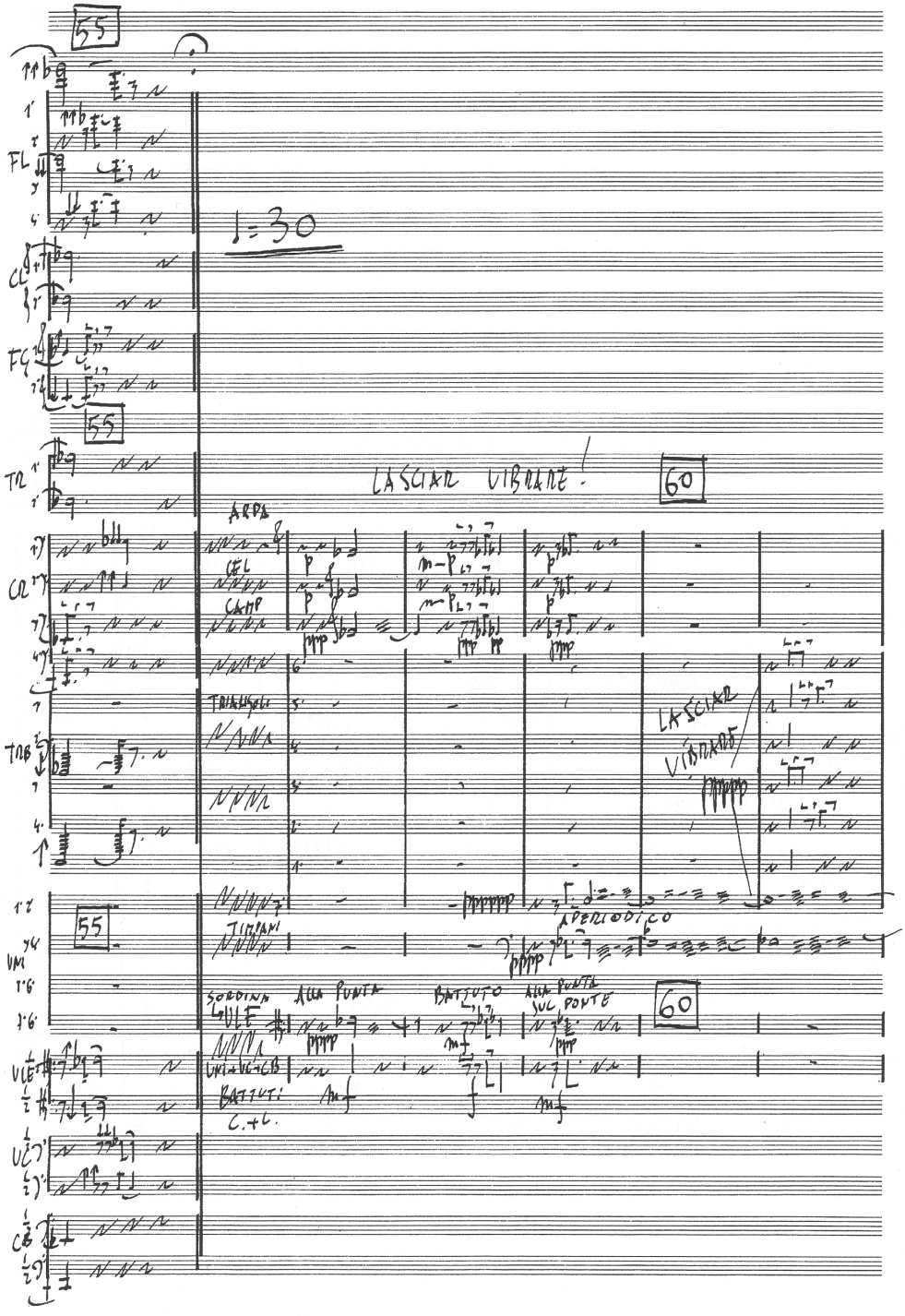
Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Umschrift von Leonardo Idrobo, Takt 1–5


Fl.
Cl.
Tr.
Arpa
Cel.
Campane
Triangoli
Timp.
Vni.
Vle.
Vc.
Cb.
(ottav.)
fl.
sordina
flautato leggerissimo!!!
flautati al ponte
alla punta
tasto
4 vle
normale
batt. C.+L.
1/2
al pont./
alla punta
battuti C.+L.
tutti
batt.
ponte C.+L.
battuti
battuti arco


♩ = 60
♩ = 30
ottav.
fl.1.
Fl.
Fg. 1.
Cr. 1.
a 2
con sordina
Trb. 1.
Tutti con sordina
Arpa
Cel.
Campane
Triangoli
lasciar vibrare
Timp.
trem. aperiodico
Vni.
al ponte
sul ponte
alla punta
tasto
Vle.
battuti C.+L.
(arco)
Vc.
tutti
ponte
al ponte, alla punta
Cb.



Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Reinschrift, Takt 49–54 (© Ricordi, Milano)

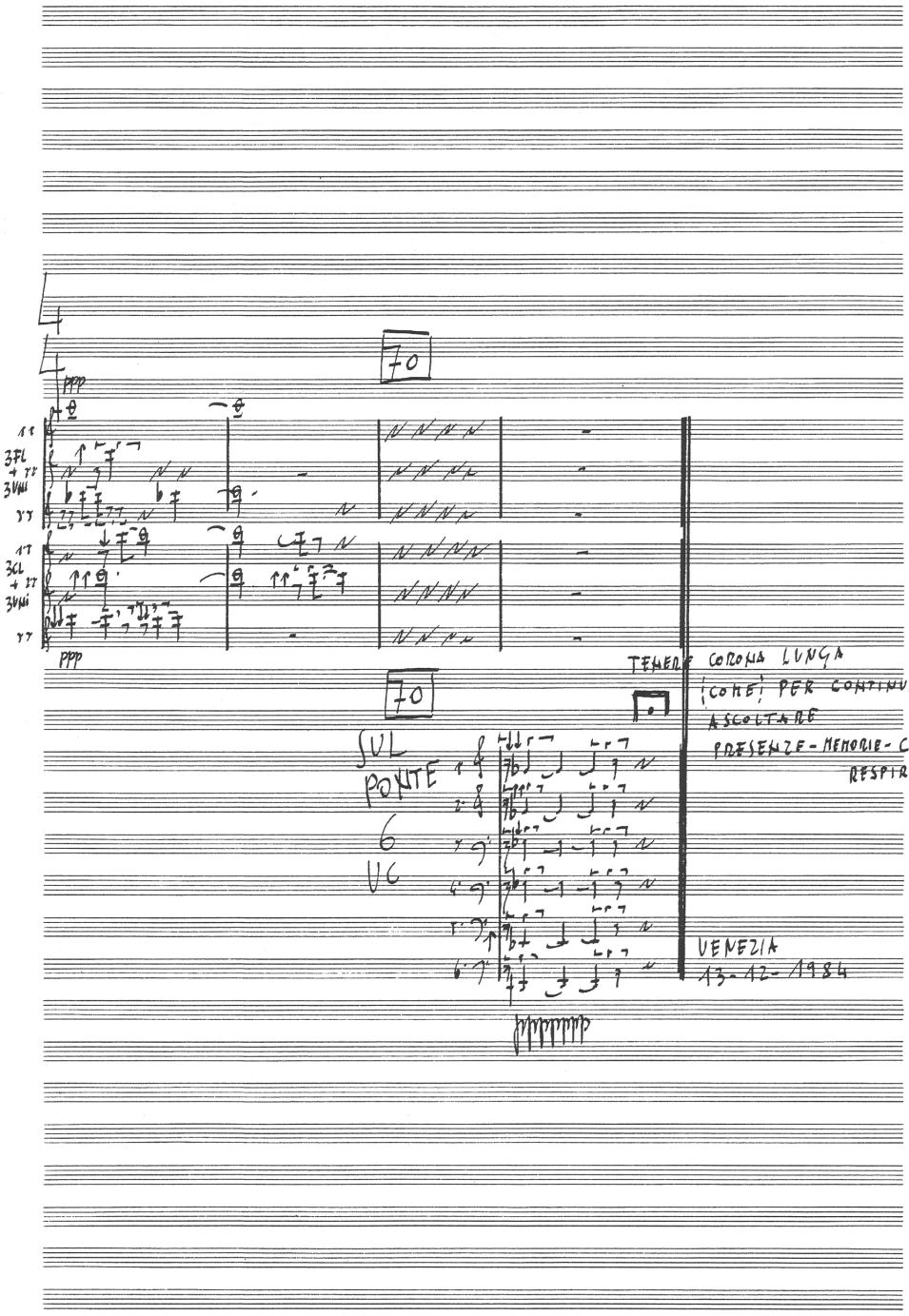


133838

Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Reinschrift, Takt 55–61 (© Ricordi, Milano)



Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Reinschrift, Takt 62–67 (© Ricordi, Milano)



133838

Luigi Nono, *A Carlo Scarpa*, Reinschrift, Takt 68–71 (© Ricordi, Milano)


♩ = 60
Tutti
più p possibile
Al limite
dell'udibilitá
Tutti fiati
archi
senza sordina
Lasciar vibrare sempre
1.
2.
Fl.
3.
4.
Cl.
Fg.
Tr.
Cr.
Trb.
Arpa
Cel.
Campane
Triangoli
Timp.
Vni.
Vle.
Vc.
Cb.
batt.
battuti
(arco)
1.+2.
2.+4.
5.+6.
7.+8.
1/2


♩ = 30
Lasciar vibrare!
Arpa
Cel.
Campane
Lasciar vibrare
aperiodico
Triangoli
Timp.
Vni.
battuti C.+L.
Vle.
sordina
alla punta
battuto
sul ponte
alla punta
Vc.
Cb.


70
Fl. 2.
Cl. 2.
Vni.
Vc.
sul ponte
TENERE CORONA LUNGA
COME PER CONTINUARE
AD ASCOLTARE
PRESENZE-MEMORIE
COLORI-RESPIRI
VENEZIA
13-12-1984

Weitere Literatur

Alberto Caprioli, *Gli infiniti possibili. Anmerkungen für eine Analyse von Luigi Nonos »A Carlo Scarpa« und seine Beziehungen zu meinem »John-Cage«-Variations,* in: *ton* 4-96/1.97, S. 32–44.

Fiona Diwan, *L'alchimista dei suoni. Intervista di Fiona Diwan,* in: *Le Sfere. Collana di studi musicali diretta da Luigi Pestalozza. Luigi Nono. Scritti e colloqui,* hrsg. von Angela Ida De Benedictis und Veniero Rizzardi, Band 2, Milano: Ricordi 2001, S. 359–367.

Federica Goffi-Hamilton, *Carlo Scarpa and the eternal canvas of silence,* in: *Architectural Research Quarterly* 10 (2006), S. 291–300.

Luigi Nono. Dokumente – Materialien, hrsg. von Andreas Wagner, Saarbrücken 2003 (= *Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar* 1).

Luigi Pestalozza, *Nono, appunti odierni,* in*: L'ascolto del pensiero. Scritti per Luigi Nono*, hrsg. von Gianvincenzo Cresta, Milano: Rugginenti 2002, S. 89–105.

Biagio Putignano, *Dalla ›composizione‹ dello spazio al ›controllo‹ del tempo, attraverso il suono*, ebd., S. 107–125.

Enzo Restagno, *Nono. Prima parte – La vita. Un' autobiografia dell' autore, raccontata da Enzo Restagno,* Edizioni di Torino 1987.

Carlo Scarpa, Das Handwerk der Architektur/The Craft of Architecture, hrsg. von Peter Noever, Los Angeles: Hatje Cantz 2004.

Alessandro Tamburini, *Dopo Prometeo. Intervista di Alessandro Tamburini,* in: *Le Sfere. Collana di studi musicali diretta da Luigi Pestalozza. Luigi Nono. Scritti e colloqui,* hrsg. von Angela Ida De Benedictis und Veniero Rizzardi, Bd. 2, Milano: Ricordi 2001, S. 359–367.

Unsere Zunge waiden will sie

Sieben verschiedene Ansätze über die Bewegung der Sprache Hölderlins in den *Gesängen* op. 35 von György Kurtág*

von Roland Moser

I
An …

Anfang in einer Pendelbewegung, äußerst leise, d–f (primus tonus), *bocca chiusa*: Bei geschlossenem Mund entströmt der Atem des Sängers ganz sacht seiner Nase – kleine Abweichung: e statt f – kleine Zäsur, ein Nachschwingen und eine lange kleine Pause. Die metrische Notation lässt in ihren Anfangstönen das Anklingen einer Melodie erahnen:



Das nun folgende Textfragment sei – nach D.E. Sattler – ein *Stichwortkonzept* aus dem größeren Umkreis der Ode *Dichtermuth*. Die wenigen Worte sind dort offenbar mit großen Abständen auf zwei Blätter verteilt. Kurtág komponierte wahrscheinlich nach der Großen Stuttgarter Ausgabe. In der neueren Frankfurter Ausgabe gibt Sattler die beiden Blätter in umgekehrter Reihenfolge wieder, beginnend mit *Singen möcht ich,* aber das hätte eine andere Bewegung, eine andere Komposition ergeben.

* Dieser Text ist aus einem Vortrag hervorgegangen, gehalten in Paris am 31. Mai 2006 im Rahmen des Kolloquiums *La Musique et la création de György Kurtág* am Institut hongrois zum 80. Geburtstag von György Kurtág. Alle Zitate sind *kursiv* und in originaler Orthographie notiert.

An.

Elysium

Dort find ich ja

Zu euch ihr Todesgötter

Dort Diotima Heroen.

Singen möcht ich von dir

Aber nur Thränen.

Und in der Nacht in der ich wandle erlöscht mir dein

Klares Auge!

himmlischer Geist.[1]

Das erste Wort: *Elysium*, fächerförmig sich öffnend in die verminderte Quarte, *dolce.* (Vielleicht ein Nachklang von *Du edles Wild*, mit dem das im Vorjahr komponierte Lied *Im Walde* anfängt?) Das Melisma setzt sich fort, mit dem verbliebenen Vokal *u* die vier Töne repetierend. In der metrischen Notation könnten wir vielleicht die verlangsamte rückläufige Bewegung erkennen:



Überraschend die große Terz fis: *Dort* –

Nein, nicht das ganze Lied soll hier interpretierend nacherzählt werden.

Es entsteht, scheinbar absichtslos, aus einer einfachen Bewegung. Man könnte an den schlichten Einleitungstakt einer Klavierbegleitung, oder, schon verzaubert, an den Anfang von Mozarts letztem Klavierkonzert denken. Aber da ist noch etwas anderes: Atem, die Stimme selbst, *bocca chiusa*. Dann die Zunge, Konsonanten formend und Vokale haltend.

Die provozierende »Unmöglichkeit« der Notation mit lang gehaltenen Tönen des textierten offenen Gesangs und der gleichzeitigen Wellenbewegung.

Mit dem Wort *Heroen* verstummt die begleitende Stimme nach einer langen, fallenden chromatischen Leiter.

Singen möcht ich, wieder mit d, aber jetzt in hoher Lage, setzt ungebrochener Gesang ein: *cantabile, dolce, espr.*, sich über des Dichters konjunktivische Absichtserklärung hinwegsetzend, sequenzierend noch gesteigert: *von dir,* doch gleich wieder in stockende, sinkende Chromatik zurückfallend: *Aber nur Thränen.*

1 Wenn nicht anders angegeben werden alle Texte und Zitate von Hölderlin, auch wo sie von Kurtágs Vorlage abweichen, wiedergegeben nach Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge*, hrsg. von Dietrich Eberhard Sattler in 12 Bänden, München: Luchterhand 2004 (= Bremer Ausgabe, abgekürzt SWSa), hier SWSa, Bd. 8, S. 19.

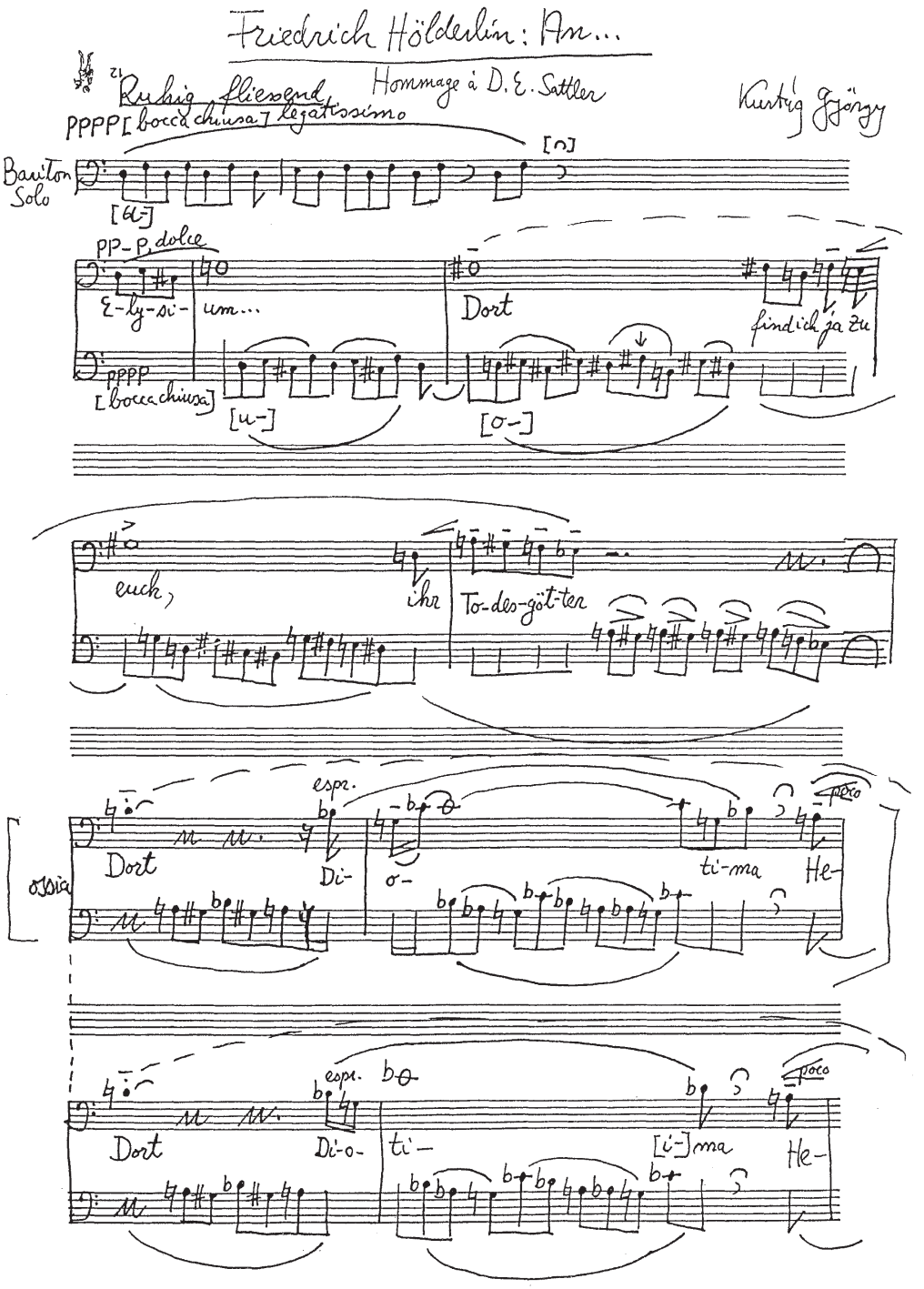


Abbildung 1: György Kurtág, *Hölderlin-Gesänge* für Bariton und Instrumente, op. 35, *An …*
(© Editio Musica, Budapest)



Abbildung 1 Fortsetzung

Und in der Nacht in der ich wandle erlöscht mir dein / Klares Auge! Dieses längste zusammenhängende Textstück wird unterbrochen durch ein drängendes Dreitonmotiv e–c–as, das durch Tiefalteration es–ces in der *voce bianca* von *erlöscht* ein »verstimmtes Echo« auslöst.

Vor den Schlussworten *himmlischer Geist* sinkt die Stimme nach dem Spitzenton f^1 nochmals zum tiefen G, um, den weiten Raum durchmessend, mit es^1-h (statt »erlöschendem« ces) langsam ins Pendeln zurückzukehren (*a tempo*), nicht getrennt vom Wort, sondern mit ihm vereint. Die nachklingenden Achtel öffnen den Schlusston c^1 nochmals nach unten, fast wie in einer plagalen Kadenz. Über oder unter all die retardierenden Unterbrechungen oder Relativierungen hinweg schreibt Kurtág seine charakteristischen gestrichelten, weiten Bögen. Wir spüren den trotz allem nie abbrechenden langen Atem.

II (Exkurs)

Ein Experiment mit Pindar, Hölderlin und Schadewaldt, nach einer Anregung von Pierre Bertaux

Es sind den Menschen Winde das gröste
Bedürfniß, auch sind es himmlische Wasser
Reegnende, die Kinder der Wolke.
Wenn aber mit Arbeit einer wohlverfährt, sind süßgestimmte Hymnen
Des Nachruhms Anfang; es gehet
Auch treuer Eidschwur großen Tugenden auf,
Neidlos aber das Lob Olympischen Siegen
Diß anhängt. Unsere
Zunge waiden will sie. […][2]

Manchmal haben die Menschen an Winden
Den meisten Bedarf und manchmal
An den Wassern des Himmels, den
Regnenden Kindern der Wolke.
Wenn aber mit Mühsal einer es recht gemacht hat:
Dem gehen honigtönende Hymnen auf
Zum Anbeginn späteren Rühmens
Und als verlässliches Unterpfand
Für große Tüchtigkeiten.
Neidlos ist dieses Lob den Olympia-Siegern
Geweiht. Dem will unsere Zunge
Hirte sein.[3]

Es ist der Anfang der elften *Olympischen Ode* von Pindar, übertragen von Hölderlin und Wolfgang Schadewaldt.

2 Ebd., Bd. 7, S. 231.

3 Pindar, *Siegeslieder*, in: *Exempla classica* 52, Frankfurt am Main: Fischer 1962, S. 38.

Man spreche jeden Text mehrmals durch, experimentierend mit Tempi, Zäsuren, Betonungen, bis er in sich zu stimmen scheint. Danach messe man die Dauer des Vortrags. Möglich ist auch der Versuch, das »ideale« Tempo des ersten Textes auf den zweiten zu übertragen und umgekehrt. Wir haben zwar keine objektive Kriterien (wie etwa Rudolf Kolisch zum Vortrag Beethovenscher Sätze), aber vielleicht vermögen wir trotzdem eine gewisse Tendenz festzustellen: dass Hölderlin nicht nur weniger Wörter braucht als Schadewaldt, sondern dass auch sein Rhythmus ein etwas schnelleres Tempo verlangt.

Gleich zu Beginn der dreifache Auftakt zu *Menschen,* und das Enjambement, hineinstürzend in den zweiten Vers. Man spürt den Wind um die Ohren. Wie gemütlich dagegen Schadewaldts Einstieg über das erwägende Wort *Manchmal …*

Meine eigene Messung ergab eine knappe halbe Minute für Hölderlin und gute dreiviertel Minuten für Schadewaldt. Die unterschiedlichen Silbenzahlen 68:83 vermögen die Differenz nicht auszugleichen.

In seinem zweiten Hölderlin-Buch widmet Pierre Bertaux ein ganzes Kapitel Hölderlins Physis: *Ein robuster Mann, ein rüstiger Wanderer.* Berühmt ist Hölderlins Fußmarsch von Lyon nach Bordeaux im Januar 1802, über die gefährlichen verschneiten Wege der Auvergne, mehr als sechshundert Kilometer in 19 Tagen.

> *Diese lezten Tage bin ich schon in Einem schönen Frühlinge gewandert, aber kurz zuvor, auf den gefürchteten überschneiten Höhen der Auvergne, in Sturm und Wildniß, in eiskalter Nacht und die geladene Pistole neben mir im rauhen Bette – da hab ich auch ein Gebet gebetet, das bis jetzt das beste war in meinem Leben und das ich nie vergessen werde. Ich bin erhalten –*
> (Brief an die Mutter, 28. Januar 1802)[4]

Um Stuttgart und Nürtingen waren Tagesmärsche über fünfzig Kilometer in acht Stunden keine Seltenheit. Aus Hölderlins Bekanntenkreis wird mehrfach bezeugt, dass er im Gehen dichtete, nicht stumm, sondern deklamierend. Noch in den letzten Jahrzehnten im Tübinger Turm scheint er dauernd in Bewegung gewesen zu sein, sprechend, schon in den frühesten Morgenstunden. Die zufällig erhalten gebliebenen Quartalsabrechnungen an die Familie enthalten fast immer einen erheblichen Posten für den Schuster.[5]

Bertaux hat aus Zeitangaben und Distanzen errechnet, dass Hölderlins Geh-Tempo ungewöhnlich schnell gewesen sein muss.[6] Er vergleicht Hexameter und Distichen Goethes, der *in seinem Arbeitszimmer* […] *in langsamem Schritt um den Tisch ging – Tempo 60, ein Schritt pro Sekunde*[7] mit Hölderlins entsprechenden Versmassen: *Achtzig Schritte pro Minute, der Schritt des rüstigen Wanderers.* (Mir scheint, es könnten sogar etwas mehr sein).

4 SWSa, Bd. 9, S. 188.

5 Vgl. Gregor Wittkop (Hrsg.), *Hölderlin, der Pflegsohn. Texte und Dokumente 1806–1843 mit den neu entdeckten Nürtinger Pflegschaftsakten*, Stuttgart: Metzler 1993.

6 Pierre Bertaux, *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 250–267.

7 Ebd., S. 265.

Abbildung 2: Roland Moser, *Lebenslauf*. 5 Sätze über Hölderlin, für Bariton, 4 Violen, 4 Kontrabässe und 4 Schlagzeugspieler (1979/85), 4. Satz: *Lebensalter*, Schluss (© Luzern: Schweizerische Musik-Edition)



Diese Beobachtungen dürften für den Vortrag von Versen Hölderlins (und vielleicht auch seiner Prosa?) nicht ganz unerheblich sein.

Und was bedeutet das für Komponisten, die bekanntlich ganz selbstherrlich mit den dem dichterischen Wort innewohnenden Zeitverhältnissen umzugehen pflegen (nicht immer zur Freude der Dichter, wie wir von Goethe wissen …)?

Im Mai 1985, anlässlich eines Besuches von György und Márta Kurtág in Winterthur, kamen wir auch mehrmals auf Fragen der Prosodie zu sprechen. Ich war mit den letzten zwei Stücken meiner Komposition *Lebenslauf – fünf Sätze über Hölderlin* für Bariton und zwölf Instrumente beschäftigt. Angeregt durch Pierre Bertaux experimentierte ich mit großräumigen Textperioden, die komplexe Zusammenhänge überschaubar machen und dabei auch den drängenden Impetus des Dichters spüren lassen.

Kurtág interessierte sich sehr dafür. Schnelle Sprachbewegung finden wir öfters in seinem Werk. Etwa im zweiten Teil der *Sprüche des Péter Bornemisza* die atemberaubende Hetzjagd mit dem Teufel. Hier ist das Tempo allerdings direkt durch die Text-Aussage provoziert.

Im vierten Satz von *Lebenslauf* versuchte ich, im bekannten Nachtgesang *Lebensalter* über die intensiven Bilder und Gedanken hinweg größere Perioden in einen einzigen Atem zusammenzufassen, um so zu einem übergeordneten Gedanken vorzustoßen, der Bewegung des Abstoßens von lastender Vergangenheit, die (Ab-)Wendung vorbereitend.

Als ich Kurtág eine Aufnahme der Uraufführung vom März 1986 – mit Kurt Widmer als Solisten – zuschickte, reagierte er sehr stark besonders auf diese Stelle und den folgenden fünften Satz. Er wollte Widmer kennenlernen und es ergab sich daraus eine fruchtbare Zusammenarbeit, die sich nicht nur auf die *Hölderlin-Gesänge*, sondern auch auf den Beckett-Zyklus … *pas à pas – nulle part* … auswirkte.[8]

III (Bewegtes Schreiben)

Es ist eine der seltsamsten Manuskript-Seiten Hölderlins. Das Trümmerfeld eines großen, ehrgeizigen Projekts und die Geburtsstätte ganz neuartiger Texte. Ein Wendepunkt, wie er für diesen Dichter typischer nicht sein könnte.

Im Juli 1800 setzt Hölderlin zur Niederschrift eines langen Gedichtes an. (Hier können nur einige zum Verständnis des Folgenden wichtige Stellen wiedergegeben werden.)

> *Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn*
> *Ein Landmann geht, des Morgens, wenn*
> *Aus heißer Nacht die kühlenden Blize fielen*
> *Die ganze Zeit und fern noch tönet der Donner,*[9]

8 Vgl. György Kurtág, *Signs, Games and Messages*, CD ECM 2003, ECM New Series 1730; Michael Kunkel, *»… dire cela, sans savoir quoi …« Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 135–155.

9 SWSa, Bd. 9, S. 16.

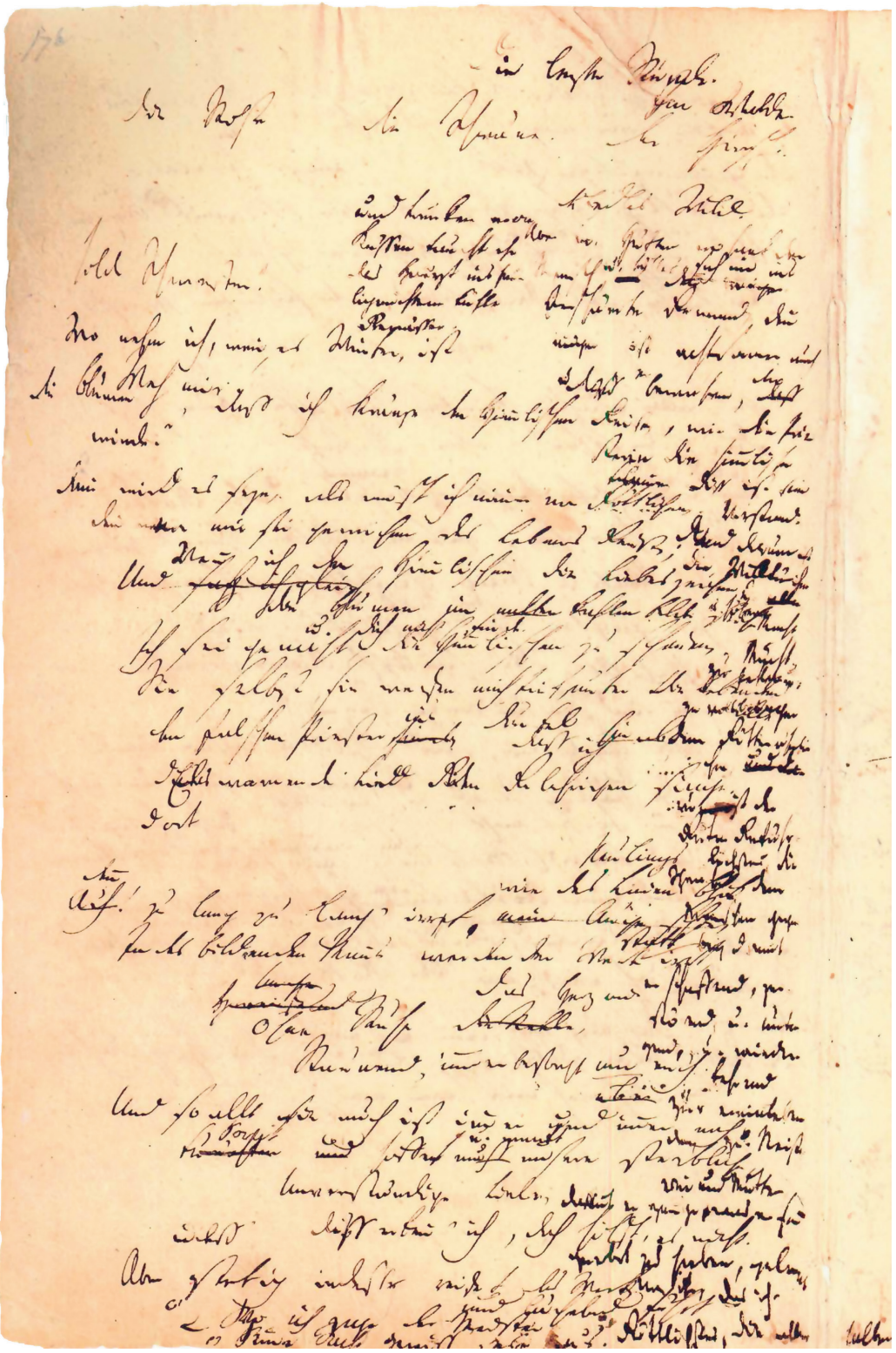


Abbildung 3: Friedrich Hölderlin, *Die Rose, Die Schwäne, Der Hirsch*, Faksimile
aus: Friedrich Hölderlin, *Gesänge I*, hrsg. von Dietrich Eberhard Sattler (= *Frankfurter Ausgabe*, Bd. 7), S. 108

So beginnt der an die Dichter gerichtete Gesang über die Natur, die allgegenwärtige Erzieherin der Dichter.

Sie scheinen allein zu seyn, doch ahnen sie immer.
Denn ahnend ruhet sie selbst auch.

Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen,[10]

Dies ist der Übergang zur dritten Strophe, der ersten Wende, wo das *Ich* ins Gedicht eintritt, sich in der vierten zum *Uns* fügend:

Und die uns lächelnd den Aker gebauet,
In Knechtsgestalt, sie sind erkannt,[11]

Die *Kräfte der Götter* brechen aus dem Volk hervor, so sieht es der hochgemute Dichter. (Hölderlin hofft immer noch, die Französische Revolution möge auch die deutschen Länder erfassen).

Die siebente Strophe, die letzte vollständige, bringt gleichsam die »Amtseinsetzung« der Dichter:

Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen.[12]

Schon im Prosa-Entwurf war hier die große Wende vorgesehen: *Aber wenn von selbgeschlagener Wunde das Herz mir blutet, und tiefverloren der Frieden ist.*[13] Damit ist das Selbst-Opfer gemeint, ein immer wiederkehrender Gedanke Hölderlins. Aber statt des dialektisch gefügten Schritts ereignet sich in der achten Strophe ein jäher Absturz, der das Gedicht abbrechen lässt. Die Handschrift ist Zeugnis für das Verschwinden der Worte, die bis hier so reichlich geflossen sind.

Mitleidend, bleibt in unaufhaltsamen Sturme
Des Gottes, wenn er nahet, das Herz doch fest.
Doch weh mir! wenn von

Weh mir!
und sag ich gleich,

Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen,
Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden alle
Den falschen Priester hinab, ins Dunkel, daß ich
Dort das warnende Lied den Gelehrigen singe.[14]

10 Ebd., S. 17.
11 Ebd.
12 Ebd., S. 18.
13 Ebd., S. 15.
14 Ebd., S. 18.

Hölderlin bricht ab, wie in so vielen Gedichten dieser Zeit.

Aber dann entsteht auf demselben Blatt plötzlich etwas Neues: Drei Titel nebeneinander, für drei neue Gedichte (im naiven, idealischen und heroischen Ton?):

Die Rose *Die Schwäne* *Der Hirsch*

Unter jedem Titel findet sich ein Textfragment.
Links:

holde Schwester!
Wo nehm ich, wenn es Winter ist
(dazwischen *Weh mir!*)
Die Blumen, daß ich Kränze den Himmlischen
winde?

Mitte:

und trunken von
Küssen taucht ihr
das Haupt ins hei-
lignüchterne kühle
Gewässer.[15]

Man wird es bemerkt haben: Wir stecken bereits mitten in einem der berühmtesten Gedichte Hölderlins: *Hälfte des Lebens,* einem der sogenannten »Nachtgesänge«, die aber erst etwa vier Jahre später publiziert wurden. Da keine Reinschrift erhalten ist, wissen wir nicht genau, wann die endgültige Fassung entstand.

Kurtág hat 1995 dieses kurze Gedicht für drei Bariton-Stimmen komponiert und György Ligeti gewidmet. Die Widmung bezeugt wohl den Rang, den der Komponist selbst dieser Komposition beimisst. 1999 hat er es ein zweites Mal komponiert, nur für einen Bariton, in zwei stark voneinander abweichenden Versionen.

In Hölderlins Skizzenblatt aus dem Stuttgarter Folioheft verbleibt uns noch der Text unter dem Titel *Der Hirsch,* der freilich später durch zwei andere ersetzt wurde: *Die lezte Stunde* (Sattler datiert den Text auf den letzten Tag des Jahres 1800!) und *Im Walde.*

Es ist der Prosa-Entwurf zu einem Gedicht, das wahrscheinlich nie ausgearbeitet wurde. Allerdings ist schon diese Prosa rhythmisch reich strukturiert. Grundmaß sind Daktylen, die an bedeutsamen Stellen in Trochäen übergehen. Das Tempo dürften wir uns wieder schnell denken. Kurtág schreibt *Hastig, atemlos,* warum?

In der Dichtung dieser Zeit findet man die Wald-Metapher häufig für den Ort der Verschwörung. Dieser Text steht noch in engem Zusammenhang mit dem großen, gescheiterten Gesang *Wie wenn am Feiertage.* Der von den Himmlischen tief unter die Lebenden geworfene Dichter soll im Dunkel *das warnende Lied den Gelehrigen* singen. *Und darum ist die Willkür ihm u. höhere Macht zu fehlen u. zu vollbringen dem Götterähnlichen, (–) der Güter Gefährlichstes (–), die Sprache dem Menschen gegeben,* […]

15 Ebd., S. 99 f.

Mit (–) sind hier die drei Wörter markiert, die Kurtág in doppelte Klammern einsperrt mit der Anmerkung *diese Zeile ist nicht zu singen!* Etwas später lässt er den Text zwar singen, aber in dreifachem Piano *wie nebenbei.*

Wie nebenbei – es ist kaum anzunehmen, dass Kurtág im Februar 1993, als er dieses Stück als erstes von op. 35 komponierte, die Abbildung von Hölderlins Manuskript kannte. Er konnte nicht wissen, »wie nebenbei« im buchstäblichen Sinn dieser klandestine Text von Hölderlin in winziger Schrift an den rechten Rand des Blattes gekritzelt worden war, neben andere, besser lesbare Texte (siehe Abb. 3).[16] Da blieb er auch über hundert Jahre versteckt, bis ihn Norbert von Hellingrath 1916 erstmals publizierte.[17]

Verbergen – Bergen – Öffnen. Von solchen Begriffen könnte der Versuch einer semantischen Analyse dieser Komposition ausgehen.

Du edles Wild – Anfang auf es (in früher Zeit Grenzton auf der B-Seite), fächerartig über f zur verminderten Quarte d-ges geführt und abbrechend in eine lange Fermaten-Pause hinein.

Bei Hölderlin folgen die Worte in schwungvoller Schrift dem ursprünglichen Titel *Der Hirsch.*
Der Text danach scheint – mit anderer Feder – später geschrieben zu sein.
Die vier Noten dieses mottoartigen Anfangs hat Kurtág später – während der Arbeit mit Kurt Widmer – um eine Quarte aufwärts transponiert, wodurch er sich noch stärker vom Folgenden abhebt.[18]

Aber in Hütten wohnet der Mensch, u. hüllet sich ein ins verschämte Gewand. Ein zweiter Ansatz: von es aus mit einer Doppelphrase in engster Lage innerhalb der doppelt verminderten Quarte cis–fes, die auch als melodisches Intervall erklingt (klaustrophobische Metapher?). Die nächste Doppelphrase öffnet sich nach beiden Seiten mildernd über einen verminderten Dreiklang H–d–f in die verminderte Quinte.

denn – poco rinforzando für den Wendepunkt – *inniger ist* – die fünf Töne bewegen sich zwar wieder im Tetrachord des Anfangs, um eine Quarte tiefer, bringen aber *subito pp,* auf *inniger* ein sanftes Wechseltonmotiv, das einen ganz neuen Ton anschlägt, der im Folgenden *achtsamer auch* durch die Verwechslung der verminderten Quart des–A in die große Terz cis–A nochmals eine Aufhellung erfährt.

und dass er bewahre den Geist, – die Intervall-Sprache ändert sich: auf die übermäßige Sekunde As–H folgt – »bewahrend«? – ein g-Moll-Akkord, in bisher längster steigender Bewegung zum fis, auch orthographisch in die Kreuz-Region geführt, mit dis auf *Geist,* der enharmonischen Verwechslung des anfänglichen es.

16 Friedrich Hölderlin, *Stuttgarter Folioheft,* Faksimile Edition, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1986 (= Frankfurter Ausgabe), Blatt 17 verso, erstmals abgebildet in: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Franz Zinkernagel, Leipzig: Insel 1926, Bd. 5, nach S. 554.

17 Hölderlin, *Sämtliche Werke* Bd. 4, hrsg. von Norbert von Hellingrath, München: Georg Müller 1916, S. 246.

18 Vgl. die Aufnahme bei ECM, siehe Anm. 8.



Abbildung 4: György Kurtág, *Hölderlin-Gesänge*, op. 35, *Im Walde*
(© Editio Musica, Budapest)



Abbildung 4 Fortsetzung

wie die Priesterin die himmlische Flamme, – die Priesterin tritt (*augmentando*) im »primus tonus« d–e–f auf, mit a–fis–a, dem »innigen« Wechseltonmotiv, das sich quasi nach Dur wendet. *Diß ist sein Verstand* – fallende übermäßige Quinte vor steigender »Fanfare« F-Dur, die aufs hohe c^1 führt.

Die Beschreibung den Tönen und Wörtern entlang ließe sich fortsetzen. Dabei könnte der Eindruck entstehen, es gehe hier um den Nachweis einer nahtlosen Illustrationstechnik, mit der sich die Musik widerstandslos dem Text beugt. Nichts wäre verkehrter als eine derartig voreilige Schlussfolgerung, die einen einzigen analytischen Ansatz für das Ganze nimmt.

Wie in Bach-Analysen erklärt der Nachweis von Figuren – und solchen wird auch jede eingehende Kurtág-Analyse auf die Spur kommen – nicht die musikalischen Zusammenhänge.

IV

Gestalt und Geist
Alles ist innig
Das scheidet
So birgt der Dichter
Verwegner! möchtest *von Angesicht zu Angesicht*
Die Seele sehn
Du gehest in Flammen unter.[19]

Nach D. E. Sattlers Kommentar handelt es sich um das im Spätherbst 1799 notierte Konzept einer Entgegnung auf die von Hölderlins Studienkollegen und Freund Schelling im Vorjahr publizierte Schrift *Von der Weltseele – Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus.*

Wie in den beiden vorangegangenen Stücken wählt Kurtág einen Text, der von Hölderlin schon im Konzeptstadium aufgegeben worden ist – einige Brocken erkalteter Lava, welche die Phantasie des Komponisten aufs höchste zu erhitzen vermögen. Keine elaborierte Textform stellt sich der freien Entfaltung der Musik entgegen.

Es sind mir sieben verschiedene Versionen dieses Stücks bekannt. Die erste ist mit 2. Mai 1994 datiert. In allen treten Instrumente zur Singstimme, 1–9 an der Zahl. In drei nur leicht verschiedenen Versionen sind es zwei: Posaune und Tuba. Ein kurzes Vorspiel *molto agitato – molto esitando* kam erst in der letzten Fassung vom 17. April 1999 dazu. Es enthält in abstracto bereits das Folgende, vom heftigen »Chor« in die Vereinzelung eines Individuums umschlagend.

Beim Eintritt der Stimme verlängern die beiden Instrumente – *ppp* bzw. *pppp* – die Gesangstöne und hüllen sie ein. Erst mit dem Ausruf *Verwegner!* werden sie »öffentlich«: *quasi Coro, (wie ins Wort fallend) precipitato, subito molto f*, mit erregter Flatterzunge

19 SWSa, Bd. 8, S. 70 f.



Abbildung 5: György Kurtág, *Hölderlin-Gesänge*, op. 35, *Gestalt und Geist*
(© Editio Musica, Budapest)



Abbildung 5 Fortsetzung



Abbildung 5 Fortsetzung

der hohen Posaune und tiefem Tuba-Triller. Die Stimme explodiert *crescendo e stringendo* in große Intervalle, mit einzelnen Akzenten von den Bläsern sowohl gestützt wie nach oben und nach unten erweitert.

Die Seele sehn – vor dem hybriden Hintergrund eigentlich ebenso unsäglich wie unsingbar – mit einer Anweisung, die in ihrer Widersprüchlichkeit die Irrealität des Momentes widerspiegelt: *stentato, subito pp, minaccioso e dolce*; das »innige« Wechseltonmotiv überspannt jetzt eine große Dezime, sein tiefer Ton wird von der Tuba in den Abgrund hinab erweitert. Dann fällt das lapidare Urteil *con moto, disperato, sub. f marcatissimo,* sekundiert von der Posaune, und über das Ende hinaus ins Bodenlose verlängert durch die Tuba, *p, secco.*

In diesem dramatischen, nicht nur durch den Beizug der Instrumente sich von den anderen *Hölderlin-Gesängen* abhebenden Stück wird ein so weiter Tonraum aufgerissen, wie er eher für die fast gleichzeitig entstandenen Beckett-Gesänge *… pas à pas – nulle part …* op. 36 typisch ist. Auch dort wurden die Instrumente – drei Streicher und Schlagzeug – später hinzugefügt, da die weiten Klangräume sich ohne sie, allein mit der Stimme, nicht hätten halten lassen.

V
An Zimmern

> *Sein dichterischer Geist zeigt Sich noch immer thätig, so sah Er bey mir eine Zeichnung von einem Tempel Er sagte mir ich sollte einen von Holz so machen, ich versetzt ihm drauf dass ich um Brod arbeiten müßte, ich sey nicht so glüklich so in Philosofischer ruhe zu leben wie Er, gleich versezte er, Ach ich bin doch ein armer Mensch, und in der nehmlichen Minute schrieb Er mir folgenden Vers mit Bleistift auf ein Brett*
>
> > *Die Linien des Lebens sind Verschieden*
> > *Wie Wege sind, und wie der Berge Gränzen.*
> > *Was Hir wir sind, kan dort ein Gott ergänzen*
> > *Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.*
>
> *In ansehung seiner Verpflegung dürfen Sie ganz beruhig sein.*
>
> (Aus einem Brief von Ernst Zimmer an Hölderlins Mutter Johanna Christiana Gock, Tübingen, 19. April 1812)[20]

Seit dem Spätsommer 1807 lebte Hölderlin bis zu seinem Tod am 7. Juni 1843 in fürsorglicher Obhut der Familie des Schreiner-Obermeisters Ernst Zimmer in Tübingen. Er scheint unentwegt dichterisch produktiv gewesen zu sein. Was erhalten geblieben ist, ist sicher nur ein winziger Bruchteil. Für Besucher oder in Gesprächen mit Zimmer hat er öfter, scheinbar spontan, aber wahrscheinlich aus einem memorierten Fundus, Gedichte aufgeschrieben, die von den Empfängern als Andenken aufbewahrt oder in Briefen zitiert wurden und so für uns überliefert sind.

20 Ebd., Bd. 12, S. 51.

Es gibt bis 1811 noch beträchtliche Unterschiede in Inhalt und Form seiner Gedichte. Danach werden sie äußerlich immer einförmiger. Aber dahinter muss nicht Unvermögen, sondern kann auch, zumindest anfänglich, eine tiefere Absicht stecken.

Nach enormen Erwartungen in einen fortschrittlichen Lauf der Geschichte der Welt und seiner Heimat – sie beherrschten sein Denken seit dem Ausbruch der Französischen Revolution – und nach noch enormeren Enttäuschungen, Angriffen und berechtigter Angst vor politischer Verfolgung, erlitt Hölderlin 1806 einen Zusammenbruch, worauf er zwangsweise in eine Klinik gebracht wurde, aus der ihn erst Ernst Zimmer herausholte.

Den endgültigen Rückzug aus dem Gesellschaftsleben scheint Hölderlin danach bald akzeptiert zu haben. Er geht einher mit einem scheinbar plötzlichen Desinteresse am weiteren Verlauf der politischen Ereignisse, als ob er sich selbst ein Verbot auferlegt hätte.

Dies hat auch eine fundamentale Veränderung der Inhalte und damit der Form seiner späteren Gedichte zur Folge. Dialektische Fügungen, die für seine Texte so typisch waren, verschwinden fast ganz. Hatte er diese – wovon zahlreiche Entwürfe zeugen – um Wörter wie *aber, doch, denn …* gebaut, so werden diese Wörter nun verdrängt vom allgegenwärtigen *und.*

Die Bewegung seiner neuen Sprache ist auf ständigen Ausgleich bedacht. Der Reim, den er früher meistens gemieden hat, wird jetzt zur Norm. Betonte Vers-Endungen kommen immer weniger vor und verschwinden schließlich ganz. Der Rhythmus fließt ruhig, ebenmäßig. Er hat von keinen Ereignissen oder Zuspitzungen zu künden. Im Zentrum stehen wiederkehrende Naturvorgänge, Jahreszeiten vor allem. Das Leben wird als unbeeinflussbarer Naturvorgang gesehen.

Weil es keine Geschichte mehr gibt, gibt es auch keine nennenswerten, richtigen Daten. Um diese buchstäbliche »Gleichgültigkeit« zu zeigen, datiert Hölderlin seine späten, mit dem Pseudonym *Scardanelli* signierten Gedichte oft mit willkürlich gesetzten Daten, vom 17. bis ins 20. Jahrhundert.

Das ist alles derart konsequent und in sich stimmig, dass man auch daran denken darf, ob die übliche Diagnose »Geisteskrankheit« vielleicht nur ausgegeben werden musste, damit Hölderlin für sein »anderes Leben« die materiellen Grundlagen von seiner Familie erhalten konnte. Über den Begriff »Krankheit« in diesem Fall ist viel spekuliert worden. Pierre Bertaux hat sich in seinem zweiten Buch über Hölderlin intensiv der Frage gewidmet.

Was löst diese neue Sprache in Kurtágs Musik aus?

legatissimo al fine: die Stimme beginnt mit einem Melisma schon vor dem ersten Wort – *bocca chiusa,* wie im ersten Stück. Aber es gibt hier keine Spaltung mehr zwischen Melismen und herausgestellten Wörtern. Die Sprache wächst allmählich in die Musik hinein.

Die Linien – das erste Wort nimmt sich selbst an der Hand und wird mit dem ersten Vokal zur bewegten Linie. Kurtág fürchtet sich nicht vor solcher Direktheit. Das ist geradezu entwaffnend. Allerdings zieht er daraus auch seine rein musikalischen Konsequenzen: Es entgeht ihm nicht, dass das letzte Verswort *verschieden* wieder ein *i* anbietet für die nächste Linie. Dafür kann der zweite Vers ohne Vorecho anfangen. Für das darauf folgende Melisma greift er auf den Versanfang zurück, der ihm ein schönes



Abbildung 6: György Kurtág, *Hölderlin-Gesänge*, op. 35, *An Zimmern*
(© Editio Musica, Budapest)



Abbildung 6 Fortsetzung

assonierendes Konsonantenpaar ermöglicht: *Wie We---*. Das zweite Verspaar darf ohne Unterbrechung gemeinsam auftreten, was der Form des Ganzen ihr Zentrum gibt. Das Melisma kehrt erst mit dem letzten Wort zurück: *Frie----------, Frie----------den*.

Der Baustein für die Melismen und anfänglich auch für die Verse ist wieder das Wechseltonmotiv. Hier freilich nicht – mit Paul Klee zu sprechen – individuell gestalthaft, sondern dividuell struktural, Bausteinchen eben, sich fügend in die sanften Linien.[21]

Im zweiten Verspaar ist es fast ganz verschwunden, um erst am Ende wiederzukehren, von wo aus der Kreis sich wieder öffnen könnte.

Mit Harmonien und ewigem Lohn – bis auf die kleine Ausnahme in der Mitte ist die Sekunde aus der Linie ganz verschwunden, um vorübergehend zwei Akkord-Brechungen Raum zu geben: As-Dur/Moll und Des-Moll/Dur. Mit dem fes der zweiten Harmonie ist der höchste Ton erreicht und mit ihm als rhythmisierte Gestalt das in die kleine Terz vergrößerte Wechselton-Motiv fes–des–fes.

VI

Der Spaziergang

Ihr Wälder schön an der Seite,
Am grünen Abhang gemahlt,
Wo ich umher mich leite,
Durch süße Ruhe bezahlt
Für jeden Stachel im Herzen,
Wenn dunkel mir ist der Sinn,
Denn Kunst und Sinnen hat Schmerzen
Gekostet von Anbeginn.
Ihr lieblichen Bilder im Thale,
Zum Beispiel Gärten und Baum,
Und dann der Steg der schmale,
Der Bach zu sehen kaum,
Wie schön aus heiterer Ferne
Glänzt Einem das herrliche Bild
Der Landschaft, die ich gerne
Besuch' in Witterung mild.
Die Gottheit freundlich geleitet
Uns erstlich mit Blau,
Hernach mit Wolken bereitet,
Gebildet wölbig und grau,
Mit sengenden Blizen und Rollen
Des Donners, mit Reiz des Gefilds,
Mit Schönheit, die gequollen
Vom Quell ursprünglichen Bilds.[22]

21 Vgl. Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre, 4. und 5. Vorlesung*, Bauhaus Weimar, 16./30. Januar 1923, Faksimile, Basel: Schwabe-Verlag 1979, S. 42 ff.

22 SWSa, Bd. 12, S. 43 f.

Noch in der ersten Zeit im Tübinger Turmzimmer scheint sich Hölderlin mit literarischen Projekten beschäftigt zu haben, etwa mit kürzeren Texten zu einem dritten Band des *Hyperion.*

Im Januar 1811 schreibt der zum Uhland-Kreis zählende August Mayer an seinen Bruder Karl: *Der arme Hölderlin will auch einen Almanach herausgeben und schreibt dafür täglich eine Menge Papiers voll. Er gab mir heute einen ganzen Fascikel zum Durchlesen, woraus ich Dir doch Einiges aufschreiben will.*[23] Für die paar Kostproben, die er wohl eher für Kuriositäten hielt, müssen wir Mayer trotz seiner offensichtlichen Respektlosigkeit noch dankbar sein … Hölderlin war zu dieser Zeit im literarischen Betrieb (Brentano und Kerner vielleicht ausgenommen) längst »erledigt«.

Der Spaziergang (1811) ist eines der letzten Gedichte, in denen Hölderlin offen von sich selbst spricht – in der ersten Person, die später vollständig aus seinen Texten verschwindet.

Das Gedicht besteht aus dreimal acht Versen (ohne Absetzungen), kreuzweise gereimt, bis auf einen Vers der dritten Strophe in regelmäßigem, aber doch lockerem Versmaß.

Der Rahmen stimmt – beinahe. Das Bild darin bezeichnet sich selbst als solches: die *Wälder* sind *gemahlt,* oder *Bilder im Thale* werden als *Beispiel* bezeichnet (mit drei Varianten: *Gärten, Baum, Steg),* und das alles *aus heiterer Ferne.* Die Palette der malenden Gottheit *mit Blau. … und grau …*oder *mit Blizen … mit Schönheit …* alles in selber Ferne, ohne Perspektive, ohne Bedingung und ohne Folge, alles *gequollen/ Vom Quell ursprünglichen Bilds*: Wäre dies ein Schlüssel? Je länger man bei diesem Gedicht verweilt, desto rätselhafter wird es. Es erinnert mich an ländliche Hinterglasbilder, deren mir nicht geläufige Symbole einen Sinn vermuten, aber nicht ganz fassen lassen.

Kurtág komponiert eher einen Lauf als einen Gang: *Sehr unruhig und schnell (Falsett – irreel, oder: geflüstert – monoton*). Die Stimme wird in zwei Register aufgespalten, zwischen denen sie zu springen hat: Falsett und Bass-Register. Hier gibt es zunächst keinen Platz für musikalische Bilder und Figuren. Der erste Bogen umfasst alle acht Verse der ersten Strophe, den Atem muss sich der Sänger irgendwo stehlen. Nicht mal das auf den Restvokal gesungene Zwischenspiel lässt eine Pause zu, obschon bereits hier ein neuer Laut hereinbricht – Kurtágs Kommentar: »wie das Stöhnen einer tierischen Kreatur« –, am Ende der ersten und vor der Mitte der zweiten Strophe sich noch zweimal steigernd. Und danach die *süße Ruhe*: Sie wird gleich durch einen Nonensprung gestört. Für *jeden Stachel* gibt's die ersten Akzente. Auch das pianissimo stürzt unvorbereitet in tiefster Lage herein (*wenn dunkel mir ist der Sinn, u-----*). Überraschend das beim späten Hölderlin selten gewordene Wort *denn* – (die zwei Verse könnten einem früheren Gedicht entstammen: *Kunst und Sinnen hat Schmerzen / gekostet von Anbeginn*). Immerhin gibt es zwei längere Notenwerte im letzten Wort, aber das gehetzte Nachspiel steht immer noch unter dem gleichen Bogen, der gleichen Klammer.

Die zweite Strophe zerfällt in zwei Teile, wobei der erste nochmals mit der geteilten Stimme an die erste Strophe anknüpft.

23 Ebd., S. 40.



Abbildung 7: György Kurtág, *Hölderlin-Gesänge*, op. 35, *Der Spaziergang* (© Editio Musica, Budapest)



Abbildung 7 Fortsetzung

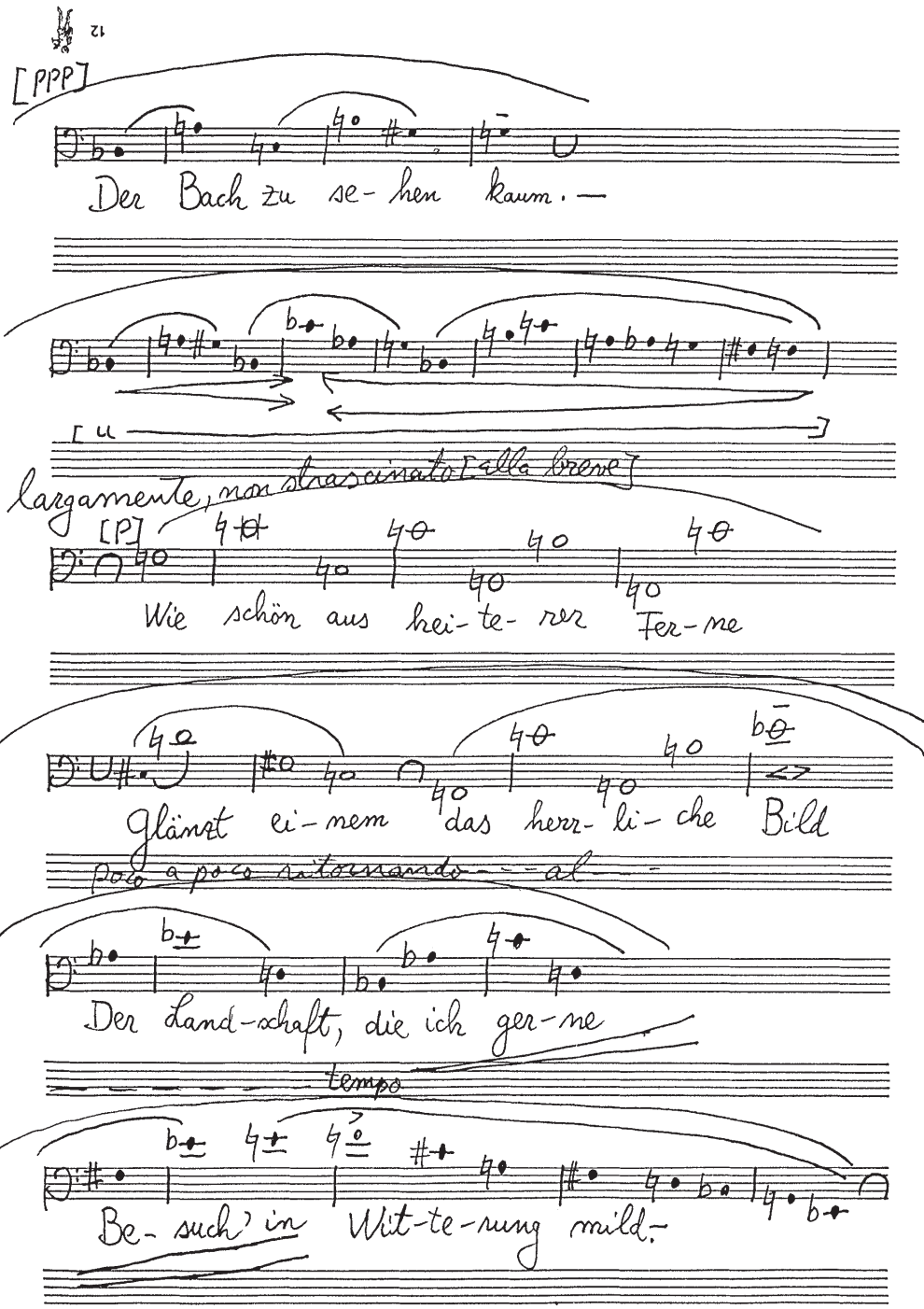


Abbildung 7 Fortsetzung



Abbildung 7 Fortsetzung

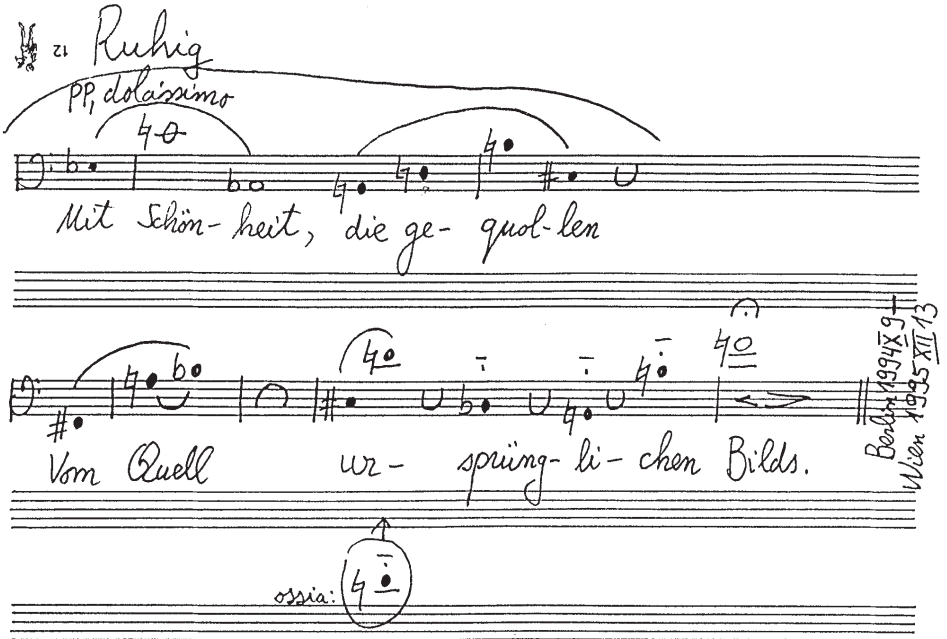


Abbildung 7 Fortsetzung

Genau in der Mitte nicht nur der zweiten Strophe, sondern des ganzen Gesangs kommt es zur erwarteten Wende, in großen Notenwerten: *Wie schön aus heiterer Ferne* – in reiner Diatonik – weiträumig harmonisch gefüllt *glänzt einem das herrliche Bild*. Das C-Dur mit dem »weiten Ausblick« aus *Herzog Blaubarts Burg* zu assoziieren ist vielleicht nicht ganz abwegig, obschon Kurtág bloß ein *p* verlangt. Aber gilt nicht auch hier noch das »irreell«, wenigstens in übertragenem Sinn? Jedenfalls kehrt am Ende der Strophe die Chromatik zurück – *in Witterung mild.* Erstaunlich, dass die neun letzten Noten der Strophe reihenmäßig die Umkehrung der neun ersten aus Liszts *Faust-Symphonie* ergeben – aber vielleicht ist wenigstens das Zufall?

Die dritte Strophe beginnt *geflüstert, stets sehr aufgeregt, schnell* – ganztönige Felder wechseln ab mit Diatonik. Bei *Mit sengenden Blizen …* spaltet sich die Stimme in drei Oktavlagen, zum einzigen *forte*-Ausbruch des Stücks, der (unter doppeltem Bogen ins *subito p* zurückgebracht) in den letzten Abschnitt *Ruhig* mündet, *pp, dolcissimo,* mit immanent dreistimmigem Satz in gebrochenen Akkorden noch einmal zu einer kurz durch Fis verschleierten C-Tonalität sich neigend: *ursprünglichen Bilds* – endend auf der Septime von G.

VII (Anhang)

Das erste Heft der *Hölderlin-Gesänge* op. 35a endet mit *Tübingen, Jänner,* nach einem Gedicht von Paul Celan. Da das Thema dieser Untersuchungen die Bewegung der Sprache Hölderlins in der Musik Kurtágs ist, sei statt dessen hier – mit freundlicher Erlaubnis von György Kurtág – aus dem noch nicht publizierten zweiten Heft der im Februar 1996 komponierte *Brief an die Mutter* betrachtet.

> *Verzeihen Sie, liebste Mutter! wenn ich mich Ihnen nicht für Sie sollte ganz verständlich machen können.*
>
> *Ich wiederhohle Ihnen mit Höflichkeit was ich zu sagen die Ehre haben konnte. Ich bitte den guten Gott, daß er, wie ich als Gelehrter spreche, Ihnen helfe in allem und mir.*
>
> *Nehmen Sie sich meiner an. Die Zeit ist buchstabengenau und allbarmherzig.*
>
> *Indessen Ihr*
>
> *gehorsamster Sohn*
>
> *Friederich Hölderlin,*[24]

Hölderlin wusste von Zimmer, dass seine Mutter nicht mehr lange leben würde. Schon im Januar schrieb er ihr: *… Sie werden mir durch die Achtung, die ich Ihnen schuldig bin, unvergesslich bleiben.*

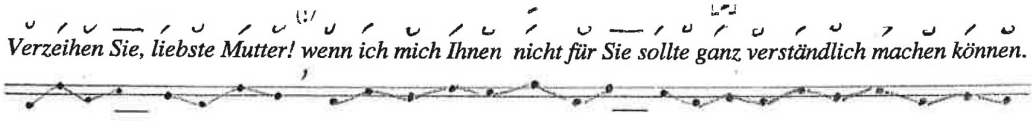
Seinen letzten Brief an sie schrieb er wahrscheinlich einige Tage vor ihrem Tod am 17. Februar 1828.

24 Ebd., S. 120.



Abbildung 8: György Kurtág, *Hölderlin-Gesänge*, op. 35, *Brief an die Mutter*
(© Editio Musica, Budapest)

Den ersten Satz komponiert Kurtág als Linie von größtmöglicher Regelmäßigkeit:



Der regelmäßige Wechsel von Auf Ab Auf Ab wird nur bei Satzzeichen unterbrochen oder – förmlich – bei Dehnungen auf *Sie.* Es gelingt dem Komponisten, diesen Mechanismus nicht als solchen spürbar zu machen. Selbst der zweite Satz folgt zunächst noch gehorsam dem Prinzip, um sich allmählich auf ganz natürliche Weise zu öffnen bis ins fallende Tetrachord.

Haydn soll bei der Komposition seiner *Jahreszeiten* gestöhnt haben über die Zumutung, den »Fleiß« besingen zu müssen. Kurtág bringt es hier fertig, sogar den »Gehorsam« in Töne zu fassen!

Mit dem dritten Satz begleitet der Sohn seine Mutter schon zum *guten Gott* und bittet um ihre Fürsprache. Da er das Wort Gottes in seiner eigenen *Gelehrtensprache* hören möchte, setzt er – in der Tradition tiefer Mystik – an diese Stelle ein unerhörtes Wort, über dem man zu keinem Ende kommt:

Die Zeit ist buchstabengenau und allbarmherzig.

Bevor der Komponist sich daran macht, Töne auch dafür zu finden, hält er inne, als ob er selbst den Brief schriebe, und mit der langsamer schreibenden Hand verweilt er, *eco ppppp,* in tiefster Lage, bei … *meiner an* …

Zwischen den zwei großen Composita steht kein »doch«, kein »aber«, sondern wieder das in der ganzen Spätzeit allgegenwärtige *und*. Es bildet – in der musikalischen Fassung – dennoch den Wendepunkt zwischen *schwer getragen* und dem *molto dolce, legatissimo (zögernd),* das den Sänger gewissermaßen zurückleitet ins »irdische Leben«, in hoher, etwas irrealer Lage und schnelleren Notenwerten die engstufige Melodik des Anfangs wieder aufnehmend.

Die Grußformel, mit dem Zeitwort *Indessen* nochmals hinausgezögert, schließt mit *Ihr gehorsamster Sohn* und dem für die Briefe an seine Mutter ungewohnten vollständigen Namen *Friederich Hölderlin*, vom Sänger freilich bloß *pppp, in fretta,* eilig hingehaucht.

Dass Kurtág diesen Brief komponiert, mag ein Zeichen sein dafür, dass er den *ganzen* Hölderlin auch in seinen Äußerungen der Spätzeit zu erkennen weiß.

Wie er aus Hölderlins früheren Zeiten meistens nicht fertige Dichtungen, sondern Konzepte und Fragmente auswählte (sie werden auch im angekündigten zweiten Heft in der Mehrzahl sein), so greift er sich aus der Spätzeit diesen Brief heraus, der, an die sterbende Mutter gerichtet, während eines blitzartig erhellten Moments die unter enormen Spannungen stehenden früheren Gedankenbewegungen Hölderlins nochmals spüren lässt.

Ein Zitat vom 4. Dezember 1801, aus einem aufschlussreichen Brief an den befreundeten Dichter Casimir Ulrich Boehlendorff zeigt, dass Hölderlin schon früh weit in seine Zukunft hineingesehen hat. (Begrifflicher Ausgangspunkt der Textstelle ist »das Tragische« – bei Boehlendorff und sich selbst im Vergleich zu den Griechen):

Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten.

Und wahrlich! das erste bewegt so gut die innerste Seele, wie das lezte. Es ist kein so imposantes, aber ein tieferes Schiksaal und eine edle Seele geleitet auch einen solchen Sterbenden unter Furcht und Mitleiden, und hält den Geist im Grimm empor.[25]

25 Ebd., Bd. 9, S. 184.

eigenes

Missa Ad te levavi

Ein Bericht über die kompositorische Auseinandersetzung mit Gregorianik

von Balz Trümpy

Vor mehr als zwanzig Jahren bat ich Christopher Schmidt, den damaligen Dozenten für gregorianischen Gesang an der Schola Cantorum Basiliensis, um Rat bei der Analyse eines Chorals, den ich meinen Studenten als Beispiel für mittelalterliche Modalität vorstellen wollte. Daraus ergab sich ein Gespräch, das bis heute nicht abgerissen ist und dessen Inhalt sich über so weit verzweigte Aspekte wie die kompositorischen Grundlagen der Einstimmigkeit und ihre Entwicklung zur Mehrstimmigkeit, stilistische und historische Fragen, Interpretation der Gesänge, aber auch philosophische, pädagogische und ganz allgemeine kompositorische Fragestellungen erstreckt. Während eines Jahres machte ich es mir zur Gewohnheit, jeweils am Morgen vor der Arbeit einen Choral zu singen und auswendig zu lernen. Besonders intensiv beschäftigte ich mich mit dem Proprium zum ersten Adventssonntag, welches ich aus dem *Graduale Triplex* mittels der quadratischen Choralnotation erarbeitete. Erst später lernte ich, die St. Galler Neumen zu lesen, was dann zu verschiedenen Änderungen in meiner Interpretation der Gesänge führte.

Da Schmidts Ansatz primär kompositorischer Natur ist – er lässt die Gesänge quasi aus der Erfindung des Sängers heraus lebendig entstehen[1] –, ergab sich aus unseren Gesprächen sehr schnell ein Bezug zu meinem eigenen Komponieren. Meine Beschäftigung mit dem Choral fiel zusammen mit der kompositorischen Erforschung verschiedener neuer Modi und mit der Erarbeitung einer musikalischen Sprache, deren Grundlage ich heute »fünfunddreißigtönige chromatische Modalität mit impliziter Enharmonik« nenne.[2] So entstand bald aus dem Wunsch, Gregorianik in meine kompositorische Arbeit einzubinden, das konkrete Projekt, ein originales Proprium mit den

1 Vgl. dazu: Christopher Schmidt, *Harmonia modorum*, Winterthur: Amadeus 2004; ders., *Ars jubilandi*, Luzern: ars pro toto Verlag 2007.

2 Darunter verstehe ich eine Modalität auf der Basis der chromatischen Skala, bei der die enharmonischen Verwechslungen insofern eine Rolle spielen, als es von der Auffassung und Wahrnehmung her einen Unterschied macht, ob ein Intervall diatonisch (fis–gis) oder chromatisch (fis–as) notiert und gehört wird, wobei immer beide Möglichkeiten mitspielen. Dieser doppeldeutige Aspekt ist relevant, sobald mit äquidistanter Oktavteilung gearbeitet wird, da sich die diatonische Oktavteilung nicht ohne enharmonischen Bruch in gleiche Schritte teilen lässt. Die Folge davon ist, dass im praktischen Gebrauch die sieben Stammtöne, ihre Erhöhungen durch Kreuze und Doppelkreuze sowie ihre Vertiefungen durch Be und Doppel-Be benutzt werden. Theoretisch ist damit das Tonmaterial aber nicht erschöpft, denn die Reihe lässt sich durch vielfache Erhöhung resp. Vertiefung ins Unendliche fortsetzen. Entscheidend ist dabei, dass die Spannung, die durch diesen nicht auflösbaren und in der enharmonischen Ambivalenz sich

Ordinariumsteilen aus meiner Chorkomposition *Polyptychon*[3] zu verbinden. Darüber hinaus schwebte mir die kompositorische Erweiterung der Choralgesänge durch eine Art vertikaler und horizontaler »Tropierung« vor sowie die Verbindung der Teile durch Übergänge, die harmonisch von der Diatonik der Gregorianik zur Modalität der Ordinariumsteile aus *Polyptychon* und wieder zurück führen sollten. Da ich bereits zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Choral intuitiv eine Auffassung von seinem musikalischen Charakter hatte, die von der üblichen äqualistischen, also rhythmisch und agogisch gleichförmigen Aufführungspraxis in der Tradition der Benediktiner von Solesmes[4] abwich, aber noch auf keinerlei Kenntnis der adiastematischen Neumen beruhte, wollte ich vor der eigentlichen Komposition die Semiologie der Gregorianik studieren, um ein Werkzeug zur adäquaten Interpretation zu gewinnen. Ein Forschungsauftrag der Hochschule für Musik Basel ermöglichte es mir, mich gründlich mit der Materie zu befassen, mit dem Ziel, eine Messe zu schreiben, in welche die Früchte dieses Studiums einfließen sollten.

Das Resultat ist die im Jahre 2010 entstandene *Missa Ad te levavi*, welcher das Proprium zum ersten Adventssonntag zugrunde liegt. Sie wurde am entsprechenden Feiertag des Jahres 2010, also am 28. November, in der Peterskirche Basel mit Studierenden der Hochschule für Musik Basel (und der Schola Cantorum Basiliensis) unter meiner Leitung uraufgeführt. Die Messe hat folgenden Aufbau:

– Introitus *Ad te levavi*[5] (gregorianisch, mit Tropierung)
– Übergang
– Kyrie (aus *Polyptychon*)
– Gloria[6] (aus *Polyptychon*)
– Übergang
– Graduale *Universi qui te exspectant* (gregorianisch)
– Alleluja *Ostende nobis* (gregorianisch, mit Tropierung und Übergang)
– Credo (aus *Polyptychon*)
– Offertorium *Ad te Domine levavi* (gregorianisch, mit Tropierung)
– Übergang
– *Ut audiam vocem laudis* (aus *Polyptychon*)
– Sanctus, Benedictus (aus *Polyptychon*)

ausdrückenden Konflikt entsteht, im harmonischen Material zwar nicht explizit, aber implizit wahrnehmbar ist.

3 Balz Trümpy, *Polyptychon I: 14 Kanons für Vokalensemble a cappella.* Nach Texten der Teton Sioux-Indianer und aus dem Kanon der Messe, Basel 1984/85. Eine Aufnahme findet sich auf der Portrait-CD Balz Trümpy, Grammont CTS-P 39-2.

4 Vgl. *Liber Usualis Missae et officii*, Parisii, Tornaci, Romae 1946, S. VIII–XIV.

5 Für das gregorianische Proprium stützte ich mich auf die St. Galler Neumen im Original (Codex 359 St. Gallen, *Pal. Mus. Deuxième série, II* und Codex 121 Einsiedeln, *Pal. Mus. IV*) und die Handschrift 239 Laon, wie sie im *Graduale Triplex* (Solesmes 1973) wiedergegeben ist, sowie auf H 159 Montpellier. Außerdem benutzte ich das *Offertoriale Triplex,* hrsg. von Karl Ott, Sablé-sur-Sarthe: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes 1985, sowie *Das Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek St. Gallen,* hrsg. von Michael Hermes, St. Ottilien: EOS-Verlag 2000.

6 In der katholischen Liturgie wird das *Gloria* während der Adventszeit nicht gesungen. Aus kompositorischen Gründen habe ich mich entschieden, dieser Tradition nicht zu folgen.

– Agnus Dei (aus *Polyptychon*)
– Übergang
– Communio *Dominus dabit benegnitatem* (gregorianisch, mit Tropierung)
– Übergang
– Deo gratias (aus *Polyptychon)*

Unter »Tropierung« verstehe ich ganz allgemein die kompositorische Erweiterung des gregorianischen Materials, und zwar durch Verlängerung (horizontal) und durch Aufspaltung in Mehrstimmigkeit (vertikal).[7] Im Einzelnen habe ich folgende Verfahren angewendet: Für den Introitus existiert zusätzlich zum Psalmvers, der im *Graduale Triplex* (d. h. in der offiziellen vatikanischen Version) angegeben ist, ein weiterer Vers. Dieser findet sich im Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek St. Gallen.[8] Laut dem Herausgeber Michael Hermes wurde in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts der



Abbildung 1: Balz Trümpy, *Missa Ad te levavi, Gloria Patri*, aus *Introitus* (© Balz Trümpy, Nuglar)

7 In einem übertragenen Sinn lehnt sich meine Idee der Tropierung an diejenige des Mittelalters an, dienten doch damals die Texttropierungen nicht zuletzt dazu, den Choral in einen Bezug zum Zeitgeschehen zu bringen, was prinzipiell auf meine Anbindung des einstimmigen Chorals an heutige Kompositionstechniken und Ausdrucksweisen übertragen werden kann. Vgl. dazu Bruno Stäblein, *Tropus*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Bd. 13, Kassel: Bärenreiter 1966, Sp. 797–826.

8 *Das Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek St. Gallen* (s. Anm. 5), S. 71.



Abbildung 1 Fortsetzung



Abbildung 1 Fortsetzung

Introitusgesang auf folgende Weise gestaltet: Antiphon – 1. Vers – Gloria Patri – 2. Vers – Antiphon.[9] Ich folgte dieser Anordnung, indem ich das Gloria Patri und den 2. Vers durch zwei zusätzliche Schichten vertikal erweiterte: Die Erweiterungen bleiben harmonisch im Rahmen des gregorianischen Modus, indem sie die pentatonische Grundlage des achten Tones (d–f–g–a–c) herausstreichen und wie einen Schatten zur Choralmelodie nachzeichnen (siehe Abb. 1).

Im Alleluja wandte ich in freier Weise die Tradition der (horizontalen und vertikalen) Sequenzierung an. Bei der Wiederholung des Jubilus entfaltet sich eine aus der gregorianischen Melodie gewonnene mäandernde Linie, die sich zu Akkorden verdichtet. Dazu kommen ab Takt 2 solistische Einlagen, welche den Allelujagesang in einem »Gegenmodus« zum achten Ton des Gesangs gestisch nachzeichnen. Der Gegenmodus bereitet gleichzeitig die Harmonik des folgenden Credos aus *Polyptychon* vor (siehe Abb. 2).

Im Offertorium wiederum benutzte ich das entsprechende Versicularium, welches zwei Verse enthält, die in der offiziellen Version des *Graduale Triplex* nicht erscheinen.[10] Sie werden in meiner Messe gleichzeitig gesungen, wobei ich die durch die verschiedenen Textlängen bedingten Unterschiede mit Haltetönen überbrücke. Dadurch entstand eine Art »zweistimmige Einstimmigkeit« (siehe Abb. 3).

9 Ebd., S. 8–11.

10 *Offertorium Triplex* (s. Anm. 5), S. 5 f.



Abbildung 2: Balz Trümpy, *Missa Ad te levavi, Alleluja* und seine »Sequenzierung« (© Balz Trümpy, Nuglar)



Abbildung 2 Fortsetzung



Abbildung 3: Balz Trümpy, *Missa Ad te levavi, Offertorium* (© Balz Trümpy, Nuglar)

In der Communio schließlich, bei der in der offiziellen Version ebenfalls keine Verse mehr gesungen werden, entwickelte ich aus den drei im Versicularium des Codex 381 enthaltenen Versen[11] ein zwei- und ein dreistimmiges »Organum«, dessen »parallel« geführte Stimmen allerdings nicht von einem fixen Intervall ausgehen, sondern einem der beiden Modi folgen, welche die harmonische Grundlage von *Polyptychon* bilden (siehe Abb. 5).

Bei der Gestaltung der Übergänge zwischen den gregorianischen Teilen und den Ordinariumssätzen aus *Polyptychon* (und zurück) ging es mir darum, möglichst nahtlose harmonische Verbindungen zwischen diatonischer und chromatischer Modalität zu schaffen. Die sechzehnstimmigen Gesänge aus *Polyptychon* variieren alle das gleiche Formschema: Aus einem Akkord entfaltet sich ein zwei- bis sechsstimmiger, von Solisten gesungener Kanon. Dazu bildet der Akkord im Hintergrund eine kommentierende Klangfläche, indem er sich mit rhythmischen Partikeln in den verschiedenen Oktavlagen ausbreitet und wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Harmonischer Ausgangspunkt ist jeweils eine der beiden folgenden Akkordstrukturen:



Abbildung 4

Beide Akkordstrukturen bilden äquidistante Oktavteilungen: Dem Akkord a liegt der übermäßige Dreiklang, dem Akkord b der verminderte Septakkord zugrunde.[12] Je ein Beispiel soll zeigen, mit welchen kompositorischen Mitteln die Übergänge zwischen Diatonik und Chromatik gestaltet werden. Im Folgenden zuerst der Übergang vom Introitus, der im achten Ton steht, zum Akkord a, aus dem sich das *Kyrie* entwickelt (siehe Abb. 6).

Zunächst werden dem pentatonischen Klang g–a–c^1–d^1–f^1–g^1–a^1, der den *Introitus* weiterführt, die Halbtöne cis^1 und gis^1 hinzugefügt (Takt 3 ff.), welche eine zweite Ebene bilden. Es sind nicht Alterierungen, sondern autonome chromatische Stufen im eigentlichen Sinn einer »Färbung«.[13] Allerdings sind es vorerst sekundäre Töne, die sich an das primäre Material der Pentatonik anlehnen. Im entscheidenden Übergang von Takt 6 zu Takt 7 wird nun das sekundäre des^1 durch Gewichtsverlagerung[14] zu einem

11 *Das Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek St. Gallen* (s. Anm. 5), S. 71 f.

12 Der Akkord a bildet außerdem einen Ausschnitt aus Messiaens Modus 3, Akkord b entstammt Modus 2.

13 Diese Art der Chromatik entspricht am ehesten derjenigen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, welche die Funktion einer verschärfenden Farbgebung hat; es handelt sich also nicht um kadenzierende Erhöhungen diatonischer Stufen mit dem Ziel der Einführung eines Subsemitoniums, sondern um essentielle Töne. Beispiele dazu finden sich etwa im Zyklus *Prophetiae Sibyllarum* von Lasso.

14 Gewichtsverlagerungen und Umgruppierungen innerhalb eines »Verbundes« von gegebenen Tonhöhen sind für mich entscheidende Merkmale für Modalität, entscheidender noch als die Be-

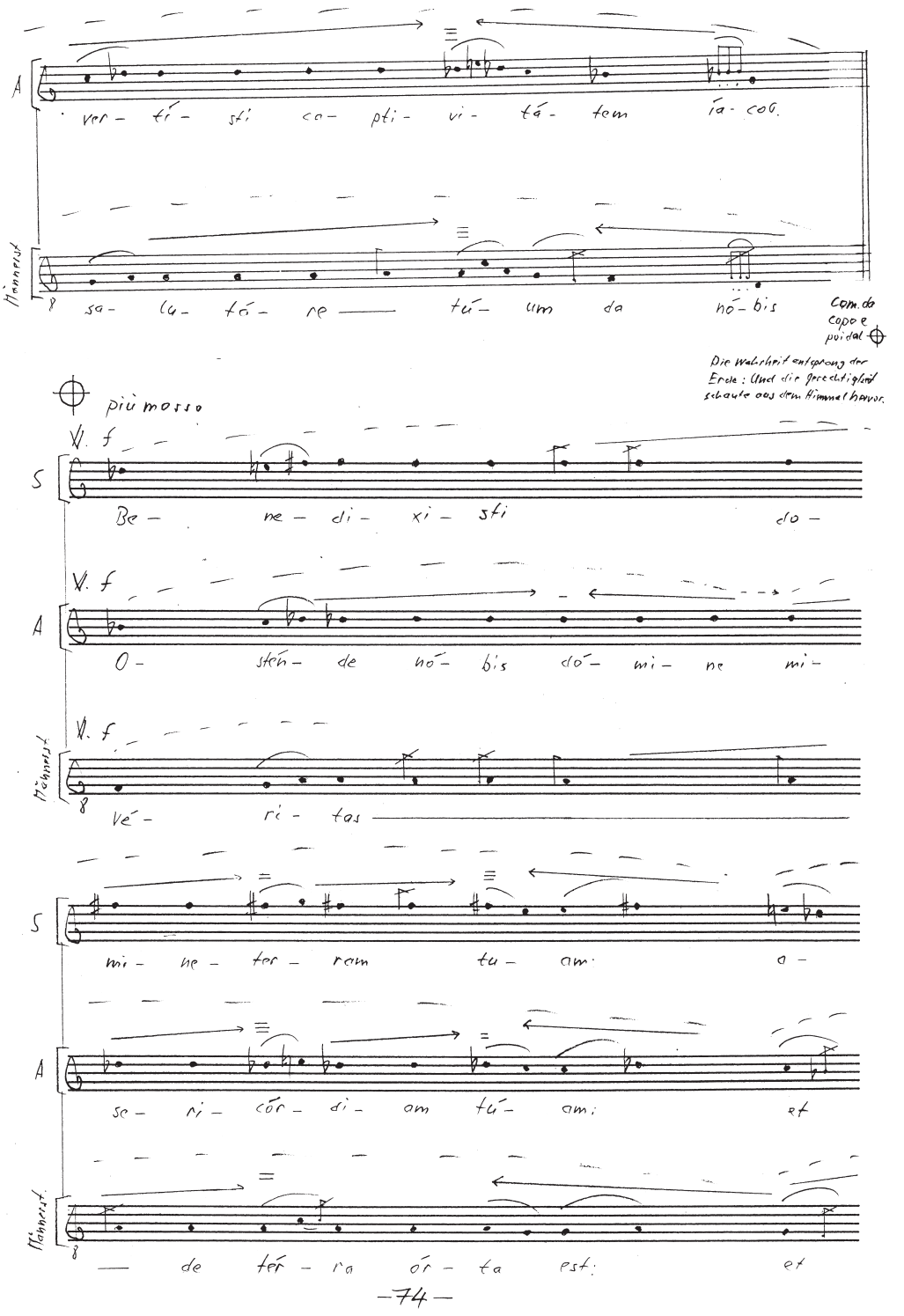


Abbildung 5: Balz Trümpy, *Missa Ad te levavi, Communio* (© Balz Trümpy, Nuglar)

primären Ton. Dies ermöglicht die Einführung des e^1, und damit ist die entscheidende modale Schrittfolge für den Akkord a gegeben: c^1–des^1–e^1–f^1.

Auf die gegenteilige Weise, nämlich durch Reduzierung des Tonmaterials, gestaltet sich der Übergang vom Akkord b des *Agnus Dei* zum zweiten Modus der *Communio* (siehe Abb. 7).

Da der Akkord b, der hier auf gis aufgebaut ist, bereits die für den zweiten Modus entscheidenden Töne d^1–f^1–g^1 enthält, geht es darum, auf dieses Tonmaterial hin zu steuern. Dies geschieht allerdings nicht linear: Ab Takt 5 wird zum Ausgangsakkord b (gis–h–cis^1–d^1–f^1–g^1), der aus zwei identischen Dreitongruppen im Abstand eines Tritonus besteht (siehe Abb. 4), die identische Akkordstruktur eine kleine None nach oben transponiert hinzugefügt (a^1–c^2–d^2–es^2–ges^2–as^2), so dass das »Kernmaterial« für den dorischen Modus (d^1–f^1–g^1–a^1–c^2) von beiden Seiten her durch Weglassung der »überflüssigen« Töne erreicht wird (siehe Abb. 7, Takte 8 bis 12).

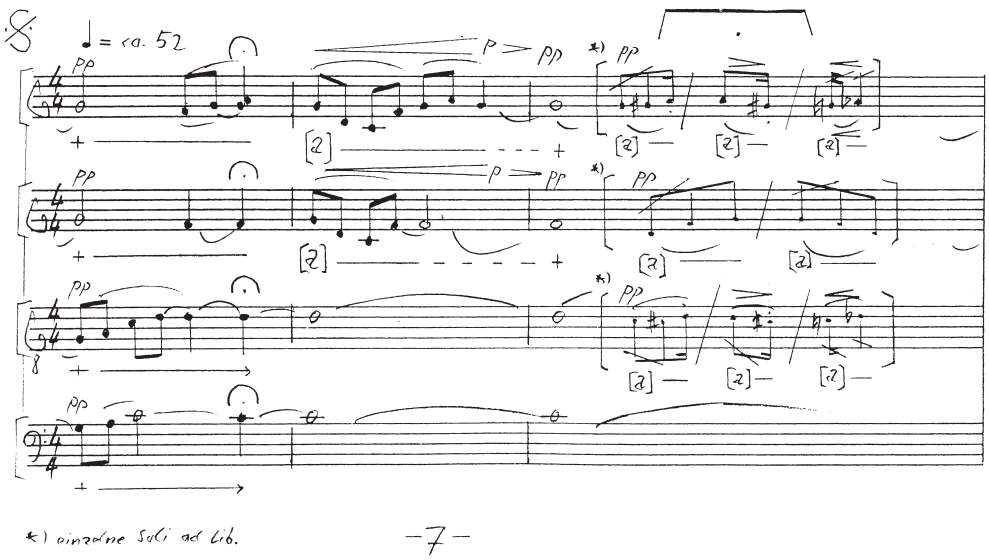


Abbildung 6: Balz Trümpy, *Missa Ad te levavi*, Übergang vom *Introitus* zum *Kyrie*
(© Balz Trümpy, Nuglar)

zugnahme auf eine Skala. Die Skala an sich ist noch neutral. Erst durch melodische Gestaltung, die eben auch solche Gewichtsverlagerungen impliziert, wird sie zu einem Modus.



Abbildung 6 Fortsetzung



Abbildung 6 Fortsetzung



Abbildung 7: Balz Trümpy, *Missa Ad te levavi*, Übergang vom *Agnus* zur *Communio* (© Balz Trümpy, Nuglar)



Abbildung 7 Fortsetzung

Die intensive Beschäftigung mit der Semiologie der adiastematischen Neumen führte schnell zur Erkenntnis, dass trotz der reichhaltigen Forschungen der letzten Jahrzehnte, die alle auf den grundlegenden Arbeiten von Eugène Cardine beruhen,[15] keine endgültige Sicherheit in der Deutung und Interpretation dieser Notation möglich ist. Bevor ich im Detail erläutere, wie ich nun den verschiedenen Problemen begegnet bin, möchte ich mich grundsätzlich zur »historisch richtigen« Aufführungspraxis äußern. Man kann mit Sicherheit davon ausgehen, dass bereits im Mittelalter die Gesänge je nach geografischen und historischen Gegebenheiten sehr verschieden gesungen wurden.[16] Davon zeugen nicht nur die teilweise abweichenden Notationen ein und derselben Melodie in den verschiedenen Handschriften;[17] auch in Anbetracht der vorangegangenen jahrhundertelangen Tradition mündlicher Überlieferung ist es nicht vorstellbar, dass die Schreiber der ersten schriftlichen Niederlegung, die ja in erster Linie eine memotechnische Funktion hatte, von einer eindeutigen »Werkauffassung« ausgingen. Dies betrifft alle musikalischen Parameter, bis hin zu den Tonhöhen, wovon weiter unten noch die Rede sein wird. Erst im Hochmittelalter begann der Choral, nicht zuletzt durch die diastematische Notation, gleichsam »einzufrieren«, was zu der bis heute vielfach vorherrschenden, ausdrucksmäßig eher gleichförmigen Interpretationsweise der Benediktiner von Solesmes führte.

Damit ist aber für mein Vorgehen, die Neumen in freier Weise kompositorisch umzusetzen, noch keine Legitimation gegeben, denn eine so komplexe Frage wie diejenige nach der rhythmischen Gestaltung des Chorals, bei der sich bis heute »Äqualisten« und »Mensuralisten« unversöhnlich gegenüberstehen, lässt sich nicht mit lokalen und historischen Abweichungen entscheiden, da es sich dabei um eine Grundsatzfrage handelt, die bisher offenbar nur mit »richtig« oder »falsch« beantwortet wurde.[18] Ich gerate auch unweigerlich in Erklärungsnot, wenn ich meine von beiden Theorien abweichende Lösung dieser Frage begründen soll. Etwas entlastend ist die Tatsache, dass die gregorianischen Autoren zum Rhythmusproblem eher unklare und mehrdeutige Erklärungen abgeben.[19] Das führt dazu, dass moderne Interpreten die unterschiedlichsten Schlüsse daraus ziehen, indem sie die Unklarheit der alten Texte benutzen, um ihre eigenen, oft

15 Vgl. Eugène Cardine, *Sémiologie grégorienne,* Solesmes 1970; ferner Max Haas, *Notation: IV. Neumen,* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 7, Kassel: Bärenreiter 1997, Sp. 296–317.

16 Vgl. Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik,* in: *Musikgeschichte in Bildern,* hrsg. von Werner Bachmann, Bd. III, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975.

17 Vgl. z.B. Nancy Phillips, *Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert,* in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang,* hrsg. von Michel Huglo u.a., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000 (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 4), S. 293–623. Besonders schön zeigt Phillips die Problematik am Beispiel der Liqueszenz (S. 385–408).

18 Vgl. ebd., S. 353–362; Bruno Stäblein, *Thèses équalistes et mensuralistes*, in: *Encyclopédie des musiques sacrées* 2, Paris: Labergerie 1969, S. 80–98.

19 Vgl. James G. Schmidt, *Haupttexte der gregorianischen Autoren betreffs Rhythmus*, Düsseldorf: Schwann 1921.

weltanschaulich geprägten Vorstellungen zu begründen.[20] Letztlich konnte ich mich bei der Lösung dieser Frage nur auf den eher schwammigen Begriff der musikalischen Intuition berufen. Diese kann mir denn auch nicht den Weg zur absolut richtigen Auffassung ebnen, sondern nur zu *einer* unter mehreren möglichen Lösungen führen. Wenn ich dies zu Ende denke, kann ich noch einen Schritt weiter gehen und die Frage aufwerfen, ob und in welchem Grad der Gehalt eines Musikstücks von seiner Ausführung abhängig ist. Sind dabei die zentralen Aspekte der Tonhöhe und des Rhythmus absolut unantastbar?

Hier ist eine prinzipielle Entscheidung zu treffen: Will ich eine Musik machen, die vom Konzept einer historischen Authentizität ausgeht, oder eine, deren Authentizität sowohl aus dem, was ich an wissenschaftlichen Fakten kenne, als auch aus meiner persönlichen Erfahrung mit Musik resultiert und so alles mit einbezieht, was ich je über Musik gedacht und gefühlt habe? Können wir überhaupt Musik aus früherer Zeit erleben und realisieren, ohne alle unsere Erfahrungen und diejenigen unserer musikalischen Vorgänger mit einfließen zu lassen? Ein schönes Bild für die Auffassung, dass die Vergangenheit nur durch den Filter der Gegenwart zu erfassen ist, gibt Bernd Alois Zimmermann mit seiner Idee der »Kugelgestalt der Zeit«.[21] Zimmermanns Konzept der »Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« lässt sich dahingehend deuten, dass eine Interpretation nur aus den Erfahrungen der Gegenwart und unter Einbeziehung von Mitteln, die dem historischen Autor nicht bekannt waren, gestaltet werden kann, allerdings unter der Bedingung, dass die Kernsubstanz eines Werks, die sich ohnehin jeglichem wissenschaftlichen Zugriff entzieht, nicht angetastet wird. Nun stellt sich natürlich sofort die Frage, worin denn die Kernsubstanz eines Musikstücks bestehe. Sie kann nicht eindeutig beantwortet werden. Hingegen lässt sich beobachten, dass mit fortschreitender historischer Entwicklung die Notation immer mehr Parameter umfasst und so die Ausführungsmechanismen präziser festgelegt wurden. Parallel dazu verlagert sich der Kern der musikalischen Aussage immer mehr in das real erklingende Tonmaterial, während er in früheren Zeiten wohl eher auf einer ideellen, von den Einzelheiten einer konkreten Aufführung unabhängigeren Ebene lag. Heute realisiert sich ein Werk in der konkreten Klanglichkeit, was nicht zuletzt daran erkennbar wird, dass seit den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts eine Gegenbewegung eingeleitet wurde, indem oftmals die letzten Entscheidungen über die kompositorische Gestaltung dem Interpreten überlassen werden. Trotzdem liegt auch bei solchen Werken die Autorschaft weiterhin beim Komponisten, auch wenn sich einzelne Aufführungen bis in den Bereich des Rhythmus, der Tonhöhe und der Form sehr stark voneinander unterscheiden können.

20 Vgl. Eugène Cardine, *Die Gregorianische Semiologie*, in: *Beiträge zur Gregorianik* 1, Regensburg: Bosse 1985, S. 23–42, ferner Solange Corbin, *Die Neumen*, in: *Paläographie der Musik,* Bd. I, Faszikel 3*,* hrsg. von Wulf Arlt, Köln: Volk 1977, S. 195–211.

21 Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*, in: *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit,* hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, S. 11–14.

Praxisrelevante Aspekte der gregorianischen Semiologie

Im Folgenden gehe ich generell auf jene Teilgebiete der gregorianischen Semiologie ein, die für mein Konzept relevant waren. Es war mir natürlich nicht möglich, neue Erkenntnisse zu der riesigen Arbeit hinzuzufügen, welche durch Eugène Cardine und seine Schüler auf diesem Gebiet bisher geleistet wurde. Kritische Bemerkungen zu diesen Forschern und ihren Thesen sind daher auch nur in Bezug auf meine beschriebene ahistorische und praxisorientierte Grundhaltung zu verstehen.

In erster Linie beschäftigten mich zwei Themenkomplexe: Zum einen das Problem von Rhythmus und Tempo, zum anderen die sogenannten Verzierungsneumen. Die detaillierten Forschungen zu Fragen der Tonhöhe interessierten mich hingegen nur in zweierlei Hinsicht: Die Herausgeber der *Beiträge zur Gregorianik*[22] veröffentlichen seit 1996 in regelmäßiger Folge geringe Abweichungen der Choralmelodien gegenüber jener Fassungen, die im *Graduale Triplex* erschienen sind. Die das Proprium zum ersten Adventssonntag betreffenden Korrekturvorschläge habe ich in meiner Messe übernommen, da sie mich musikalisch überzeugen. Ein weit gewichtigerer Aspekt der Tonhöhen betrifft die Frage, ob im Choral auch sogenannte Mikrointervalle verwendet wurden. Hier ist vor allem die Handschrift H 159 Montpellier zu erwähnen, die oberhalb der Neumen eine Tonhöhenschrift in Form von durchlaufenden Buchstaben angibt. Außer den Buchstaben erscheinen an bestimmten Stellen auch zusätzliche Zeichen, die sich eindeutig auf die Tonhöhe beziehen. Joseph Gmelch hat überzeugend nachgewiesen, dass es sich dabei um Intervalle handelt, die kleiner sind als ein Halbton und geht davon aus, dass es sich um Vierteltöne handelt.[23] Im Proprium zum ersten Adventssonntag erscheinen solche Mikrointervalle dreimal: im Antiphon des Introitus, sowie in den Versen des Alleluja und des Graduale, und zwar in allen drei Fällen zwischen den Tönen h^1 und c^2 (siehe Abb. 8).

Die komplexe Frage nach der rhythmischen Gestaltung des Chorals lässt sich hier nur andeutungsweise behandeln. In erster Linie möchte ich begründen, wie ich zu meiner Lösung gekommen bin. Im wissenschaftlichen Disput stehen sich, wie bereits gesagt,

22 *Beiträge zur Gregorianik*, hrsg. von Luigi Agustoni u. a., Regensburg: Bosse 1985 ff. Die philologischen Untersuchungen zum Proprium des ersten Adventssonntags finden sich in Nr. 21, 1996, S. 13–19.

23 Vgl. Joseph Gmelch, *Die Viertelstonstufen im Messtonale von Montpellier*, Eichstätt: Brönnersche Buchdruckerei 1911. Im Unterschied zu Gmelch schlägt Finn Egeland Hansen vor, diese Zeichen, die immer zwischen den diatonischen Halbtönen erscheinen, zwar als Mikrointervalle, aber nicht präzis als Vierteltöne aufzufassen: Finn Egeland Hansen, *H 159 Montpellier*, Kopenhagen: Dan Fog Musikforlag 1974. Ich tendiere zu Hansens Auffassung, insbesondere aufgrund meiner kompositorischen Erfahrung mit Mikrointervallen, die einem diatonischen (oder auch chromatisch erweiterten) Tonsystem »hinzugefügt« werden: Sie werden weniger als eigenständige Tonqualitäten denn als Grenzfälle von dem System ohnehin innewohnenden Intonationsabweichungen gehört und dementsprechend unscharf aufgefasst. Ganz anders verhält es sich natürlich bei Tonsystemen, welche die Mikrointervalle als integrierenden Bestandteil einbeziehen. Vgl. dazu: Balz Trümpy, *Innen und außen. Zu einer Theorie der sogenannten Mikrointervalle,* in: *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel,* hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 109–121.

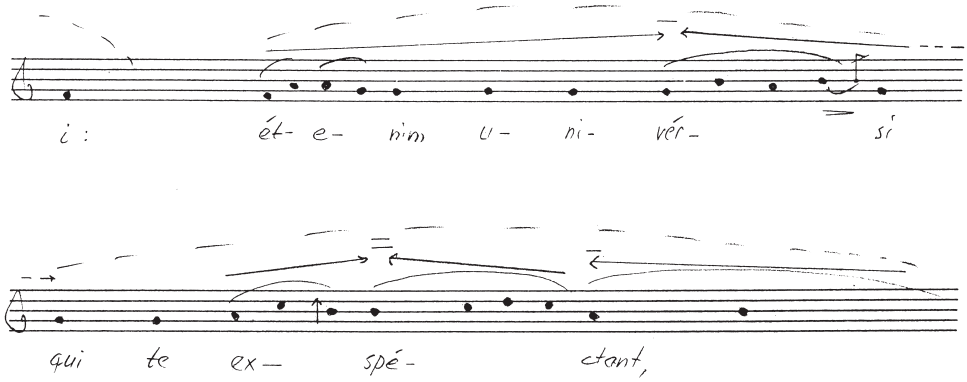


Abbildung 8: Balz Trümpy, *Missa Ad te levavi, Introitus* (© Balz Trümpy, Nuglar)

zwei Lager gegenüber: die Äqualisten, die eine frei schwebende Rhythmik ohne Proportionen zwischen den Werten mit tendenzieller Gleichförmigkeit praktizieren, wobei Tonwiederholungen jeweils als entsprechende Verlängerungen einer Note interpretiert werden, und die Mensuralisten, die von einer rhythmischen Einteilung in zwei oder drei Werte im Verhältnis von 1:2 resp. 1:2:4 ausgehen.

Zusätzlich zu den Kernzeichen erscheinen bei den Neumen sogenannte *litterae significativae*, das heißt Buchstaben und Abkürzungen, die allgemeine Angaben zur Ausführung geben.[24] Drei von ihnen betreffen das Tempo oder den Rhythmus: c steht für *celeriter* (schneller), t für *tenete* (halten) und x für *expectare* (warten). Außerdem können diese Angaben modifiziert werden durch m (*mediocriter*: wenig). Ein weiteres Mittel, rhythmisch zu spezifizieren, ist das Episem, ein kleiner Haken, der die Neume oder einen Ton derselben verlängert. Auch die Schreibweise einer Neume bestimmt deren Ausführung: Bei leichter und zügiger Schreibart wird auch die Neume leicht ausgeführt, während eine eckige Schreibweise derselben Tongruppe darauf hindeutet, dass sie schwerer und langsamer auszuführen ist.[25] Nun haben aber diese Zeichen nicht nur rhythmische Bedeutung im eigentlichen Sinn, sondern betreffen auch Tempo und Ausdruck. Die musikalisch wichtige Unterscheidung zwischen Tempo, Metrum und Rhythmus wird aber, soweit ich das beurteilen kann, von keinem Semiologen gemacht. Die Mensuralisten gehen von einem Rhythmusverständnis aus, das der modernen Vorstellung entspricht, nämlich dass musikalische Längen und Kürzen immer in einem rationalen Verhältnis zueinander stehen müssen. Meine Vermutung ist, dass hier unbewusst auch der Wunsch mitspielt, den Choral in ein modernes Notenbild übertragen

24 Vgl. Eugène Cardine, *Sémiologie grégorienne* (s. Anm. 15), S. 139–141, ferner Nancy Phillips, *Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert* (s. Anm. 17), S. 408–422.

25 Cardine, *Sémiologie grégorienne* (s. Anm. 15), S. 48–55. Nancy Phillips zitiert Lawrence F. Heiman (*The Rhythmic Value of the final decending Note after a punctum in Neums of Codex 239 of the Library of Laon*, in: *Etudes Grégoriennes* 13 [1972], Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, S. 151–224), der bei den Handschriften von Laon bei den Neumen für den Einzelton (*Virga, Tractulus, Punctum)* nicht weniger als fünf (!) verschiedene Dauernwerte annimmt; vgl. Nancy Phillips, *Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert* (s. Anm. 17), S. 371 f.

zu können. Letztlich ist dies eine evolutionistische Sicht, wie sie etwa Hugo Riemann vertreten hat, der die Musikgeschichte als eine lange Vorbereitung auf die Gipfelpunkte der Klassik und Romantik hin sah. Allerdings ist zu beachten, dass eine gesangliche Realisierung unwillkürlich dahin tendiert, solche rationale Zeitproportionen herzustellen, ebenso wie es schwierig ist, eine Melodie zu singen, die nicht auf den diatonischen Stufen und ihren chromatischen Erweiterungen beruht. Ob dies das Resultat kultureller Erziehung ist oder ob es zu den Grundbedingungen von Musik überhaupt gehört, sei dahingestellt. Wie außereuropäische Ton- und Rhythmussysteme zeigen, ist wahrscheinlich das erstere der Fall.

Was aber für mein Empfinden beim Choral hauptsächlich gegen eine proportionierte Rhythmik spricht, ist die Tatsache, dass es sich bei den Psalmen, die den Hauptbestandteil der Texte ausmachen, um Prosa handelt. Der Linienzug der Gesänge suggeriert ja bei der Übertragung in irgendeine diastematische Notenschrift schon optisch eine ins melodische erhobene prosaische Sprechmelodie, und da würde es doch sehr erstaunen, wenn die Rhythmik nicht analog gestaltet wäre. Allerdings handelt es sich um eine künstlerische Gestaltung, was bedeutet, dass aus musikalischen Gründen gegenüber dem Sprechrhythmus eine gewisse Überzeichnung der Längen und Kürzen möglich und erwünscht ist. In dieser Hinsicht unterscheidet sich meine Auffassung von derjenigen der »Äqualisten«, die nur sehr subtile Abweichungen zulassen.[26]

Abgesehen von den Längen und Kürzen, deren Beziehungen den Zeitfluss der Melodien gestalten, ist für den Choral die Frage der Akzentuierung, also die Bildung von Schwerpunkten, sowie das auf sie Hin- und von ihnen Wegsingen entscheidend. In dieser Hinsicht sind besonders die Abhandlungen von Luigi Agustoni und Johannes Berchmanns Göschl interessant.[27] Allerdings kranken ihre äußerst differenzierten Theorien zur Artikulation und melodischen Gliederung daran, dass sie versuchen, etwas zu systematisieren, was sich nicht in ein System fassen lässt: den freien Fluss der Sprach- und Melodiegestaltung. Mir war es auf jeden Fall nicht möglich, die vielschichtigen Anweisungen unter Beachtung aller Ebenen und Qualitätsunterschiede in die Praxis umzusetzen; ich fühlte mich dabei wie der berühmte Tausendfüßler, der plötzlich nicht mehr gehen kann, wenn er die Bewegungen seiner Füße bewusst kontrolliert.[28]

Überzeugend sind hingegen die Vorschläge, welche Agustoni/Göschl zur hierarchischen Phrasenbildung der Melodien machen. Dabei ist von Spracheinheiten (Wortakzenten, Hervorhebungen von Worten, Syntax) und von melodischen Gegebenheiten (Neumen, Neumengruppen, Kadenzen, Neumentrennungen, melodischen Höhepunkten, modalen Schwerpunkten) auszugehen.[29] Bei der Behandlung meiner Umschrift der Neumen werde ich darauf zurückkommen.

26 Wie Nancy Phillips zu Recht bemerkt, ist die Bezeichnung »Äqualisten« für die Verfechter dieser Auffassung eigentlich irreführend, da sie ja Unterschiede der Dauern in kleinem Ausmaß zulassen. Sie schlägt daher den Begriff »freier Rhythmus« vor, vgl. ebd., S. 354.

27 Luigi Agustoni und Johannes Berchmanns Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, Regensburg: Bosse, Bd. 1 1987, Bd. 2 1992.

28 Bei den Ton-Aufnahmen aus dieser Schule, die ich gehört habe, ist denn auch von den beschriebenen Differenzierungen wenig zu hören.

29 Vgl. dazu Eugène Cardine, *Sémiologie grégorienne* (s. Anm. 15), S. 48–55.

Wie Nancy Phillips betont, wurde im Mittelalter das Lateinische akzentuierend ausgesprochen, was wiederum gegen eine Metrisierung der Melodien spricht.[30] Im Laufe meiner Untersuchungen hat sich für mich herauskristallisiert, dass es nicht genügt, bei der rhythmischen Umsetzung der Melodien entweder vom Sprachrhythmus und vom Sprachakzent oder aber von melodischen Aspekten auszugehen, sondern dass sich diesbezüglich sprachliche und musikalische Gestaltung überlagern. Das betrifft alle Gestaltungsmittel: sprachliches gegenüber musikalischem Tempo, Sprachrhythmus gegenüber musikalischem Rhythmus, Wort- und Satzbetonung gegenüber melodischer Betonung, Syntax gegenüber musikalischer Phrasierung etc. Auch diese Eigenschaft des Chorals bestärkte mich in der Überzeugung, dass es nicht nur um einen in Gesang gegossenen Sprachrhythmus geht, sondern dass zusätzlich intrinsisch musikalische Mittel angewandt werden. Vor allem bei den zum Teil extrem langen Melismen führt die Umsetzung von Sprache in Musik (wie sie vor allem die Psalmodie darstellt) zu einer rein musikalischen Bewegung, die allerdings den grundsätzlich sprachlich geprägten Charakter nie ganz verliert!

Die Folge dieser Überlegungen ist, dass ich, wie gesagt, die in der Neumenschrift angegebenen Zeichen zur Differenzierung des Rhythmus und des Tempos in sehr viel stärkerem Masse voneinander unterscheide als die Äqualisten, allerdings ohne die schematische Proportionierung der Mensuralisten anzuwenden. Auch diesen Punkt werde ich im Kommentar zu meiner Umschrift unten näher erläutern.

Performative Handzeichen

Eines der faszinierendsten Gebiete der gregorianischen Semiologie sind die Verzierungsneumen. Sie stellen auf der Mikroebene das eigentliche Innenleben des Chorals dar, indem sie einer einzelnen Neume eine lebendige Gestalt geben. Wie Cardine überzeugend gezeigt hat, ist ihr Grundbestandteil, der sogenannte Oriscus, eigentlich mehr als eine bloße Verzierung, da er einen Zielton innerhalb der Neume bezeichnet und so einen melodischen Schwerpunkt im Kleinen schafft. Die genaue Ausführung der Verzierungsneumen ist bei den Forschern sehr umstritten.[31] Hier musste ich wiederum eine von allen wissenschaftlichen Skrupeln losgelöste Entscheidung zur Interpretation treffen. Ich ging dabei von folgenden Überlegungen aus:

Ein überzeugender Ansatz Cardines ist seine bereits erwähnte These, dass die Neumenschrift den Charakter eines Tones oder einer Tongruppe durch die Bewegung beim Schreibvorgang wiedergibt, die sich in der Graphik des Zeichens äußert, so dass die Neumenschrift eine Übertragung des performativen Handzeichens in ein graphisches Zeichen darstellt, das zur entsprechenden musikalischen Gestaltung führen kann. Durch die fast völlige Vernachlässigung der Tonhöhe bekommen andere Gestaltungs-

30 Nancy Phillips, *Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert* (s. Anm. 17), S. 370. Vgl. auch Nino Albarosa, *Mittellatein und Gregorianischer Choral: Der Wortakzent*, in: *Beiträge zur Gregorianik* 38, hrsg. von Luigi Agustoni, Regensburg: Bosse 2004, S. 47–56.

31 Vgl. z.B. Walter Wiesli, *Das Quilisma im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen*, Immensee: Verlag Missionshaus Bethlehem 1963.

mittel wie der Rhythmus, die Schwerpunkte oder eben die Verzierungen bei dieser Notation ein umso stärkeres Gewicht. Es scheint mir daher zwingend, dass die Graphik der Verzierungsneumen direkte Rückschlüsse auf deren Ausführung zulässt, obwohl dies von den Forschern nicht so gesehen wird.[32] Es leuchtet mir aber nicht ein, warum zum Beispiel die verschiedenen Schreibarten bei der Darstellung eines Pes (einer aufsteigenden Figur von zwei Tönen) nicht nur die melodische Bewegung, sondern auch die Schwere beziehungsweise die Leichtigkeit der Ausführung, eventuelle Schwerpunkte etc. darstellen, während dies bei den Verzierungen nicht der Fall sein soll. Infolge dessen sind die Übertragungen der Verzierungsneumen in meine Umschrift eine direkte melodische Nachahmung der graphischen Angaben, die ohne Beachtung der präzisen Tonhöhe, aber mit zum Zielton strebender Tendenz »nachzusingen« sind. Dadurch entsteht ein leicht »orientalisierender« Charakter der entsprechenden Stellen, der möglicherweise dem ursprünglich lateinisch geprägten Charakter des Chorals widerspricht. Andererseits sind ja über die mozarabische Tradition bekanntlich auch maurische Einflüsse im Choral zu finden.[33]

Umschriften

Ein gewichtiger Teil meiner Arbeit bestand darin, eine für jeden Musiker lesbare Umschrift der Neumen zu entwickeln. Aus dem bisher Gesagten dürften bereits einige der Probleme, die sich dabei ergaben, klar geworden sein. In erster Linie betrafen diese die Rhythmik. Die in der Neuen Musik oft verwendete *space notation*, bei der die Abstände zwischen den Noten ein ungefähres Abbild ihrer Dauer geben, war für mich das am besten geeignete Mittel, um meine Vorstellung der zeitlichen Gestaltung des Chorals wiederzugeben. Wie sich bei der Uraufführung der *Missa* gezeigt hat, hat sich diese Methode voll bewährt. Um eine Möglichkeit zu haben, die Zeitverhältnisse auch tempomäßig zu differenzieren, gab ich jeweils am Anfang eines Gesanges ein ungefähres Zeitmaß an, in dem die graphischen Abstände auszuführen sind (siehe Abb. 12).

Das Tempo einer musikalischen Interpretation ist nun aber eng mit dem Ausdruck verbunden. Ich habe die – wissenschaftlich schlecht belegbare – Vorstellung, dass auch im Mittelalter nicht jeder Gesang ausdrucksmäßig gleich gesungen wurde.[34] So ist der Introitus von seiner Funktion her, die darin besteht, den Einzug der Priester in die Kirche zu begleiten, sicher in einem feierlichen Ton und in gemessenem Tempo gehalten, während das Offertorium als Begleitgesang zum eigentlichen Mysterium der Messe einen eher geheimnisvollen, nach innen gerichteten Charakter hat. Dementsprechend stellte ich jedem Gesang auch eine Vortragsbezeichnung voran (siehe Abb. 12). Im gleichen Zusammenhang gestaltete ich die übergeordnete Dynamik der

32 Vgl. z. B. Eugène Cardine, *Sémiologie grégorienne* (s. Anm. 15), S. 132.

33 Ismael Fernández de la Cuesta, *Mozarabischer Gesang*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil 6, Kassel: Bärenreiter 1997, Sp. 552–575.

34 Vgl. dazu auch *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (s. Anm. 17), S. 7, ferner Karlheinz Schlager, *Ars cantandi – ars componendi,* ebd., S. 225–230.

Gesänge. Ganz grundsätzlich ist für mich der Choral ein höchst ausdrucksvoller Gesang mit deutlichen Artikulationen und der Möglichkeit von interpretatorischen Feinheiten wie »Schleifern«, Portamenti, leichten Glissandi etc. Aus diesem Grunde werden in meiner Umsetzung die vielen Tonwiederholungen des Chorals auch musikalisch umgesetzt, und zwar in unterschiedlichsten Tempi von breiten, zum Teil mit »Schluchzern« versehenen Tonschwingungen bis hin zu schnellen Tonrepetitionen, wie man sie etwa bei Monteverdi kennt.

Als die am schwierigsten zu lösenden Punkte erwiesen sich die Notation der großformalen und der kleingliedrigen Phrasenbildung sowie die Organisation der Betonungen. Zusätzlich zur rhythmischen Unterscheidung mussten folgende Aspekte in eine graphisch eindeutige und schnell lesbare Form gebracht werden: Unabhängig von der Betonung werden »leichtere« und »gewichtigere« Töne unterschieden. Die ersteren finden sich hauptsächlich bei schnellen Tongruppen wie dem Trigon,[35] bei Bi- und Trivirga,[36] aber auch bei Liqueszenzen[37] und bei den ersten Tönen der Verzierungsneumen. Diesen Teilaspekt drückt meine Notation durch die Größe der Notenköpfe aus, indem »leichte« Noten durch kleine Notenköpfe gekennzeichnet sind. Abbildung 10 zeigt einen Ausschnitt aus dem Graduale *Universi qui te exspectant,* zuerst in der Originalversion aus dem *Graduale Triplex* und anschließend in meiner Umschrift. Das Graduale ist traditionell besonders reich an Melismen und Verzierungen.

Die Betonungen innerhalb der Neumen und Neumengruppe folgen eigenen Gesetzen, welche Cardine unter seiner Theorie der »Neumentrennung« beschrieben hat, auf die einzugehen hier zu weit führen würde.[38] Wichtig war mir, in meiner Notation nicht nur die Neumen, sondern auch die Neumengruppen zu bezeichnen, was durch übergeordnete Phrasierungsbogen geschieht. Die folgende Neumengruppe umfasst fünf Neumen.

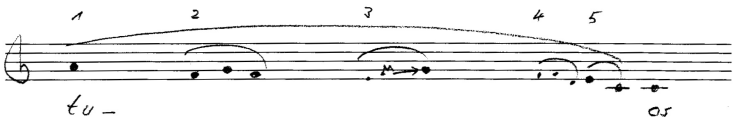


Abbildung 9: *Graduale*: Umschrift einer Neumengruppe (© Balz Trümpy, Nuglar)

Die musikalische Darstellung solcher Melismen verlangt eine genaue Austarierung der Artikulation: Die einzelnen Neumen, die für sich eine artikulierte Gestalt darstellen, schließen sich zu einem übergeordneten Gesamtbogen zusammen, der sich seinerseits organisch in die textliche und melodische Gesamtentwicklung einfügt. In dieser hierarchischen Verästelung, die sich wiederum in eine textliche und eine melodische Schicht spaltet, liegt die innere Polyphonie der Gregorianik.

35 Eine Gruppe von drei leichten Tönen, vgl. Eugène Cardine, *Sémiologie grégorienne* (s. Anm. 15), S. 66–70.

36 Leichte Tonwiederholungen von zwei resp. drei Tönen, vgl. ebd., S. 71–74.

37 Eine Figur, bei der ein Konsonant zur Verdeutlichung der sprachlichen Artikulation leicht klingend an den Vokal angefügt wird, vgl. ebd., S. 133–138.

38 Vgl. ebd., S. 48–55.

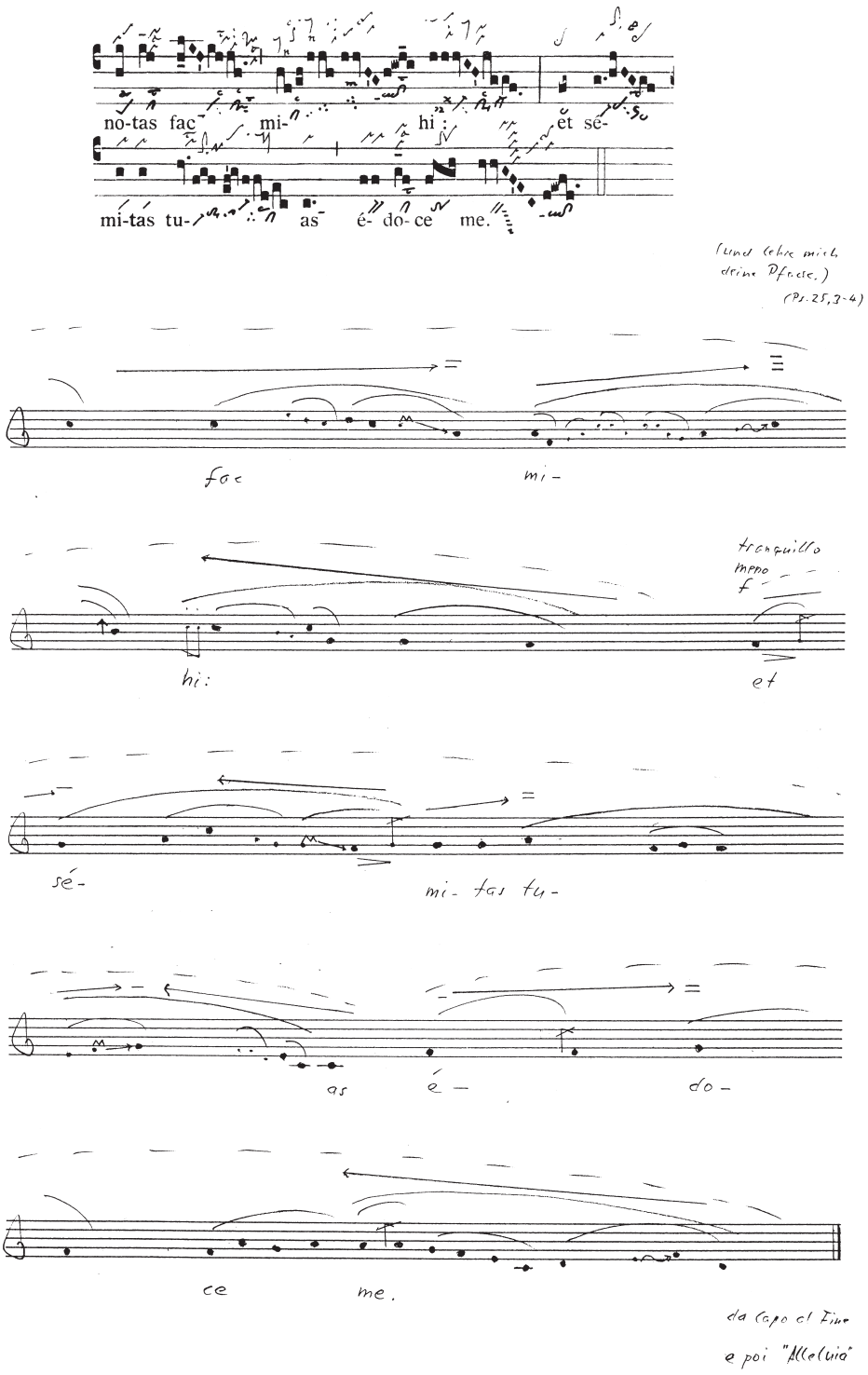


Abbildung 10: Ausschnitt aus dem *Graduale* und dessen Umschrift (© Balz Trümpy, Nuglar)

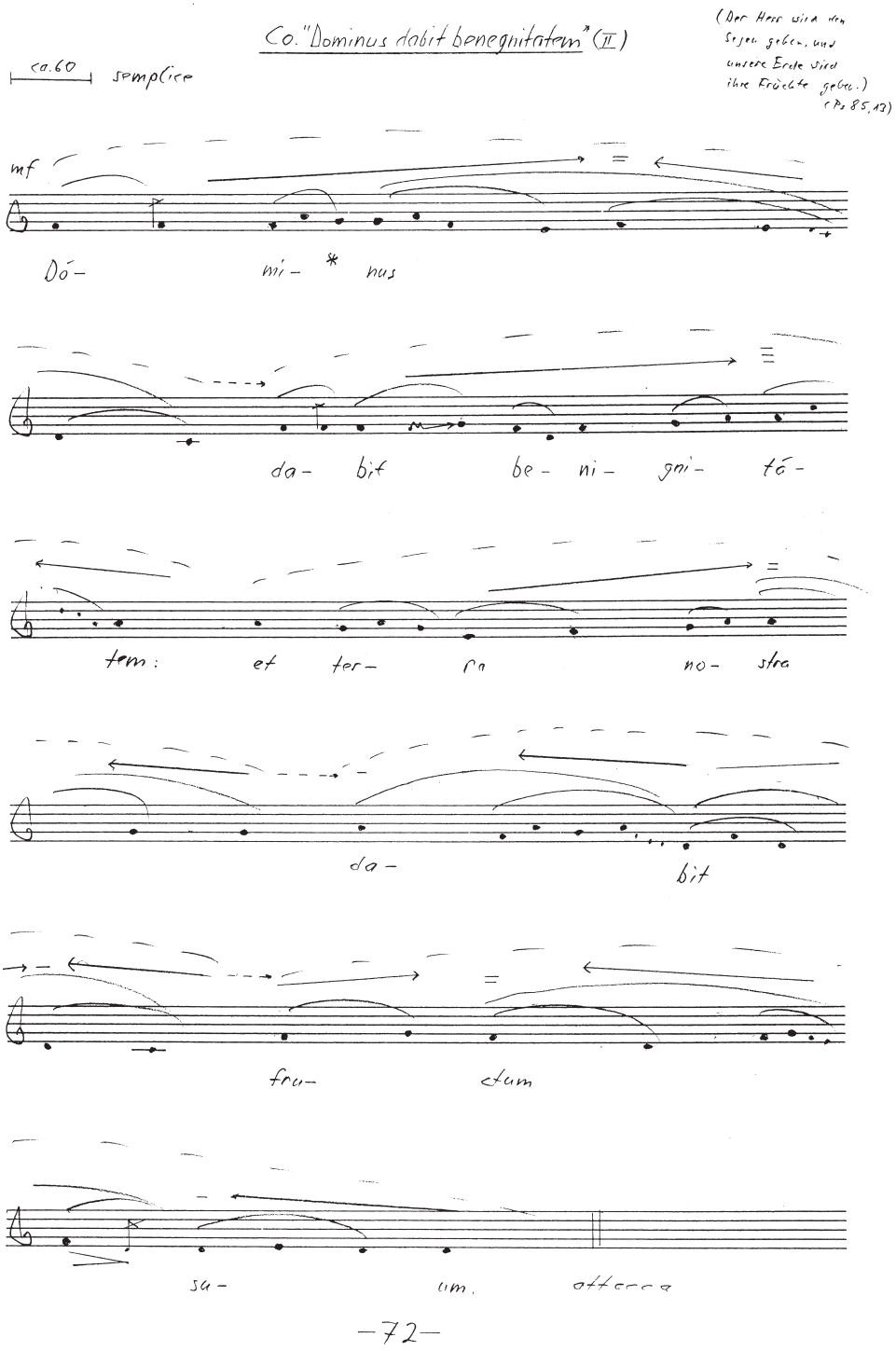


Abbildung 11: *Communio* (© Balz Trümpy, Nuglar)

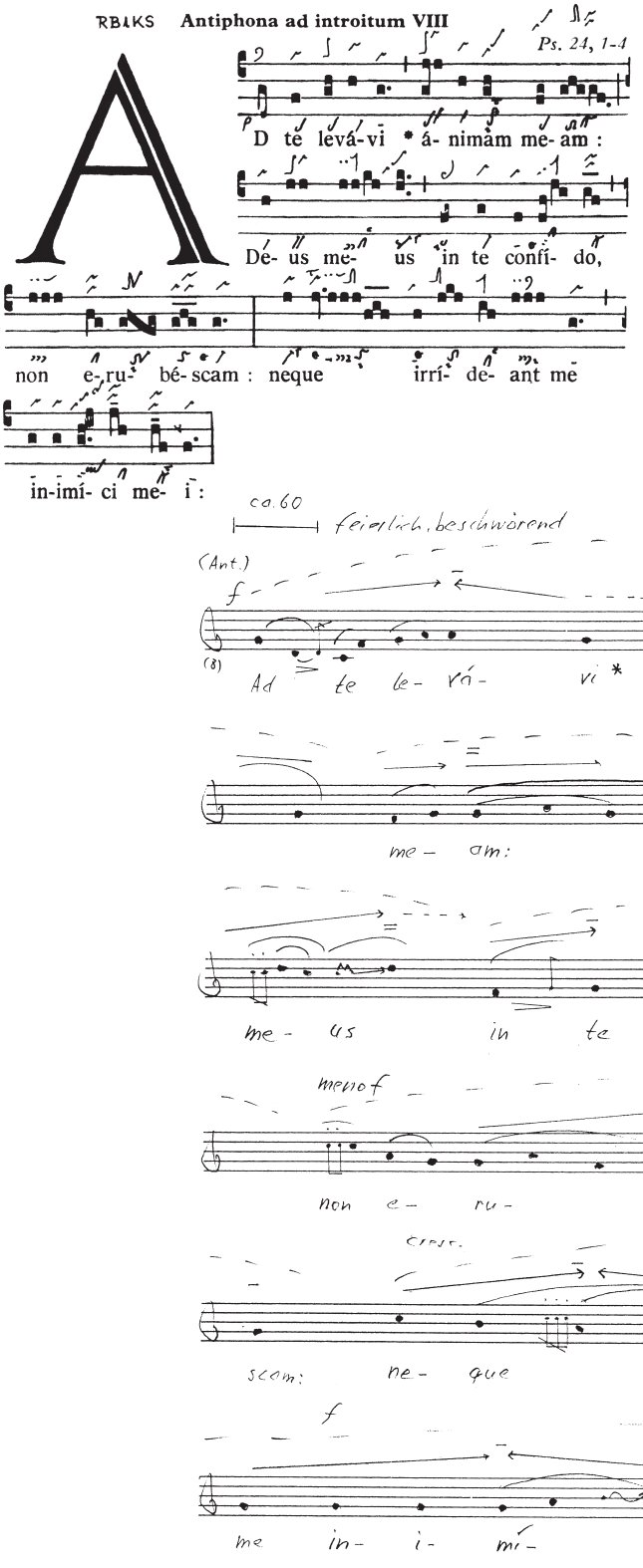


Abbildung 12: *Introitus* und dessen Umschrift (© Balz Trümpy, Nuglar)

Die den Neumen und Neumengruppen übergeordneten Betonungen stehen in Zusammenhang mit den melodischen Phrasen. Betonungsschwerpunkte ergeben sich in der Neumenschrift hauptsächlich durch Episeme und durch litterae significativae, wobei auch hier wiederum Angaben zum Tempo mitspielen. Die Schwerpunkte betreffen aber auch Aspekte der Textdeutung. So werden im Introitus *Ad te levavi* bei »Deus meus« (mein Gott) und »inimici mei« (meine Feinde) die Worte »meus« und »mei« stärker betont als »Deus« und »inimici«.[39] Um solche Differenzierungen darzustellen, entschied ich mich dazu, drei »Grade« der Betonung anzugeben, die jeweils durch einen, zwei resp. drei kurze Querstriche über der entsprechenden Note bezeichnet sind. Die Pfeile, die zu den Betonungsstrichen hin- oder von ihnen wegführen, geben die »Diastole« und die »Systole« der Bewegung an. In der *Communio* meiner Messe, die einen einzigen Satz vertont (»Dominus dabit benignitatem: et terra nostra dabit fructum suum«), fällt die Hauptbetonung auf das Wort »benignitatem«. Je eine mittlere Betonung erhalten die Silben »(Domi)*nus*«, »(no)*stra*« und »(fru)*ctum*«, während das Wort »da*bit*« schwach betont ist (siehe Abb. 11).

Zu beachten ist, dass bei »Dominus, nostra dabit« und »fructum« die melodische Betonung nicht auf die Wortbetonung, sondern auf die Schlusssilbe fällt. Das hängt damit zusammen, dass in der Gregorianik prinzipiell eine Tendenz besteht, die Melodien auf das Ende hin zu entwickeln. Deshalb wird der Modus eines Gesanges erst mit dem letzten Ton resp. mit der letzten Kadenz klar definiert, während der Beginn einer Melodie – abgesehen von den typischen modalen Formeln – und ihre Mitte, bei der auch ein Moduswechsel möglich ist, modal nicht zwingend festgelegt sind.

Übergeordnete formale Phrasen werden in meiner Umschrift durch gestrichelte Bögen angegeben. Sie sind als gedankliche Atembewegung zu interpretieren. Dabei mache ich eine Unterscheidung zwischen »ganz-« und »halbschlüssigen« Phrasen. Letztere werden durch einen horizontalen Pfeil zwischen Bogenende und -anfang angegeben. Hier soll, in übertragenem Sinne, nicht geatmet werden. Bei einer ganzschlüssigen Phrase fällt der Pfeil weg, was eine Atempause bedeutet. Die Textbetonungen, die nicht unbedingt mit den musikalischen Betonungen zusammenfallen, werden durch normale Akzente im Text angegeben (siehe Abb. 12 und 13).

Fazit

Bei den Probenarbeiten zur Uraufführung der *Missa Ad te levavi* hat sich diese Umschrift in jeder Beziehung bewährt. Sie erfüllt die Anforderung, einerseits meine kompositorische Vorstellung genau und übersichtlich wiederzugeben, andererseits aber auch dem Interpreten genügend Freiraum für eine persönliche Deutung und die Adaptierung an die eigene Stimme zu geben.

39 Luigi Agustoni und Johannes Berchmanns Göschl geben in *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals* (s. Anm. 27) sehr genaue Angaben zum Grad der Betonung. Hier ist aber nach meinem Eindruck ein großer Spielraum gegeben für subjektive Entscheidungen durch den Interpreten (im vorliegenden Falle also durch mich), die in erster Linie eine Textdeutung darstellen und nicht ausschließlich werkimmanent festgelegt sind.

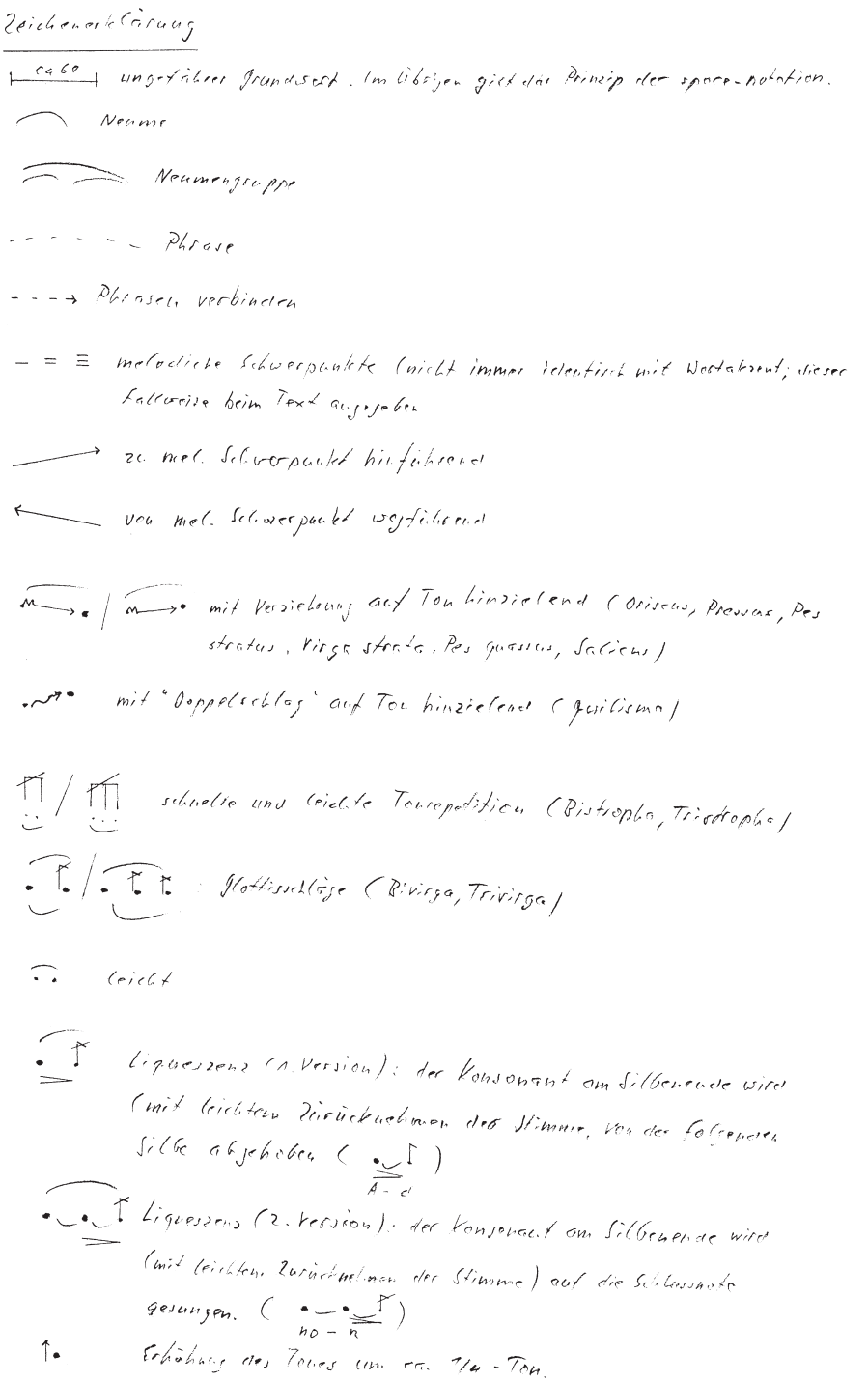


Abbildung 13: Interpretationsanweisungen zur *Missa Ad te levavi* (© Balz Trümpy, Nuglar)

Die intensive Beschäftigung mit der Gregorianik und den Neumen stand für mich in engem Zusammenhang mit meinem Komponieren. Auf harmonischer, aber auch auf gestischer und formaler Ebene ergeben sich in meiner Messe auf natürliche Weise organische Verbindungen zu meiner Musik. Ich erlebe den Choral als archetypisch und zeitlos. Er ist einerseits »abendländisch« geprägt durch seine formale Ausgeglichenheit und feingliedrige, netzartige Gestalt, die eine mehrdimensionale Verknüpfung von Bezügen ermöglicht; andererseits reichen seine Wurzeln in archaische Schichten zurück. Das zeigt sich nicht zuletzt im freien Umgang mit dem Rhythmus und in der engen, fast körperlich geprägten Verbindung zum Text. Der Choral stellt für mich in seiner einfachen Komplexität resp. komplexen Einfachheit ein Ideal dar, das zu erreichen ich mich in meinen eigenen Werken bemühe.

schreibend spielen, singend sprechen

Gespräch über die Briefszenen *Rahel und Pauline* von Roland Moser

Michael Kunkel: Mit deinem neuem Werk Rahel und Pauline *betrittst du einen im Musiktheater eindeutig unterrepräsentierten Bereich: den der »Briefoper«. Walter Zimmermann bezeichnet sein Werk* Hyperion *(1989–90) als »Briefoper« nach Hölderlin, sonst kenne ich kein musikdramatisches Werk, das aus Briefen besteht. Deinem Stück, du nennst es »Briefszenen«, liegt der große Briefwechsel zwischen Rahel Levin Varnhagen und Pauline Wiesel zugrunde. Diese Verständigungsform ist mittelbarer als die üblichen Formen der Opernverständigung(sversuche), weil zeitversetzt. Wie bist du mit den Briefen kompositorisch umgegangen?*

Roland Moser: Vorab möchte ich sagen, dass ich *Rahel und Pauline* nicht eine Oper nenne. Der Untertitel ist »Briefszenen«, das trifft die Sache genau. Das Wort »Oper« würde falsche Erwartungen wecken und bringt einen dann in unnötige Rechtfertigungszwänge. Es ist auch wirklich keine Oper und war ursprünglich auch nicht als solche geplant: Schon vor über zehn Jahren hatte ich den Stoff mehr oder weniger gefunden. Noch vor dem Erscheinen der großen Edition des Briefwechsels[1] hatte ich Briefe von Pauline Wiesel gelesen, und die waren mir sofort aufgefallen, aber es hätte nicht gereicht, aus den damals veröffentlichten Briefen ein großes Stück zu machen. Ich hatte damals geplant, noch andere Briefpartner Rahels beizuziehen und es sollte zunächst eher ein konzertantes als ein musikdramatisches Werk werden.

Was hat dich an den Briefen von Pauline Wiesel so beeindruckt?

Pauline hat Rahel mit ihrer Direktheit und ihrer ungebrochenen Lebensenergie enorm herausgefordert und das in einer für mich elektrisierenden Art in eine eigene Sprache gebracht. In früheren Editionen fehlte noch die originale, vollkommen abenteuerliche expressive Orthographie, aber es war schon dort spürbar. Hannah Arendt wusste davon, sie hatte die Briefe vor dem Zweiten Weltkrieg gesehen, sie sind dann während des Kriegs ausgelagert worden und später in der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau wieder zum Vorschein gekommen. Als ich den ganzen Briefwechsel las, ist bei mir sofort die dramatische Anlage in den Vordergrund getreten. Aber nicht als Handlung oder Geschichte, sondern im Sinn von Situationen, in denen die Instrumente die unglaubliche Dramatik, die Spannung, die zwischen den beiden Frauen entsteht, auffangen können.

1 *Rahel Levin Varnhagen. Briefwechsel mit Pauline Wiesel,* hrsg. von Barbara Hahn, München: C.H. Beck 1997.

Welche musikalischen Konsequenzen ergeben sich nun daraus, dass es sich fast ausschließlich um Briefe handelt?

Ich habe am Anfang herumgespielt und ausprobiert, was alles möglich ist, und konnte dabei feststellen, dass die Möglichkeiten beinah zu reich sind. Ich war selbst erstaunt. Man kann kompositorisch das Schreiben thematisieren, wie ich es vorher schon in meinen *Heineliedern* gemacht hatte: Der Dichter sitzt am Tisch und schreibt und liest, aber noch ohne Partner. Das dramatische Potential des Schreibens und Lesens habe ich dort schon entdeckt, man hört zum Beispiel eine Minute lang nur Schreibgeräusche. Das Schreiben an sich ist schon ein interessanter dramatischer Vorgang, weil man weiß, dass hier etwas entsteht, und unter Umständen kann man auch etwas davon hören. Der Briefschreiber kann während des Schreibens halblaut oder laut lesen, daraus resultieren sehr interessante Tempomöglichkeiten. Texte werden in Vertonungen ja meistens verlangsamt; hier macht das dem Schreibtempo folgend sogar aus quasi naturalistischen Gründen einen Sinn. Man kann Worte beim Schreiben auch wiedererwägen, also wiederholen. Es lassen sich wichtige Wörter herausheben, andere können ausgelassen werden, dann gibt es eventuell das schnelle, laute oder leise Durchlesen des eigenen Briefs: Die musikalischen und dramatischen Möglichkeiten des Briefschreibens sind schon sehr reich.

Verschiedenste Artikulationsformen einer Mitteilung sind darin enthalten.

Danach kommt die Rezeption seitens der Briefempfängerin. Das schafft eine besonders interessante Situation, wenn ein Brief plötzlich auf beiden Seiten erklingt. Deswegen habe ich mich dazu entschlossen, die Chronologie von Briefschreiben bzw. -empfangen nicht genau zu berücksichtigen. Wenn die Antwort eingeflochten wird, ergibt sich sogar ein direkter Dialog. Ein Brief kann ankommen, während er noch geschrieben wird.

Mit der Mitteilungsform des Briefes steht ein Wortträger wirklich im Mittelpunkt deines Werks. Wenn heute sonst Musiktheaterwerke oder Opern uraufgeführt werden, handelt es sich nicht selten um mehr oder weniger fein artikulierte Tongebilde, die durch Sprachklang gewissermaßen angereichert sind, wobei die Sprachschicht oft sekundär erscheint. Bei dir ist es anders: Das Wort ist durchaus zentral, in gewisser Weise gilt: »prima la parola«.

Jetzt kommen wir auf ein Thema, das für mein Schaffen seit über dreißig Jahren, seit 1974, von großer Bedeutung ist, aber nicht eigentlich im Sinn von »prima la parola«: Mir geht es eher um die Vokalisierung von Musik, auch, und das mag zunächst paradox klingen, von Vokalmusik. Bei vieler Neuer Musik mit Texten störte mich, dass man den Text nicht versteht, weil er zerstückelt wird und weil die Singstimmen oft sehr instrumental geführt sind. Ich will das nicht generell verurteilen, es gibt zum Beispiel in der Wiener Schule und in der seriellen Musik großartige Stücke, die so gearbeitet sind. Es hat sich aber mittlerweile bei vielen Komponisten ein bisschen eingebürgert, Texte zwar mit größter Sorgfalt auszuwählen, und dann doch zuzulassen, dass sie bloß von ihnen selbst während des Komponierens »verstanden« werden. Sie glauben oft daran, dass die Musik so viel aussprechen wird, dass der Textinhalt doch irgendwie rüberkommt. Das finde ich ein bisschen voreilig oder gar naiv.

Das wurzelt womöglich in einem übermäßigen Vertrauen in die Psychologie des allwissenden Instrumentariums im Orchestergraben.

Ja, eine wagnerische Konzeption eigentlich. Das kann ich für mich nicht akzeptieren. Ich glaube auch nicht daran, dass es unmöglich ist, Texte mit gegenwärtigen Mitteln verständlich zu komponieren, das habe ja nicht nur ich gezeigt, sondern auch viele andere taten es. Aber das ist nur das eine. Mich hat ebenso die instrumentale Behandlung der Singstimme zunehmend zu stören begonnen, ich wollte zu einer direkten Vokalität zurückfinden, und zwar nicht nur bei den Singstimmen, sondern auch bei den Instrumenten. In der ganz alten Musik haben Instrumente ja sehr oft Vokalpartien gespielt, und das kann außerordentlich interessant sein. Später hat Franz Liszt zum Beispiel sehr viele Lieder bearbeitet, die der Pianist allein »singt«. Aber auch in seiner originalen Instrumentalmusik finden wir Motive und Melodien, die er auf verschwiegene Texte komponiert hat. Mich hat es immer sehr gereizt, die Vokalität in die Instrumente zurückzuholen. Was nicht heißt, dass das eine der heutigen Gesangstechnik entsprechende Vokalität sein muss. Denn mir gefällt eigentlich nicht, wie man heute singt. Es ist so vieles dem Klang untergeordnet worden, und das Wort ist häufig auch beim Gesang auf der Strecke geblieben, weil die Vokale einander angenähert werden, damit eine zwar gefärbte, aber doch kontinuierliche Linie ohne zu viele »störende« Konsonanten entsteht, wie ja überhaupt das Interesse am Klangfarblichen seit hundert Jahren alles zu beherrschen scheint. Ich glaube, es ist an der Zeit, auch andere Dinge in den Vordergrund zu stellen. Dazu gehört eben eine andere Behandlung von Stimme und Wort.

In *Rahel und Pauline* habe ich alle möglichen Stufen der Vokalbehandlung, von natürlichem Sprechen bis zum artifiziellen Gesang, durchgespielt. Beide Protagonistinnen durchlaufen das Spektrum immer wieder in kürzester Zeit. Die Schauspielerin, die Rahel darstellt, kommt von der Sprechseite her, die Pauline-Darstellerin kommt vom konzertanten Gesang her, und beide treffen sich gewissermaßen in der Mitte. Auch die Instrumente haben Teil daran, wenn sie Sprachrhythmen artikulieren – die man nicht notieren kann, sie richten sich dann im Tempo rubato nach verbalen Texten, die sie quasi »aussprechen« und dadurch sehr nahe an den Sprechrhythmus herankommen.

Die Instrumente sollen ja wirklich sprachlich deklamieren, häufig gibt es sogar auch entsprechend auskomponierte Tonhöhenverläufe. Eine Spezialität dieser Art von »Vokalität« ist, dass ein Text sogar gleichzeitig auf viele verschiedene Arten, instrumental und vokal, ausgesprochen werden kann.

Ja, am Anfang des zweiten Teils schreibt Rahel einen Brief, den Pauline nach ein paar Takten bereits in den Händen hält und liest, aber die eigentliche, die expressive Rezitation geschieht durch die Gitarre. Es ist eigentlich ein großes Gitarrensolo, Rahel spricht den Text nur, Pauline spricht und singt ihn. Zentral ist aber die Gitarre (siehe Abb. 1).

Das ist ein grundsätzliches Verfahren in diesem Stück, in dem die Instrumente an der Textwiedergabe beteiligt sind, und mehr als das: An der Stelle mit den Briefen von Louis Ferdinand [in Teil I] fungieren die beiden Frauen, die seine Briefe erhalten haben, als relativ diskrete Simultanübersetzerinnen dessen, was die Instrumente primär an Text artikulieren. Das Violoncello spielt den Louis-Ferdinand-Brief an Rahel, und das Bariton-Saxophon rezitiert seine Nachricht an Pauline. Das führt dann quasi zu einem Quartett,

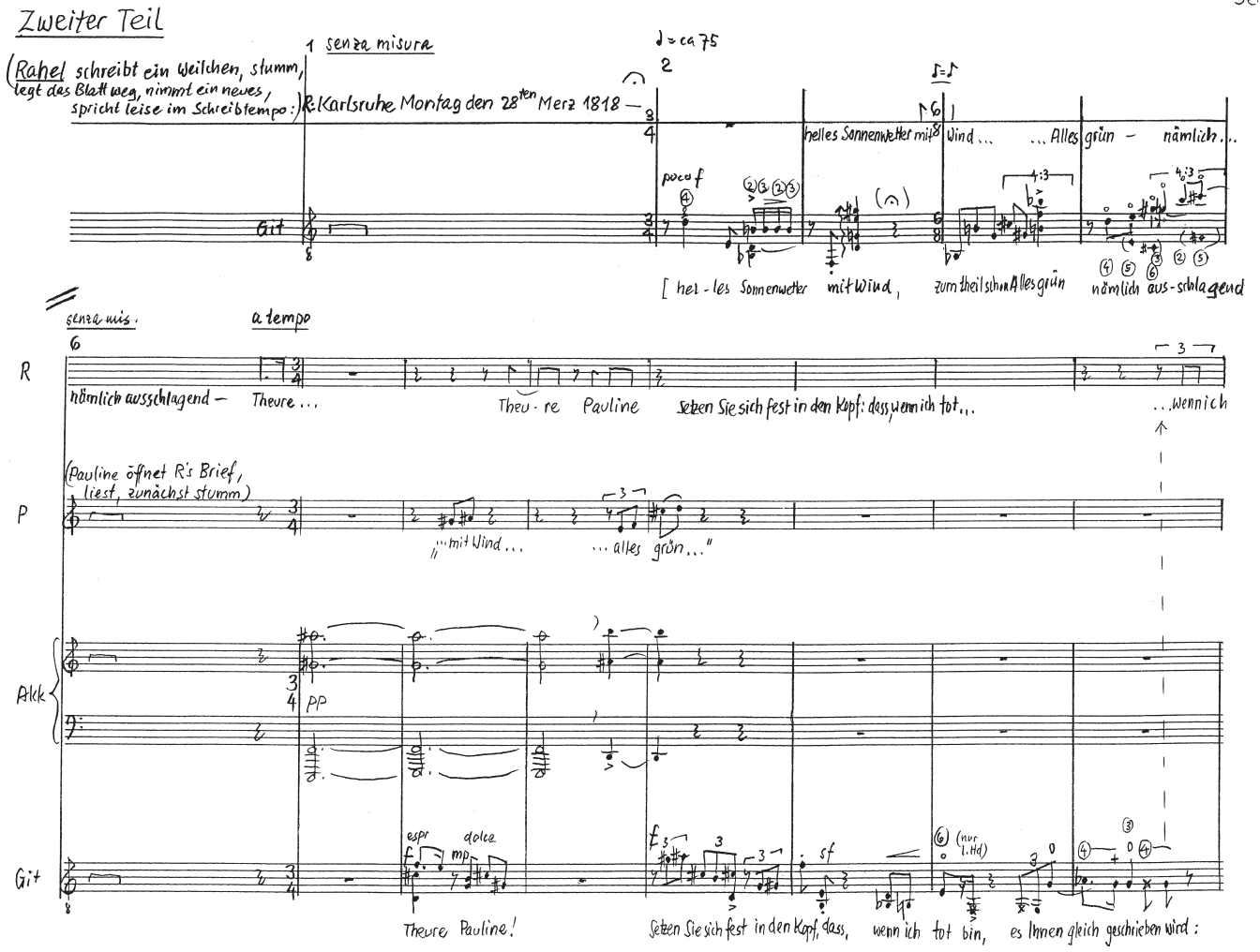


Abbildung 1: Roland Moser, *Rahel und Pauline. Briefszenen* für eine Sängerin, eine Schauspielerin, einen Schauspieler und fünf Instrumente (2005–07), Teil II, Beginn (© Roland Moser, Allschwil)

in der Partitur gibt es vier Textschichten, zwei über einen jeweils identischen Text, der aber zeitverschoben erscheint. Die Frauen deklamieren hier ohne Ausdruck, da es sich nicht um ihre eigenen Texte handelt, sie übermitteln nur (siehe Abb. 2).

Eigentlich traust du den Instrumenten sehr viel zu, wenn du davon ausgehst, dass sie die Texte aussprechen können. Woher kommt dieses Vertrauen? Vielleicht daher, dass durch musikalisch averbale Zeichensysteme Ausdrucksvaleurs letztlich schneller und direkter übermittelt werden können als durch Worte?

Das ist ein interessanter Gedanke, der mir so noch nicht gekommen ist …

Im Grunde handelt es sich hier wieder auch ein bisschen um jene »allwissenden Instrumente«, die Dinge ausplaudern, bevor sie auf der Bühne bemerkt oder, in diesem Fall, übersetzt werden.

Bei den meisten Opern, bei denen man nicht so viel Text versteht, kann das bis zu einem gewissen Grad ja auch funktionieren. Das bestreite ich nicht grundsätzlich. Nur wenn die Textverständlichkeit völlig unter den Tisch fällt, kommen meine Zweifel. Bei neueren Aufführungen bekommt man den Text ja noch als Schrift geliefert, in der Übertitelung. Das ist eine komische Situation: Einerseits bekommt man ganz expressiv etwas mit, und dann wird es einem – hoffentlich später – ganz nüchtern in der Übertitelung mitgeteilt.

In der Simultanübersetzung der Instrumente durch die Schauspielerin bzw. Sängerin haben wir eine ganz ähnliche Situation.

Ja, natürlich. Ich liebe Opernübertitelungen eigentlich nicht, und meine Simultanübersetzung ist eine Art Gegenentwurf, ein Versuch, das Problem auf eine künstlerisch befriedigendere Art zu lösen. Ich verstehe sehr gut – da bin ich noch dem alten Felsenstein verpflichtet, dessen Arbeiten ich früher in Berlin erlebt habe –, wenn man fordert, dass die Worte in einer Oper weitgehend verständlich sein müssen.

Könnte man die Worte nicht trotz allem manchmal auch ganz weglassen? Zum Beispiel die Louis-Ferdinand-Stelle gäbe nur mit Instrumenten doch eine feine Kammermusik.

Bei Texten von Rahel und Pauline, die ständig präsent sind, wäre das schon möglich, bei denen Louis Ferdinands, der nur hier »zur Sprache« kommt, würde das nicht verstanden. Zum Teil geschieht es freilich auch, wenn nicht alle Worte durch die Stimme »übersetzt« werden oder die Rezitation der Instrumente Textstellen auslässt. Auch den umgekehrten Fall gibt es natürlich sehr häufig: Text ohne Musik. Ich fühle mich nicht sklavisch dazu verpflichtet, auf beiden Seiten alles zu liefern.

Ein sehr wichtiges Thema der Briefszenen scheint mir die »Zeit«: Die Protagonistinnen werden regelrecht aufgerieben zwischen ihrem inneren Bedürfnis nach einer dynamischen, ganz frei fließenden Zeit und der Statik der gesellschaftlichen Konventionen und der politischen Situation zu ihrer geschichtlichen Zeit. Das ist der omnipräsente Gegensatz zwischen »Natur« und »Künstlichkeit«. Mit welchen musikalischen Zeitlichkeiten arbeitest du in dem Stück?

Das Stück besteht aus drei Teilen und einem kurzen Nachwort, und jeder Teil hat eine besondere, seine eigene Zeit. Der erste Teil umfasst die etwa fünf Jahre des Briefwechsels der ersten Berliner Episode, als die Stadt von Napoleons Truppen besetzt



Abbildung 2: Roland Moser, *Rahel und Pauline*, Teil I, Takt 229–242 (© Roland Moser, Allschwil)

war. Er besteht aus Charakterstücken, die eine jeweils eigenständige musikalische Form haben: ein Scherzo mit Trio und eine Marcia funebre, die auf dem Trauermarsch aus Beethovens *Eroica* basiert, die ja mit Louis Ferdinand zu tun hat. Dazwischen liegt eine Scena – die Lesung der Louis-Ferdinand-Briefe – mit einer Antikriegsarie der Pauline am Schluss. Das ist die große Form, und dazwischen gibt es ganz kleine Einschübe. Es gibt also einerseits einen recht lockeren, spielerischen Umgang mit Zeit wie auch klar umrissene musikalische Tableaus; wie in einer Phantasie mit festen Formen, die durch improvisatorische Zwischenspiele verbunden sind. Ich organisiere im ersten Teil die musikalische Zeit also auf heterogene Weise, mit festen und ganz lockeren Elementen.

Wobei die festen Elemente nicht immer so stabil sind, wie du jetzt sagst. Sie können auch abbröckeln.

Das geschieht vor allem durch die *senza-misura*-Einschübe, jene »taktlosen« Stellen, die auch aus szenischen Gründen vorkommen. Ich will durch sie eine gewisse Lockerheit in die Szene bringen. Ich vermeide einen musikalischen Automatismus, es muss immer auch freie Momente geben. Auch die Marcia funebre ist zwar löchrig, läuft aber eisern ab.

Der zweite Teil umfasst dagegen nur eine ganz kurze Zeit, in der Rahel in Karlsruhe weilt und Pauline in Murten mit ihrer kranken Tochter, die dann auch stirbt. Das sind nur ein paar Wochen, in denen die Frauen wieder einmal versuchen zusammenzukommen, was wieder scheitert. Und danach der Tod der Tochter: Hier passiert viel auf engem Raum, und die Musik hat in diesen Momenten die vielleicht größte Dichte. Die einzelnen Elemente sind auch in diesem Teil sehr gegensätzlich, es gibt eine *Arietta capricciosa*, aber auch eine sehr lyrische französische Arie der Pauline mit obligatem Bariton-Saxophon. Das sind alles sehr dichte, dynamische musikalische Vorgänge. Beim Tod der Tochter kommen die ersten Momente der Erstarrung, des Einfrierens von Zeit, was für den dritten Teil wesentlich sein wird. Dieser dritte Teil umfasst die längste Zeit, von 1819 bis 1833, vor allem politisch eine Zeit der größten Immobilität. Das war auch für Künstler, wie wir aus Schuberts Biographie wissen, eine der schwierigsten, repressivsten Zeiten, in der so vieles verboten wurde; vielleicht in gewisser Weise mit »nine-eleven« vergleichbar: Der Mord an Kotzebue 1819 war ein Anlass zur metternichschen Repression, ganz ähnlich wie in den USA heute. Diese bleierne Zeit hat angehalten bis zur Pariser Juli-Revolution von 1830. Es war auch für die beiden Frauen eine schwierige, eine lähmende Zeit. Der dritte Teil ist musikalisch ganz anders als die anderen. Ich wollte ihn ursprünglich Variationen nennen, habe dann aber nicht einmal ganz zu einem richtigen Thema gefunden. Es handelt sich jetzt eher um eine Art Variationen-Attitüde ohne Thema (siehe Abb. 3).

Mir scheint, dass das Tonmaterial des »Themas« eher perpetuiert als variiert wird.

Ja, sofern man es überhaupt erkennen kann. Ich bin sehr gespannt auf diesen dritten Teil, der ist vielleicht das Riskanteste am Ganzen. Ich hoffe, dass darin der Ausdruck der bleiernen geschichtlichen Zeit erfahrbar wird – die nur an einer Stelle, bei der Nachricht von der Pariser Julirevolution, kurz unterbrochen wird.

Normalerweise verhält es sich in der Welt des Musiktheaters ja genau umgekehrt: Die musikalische Zeit wird gegen Ende hin gewöhnlich kurzgliedriger, die Ereignisse werden spektakulärer.

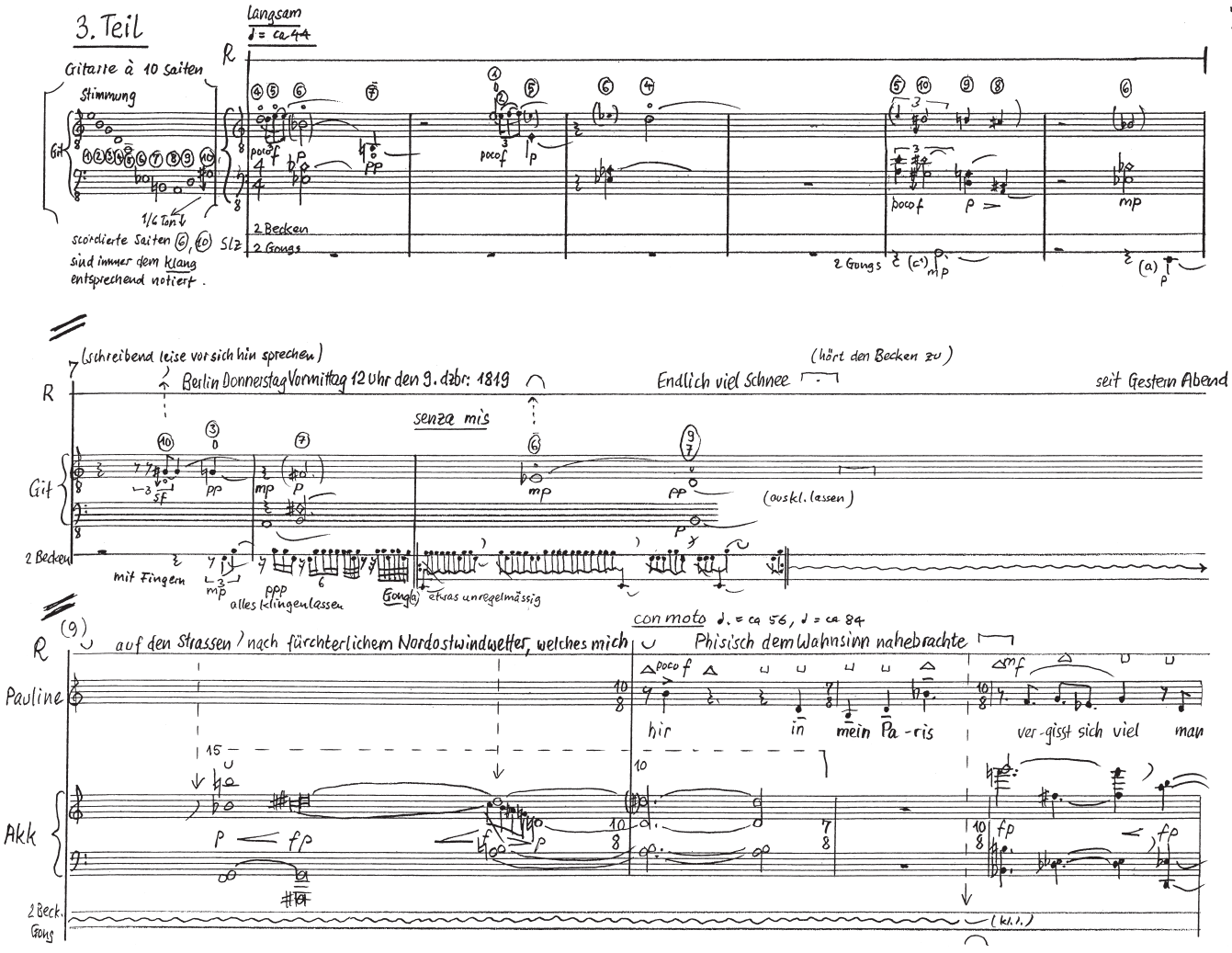


Abbildung 3: Roland Moser, *Rahel und Pauline*, Teil III, Beginn (© Roland Moser, Allschwil)

Dadurch, dass ich diesem Rezept schon in meiner Oper *Avatar* (1992–93/2000–02) misstraute, bekam ich so meine Schwierigkeiten mit einigen Theaterleuten. Ich halte gar nichts von einer derartigen Dramaturgie, die lediglich dazu dienen soll, das Publikum aus dem Loch zu holen. Dagegen gibt es ja glücklicherweise auch viele andere Beispiele. Es geht nicht immer um die Schürzung des Knotens und schnelle Lösungen. Der dritte Teil ist ja noch nicht der Schluss von *Rahel und Pauline*, es kommt dazu ein Nachwort über einen ganz kompakten Text von Imre Kertész, der von den Frauen in verteilten Rollen gelesen wird, und zwar an *einem* Notenpult: Es ist der erste Moment, in dem die Frauen direkt nebeneinander stehen und gemeinsam etwas machen. Die Musik, die da fast nur noch aus Geräuschen besteht, tritt ganz in den Hintergrund (siehe Abb. 4).

Dein Stück endet hier in einem großen Zeitsprung in der Gegenwart bzw. ganz jungen Vergangenheit eines Textes von Imre Kertész im Berlin der frühen 1990er Jahre, dem Hauptort des Briefwechsels. Kertész' Geschichtspessimismus scheint sich in massiv destruktiver Weise auf die Musik auszuwirken, die, nach dem Entzug der geschichtlichen Perspektive, kaum mehr klingen kann. Ich finde, das ist ein für deine Musik etwas ungewöhnlicher Schluss, der vielleicht am Ende eines Stücks von Jacques Wildberger stehen könnte – ein Komponist, der seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten in seinem Schaffen oft ganz bewusst und zum Teil fast plakativ in Zweifel gezogen hat. Wenn man es so auffasst, wirkt das für deine Musik etwas ungewöhnlich bekenntnishaft: als eine musikalische Äußerung – in diesem Fall eher eine »Nicht-Äußerung« – angesichts einer bestimmten Realität.

Ich würde es lieber einfach auf das Stück beziehen und nicht als allgemeingültige Lösung ansehen. Ich müsste dann wahrscheinlich verstummen und nicht mehr Töne komponieren. Das habe ich nicht vor. Und einen geschichtspessimistischen Schluss gab es auch schon in meiner Oper *Avatar*, dort ist auch der Text von mir. Das Schlusslied der Jeannette ist dort schon pessimistisch, freilich ironisch gebrochen, was daran liegt, dass es sich um eine komische Oper handelt. Dadurch, dass in *Rahel und Pauline* das Nachwort von Kertész fast nur über Geräuschen gesprochen wird, wirkt es auf die ganze Komposition zurück. Geräusche könnten auch auf eine vorzivilisatorische Welt verweisen. Und diese fremdartige Direktheit wollte ich im Nachwort: Ferne und Nähe zugleich.

Vorher sind die musikalischen Direktheiten eben nicht besonders fremdartig, es gibt sogar so etwas wie instrumentale Charakterisierungen. Das Sopranino-Saxophon etwa hängt offenbar mit dem Kind Paulines zusammen …

… und auch sonst gibt es eine gewisse Zuordnung, ohne dass diese sklavisch durchgehalten wird. Die Saiteninstrumente sind eher der Rahel zugeordnet, die »Luft-Instrumente« – Saxophone und Akkordeon – eher der Pauline. Dabei handelt es sich bei Gitarre und Violoncello um »passende« Instrumente, weil sie damals schon in Mode waren, während Saxophone und Akkordeon in dieser Hinsicht »unpassend« sind. Das ist ein Anhaltspunkt dafür, dass Pauline dazu neigt, aus der Zeit herauszutreten und dass sie nicht demselben Zeitbewusstsein verhaftet ist wie Rahel. Das Schlagzeug ist in der Mitte und vermittelt nach beiden Seiten. Aber das sind, besonders im Schlagzeug, Instrumente, die öfters Assoziationen hervorrufen und ortbar sind. Dagegen sind die Geräusche am Schluss fast nicht lokalisierbar, man weiß nicht genau, woher sie

Der Schauspieler steht auf und spricht (als Erzähler)
Nachspiel. Ein Blick zurück, 160 Jahre später. Ein Blick des Schriftstellers Imre Kertész, vom Potsdamer Platz aus, ganz nahe den Wohnungen von Rahel und Pauline

Nachspiel

Die beiden Frauen räumen selbst die Bühne um: stellen die Möbel zusammen (quasi „abholbereit"). Das Notenpult wird vorn in der Mitte placiert. Der Schauspieler (Schriftsteller) kommt nach vorn und legt seinen Text aufs Notenpult, zieht sich etwas zurück und bleibt mit Blick ins Publikum bis zum Ende stehen. Die beiden Frauen lesen den Text, nebeneinander hinter dem Notenpult stehend. Die Rezitationsweise von Rahel ist relativ konstant, aber reich nuanciert, eher in mittleren Tempi (Pausen, z.T. sehr lange, beachten). Pauline liest eher sprunghaft, wechselnd zwischen schnell/langsam und in den Tonlagen.

12

(mittleres Tempo)

R Stehe auf dem Potsdamerplatz herum; matte Vormittagssonne;

P eine (schnell)

R

P Einöde von Staub und Schutt, mitten in der Stadt, wo einst die Mauer war und (langsam)

(mittel)

R Feiner Aschengeruch im milden Licht, Strassen Richtung Nirgendwo

P umliegendes Gelände. Wie nach schweren, verheerenden Luftangriffen. (schnell)

(etwas langsamer) (lang)

R Stimmung und Gerüche, die an das Frühjahr 1945 erinnern, unfassbare Melancholie des Überlebens ...

P

(leise)

R Wie oft habe ich so vor dem Tor des Lagers Buchenwald gestanden, gleichsam die Freiheit kostend, die nach Leichen stank, nach Frühling duftete

P

R und wie Lagersuppe schmeckte ... Weiter zur Synagoge in die Oranienburgerstrasse.

P Vergeblich suchte ich (langsam)

Sax Sopranino (im off)

P PP poco P PP

Abbildung 4: Roland Moser, *Rahel und Pauline*, Nachspiel, Partiturseite 97 (© Roland Moser, Allschwil)

kommen. Sie sind nicht so recht »besetzt« und auch nicht instrumental zuzuordnen. Für mich ist das ein Konzentrationspunkt, ähnlich dem Wesen am Schluss des Kertészschen Textes, das lebt und seine Daseinsberechtigung nach außen behauptet, das einfach ist, aber nichts mehr bedeutet.

Mit diesem Schluss bewegst du dich ja auch aus der Zeit des Stückes hinaus, das ist die Zeit der Romantik, die dich in vielen anderen Stücken auch beschäftigt. Wolltest du dich auf diese Weise absichtlich aus der romantischen Zeitblase einmal hinausbewegen?

Ja, das spielt auch eine Rolle.

Ist es auch ein Perspektivwechsel im Sinne einer Distanznahme zum Stoff des Stücks?

Ich bin nicht sicher. In meinem Hölderlin-Stück *Lebenslauf* ergibt sich etwas Ähnliches dadurch, dass Hölderlin zurückgetreten ist aus der Gesellschaft, um ein anderes Leben zu führen. Das wird dort in der Musik thematisiert. Am Ende bleibt keine »Romantik« mehr, aber dafür hat Hölderlin in seinen späten Turmgedichten ja selber gesorgt. Absolutes konnte für ihn keine Gültigkeit mehr haben, und er hat auch nicht mehr an eine Geschichte glauben können: Als Scardanelli hat er seine Gedichte ja beliebig datiert und fast nur noch die Jahreszeiten besungen, die ohne unser Dazutun immer wiederkommen.

Aber selbst am Schluss von Lebenslauf *erscheinen, wenn auch extrem reduziert, noch Tonzeichen, du negierst dort nicht die Grundlage deiner Tonsprache, und außerdem ist es noch dem Protagonisten des Stücks selbst vorbehalten, auszusteigen. Die Situation im Nachwort von* Rahel und Pauline *ist eine andere.*

Aber es ist mir wichtig, dass die beiden Frauen das tun und nicht eine Figur von außen. Erst am Ende werden die beiden ja richtig aktiv.

Nochmals zu den Instrumenten: Die fünf Instrumentalisten des Stücks sind handverlesen, auch die Sängerinnen hast du persönlich ausgesucht.[2] *Welche Rolle spielt es für dich, für Musiker zu schreiben, die du sehr gut kennst?*

Das Konzept hat schon bestanden, bevor ich das Ensemble hatte. Dass es dann so funktioniert hat, war ein absoluter Glücksfall. Für mich der Idealfall, weil ich die Leute alle paar Tage sehen und befragen konnte. Für bestimmte Menschen, nicht nur für Instrumente zu schreiben, ist für mich das schönste, was ich machen kann. Ich weiß auch, wo jede, wo jeder sitzt, und das sehe ich beim Komponieren vor mir. Die Bühnenskizze gehört zu den frühesten Entwürfen. In die habe ich sozusagen hineinkomponiert und konnte sie mit realen Personen besiedeln, die mir nahe stehen. Dazu gehört auch der Regisseur Peter Schweiger, der schon meine Oper *Avatar* sehr subtil in Szene gesetzt hat. Bereits damals war für mich die Vorstellung des Raums für das Finden der Töne absolut entscheidend. Das ist bei *Rahel und Pauline* in noch stärkerem Maß der Fall. Man könnte ja auch sagen: Es werden nur Briefe geschrieben, das kann man auch im Konzert zeigen.

2 Désirée Meiser, Jeanine Hirzel (Gesang), Viviane Chassot (Akkordeon), Marcus Weiss (Saxophone), Käthi Gohl-Moser (Violoncello), Stephan Schmidt (Gitarre) und Matthias Würsch (Schlagzeug).

Vielleicht schon. Aber die räumliche und letztlich dramatische Situation war beim Komponieren immer bedacht. Ich brauche beim Komponieren konkrete Vorstellungen, abstrakt fällt mir nichts ein.

Rahel und Pauline *wird im Rahmen der Moderne-Reihe des Lucerne Festivals am 12. September 2007 uraufgeführt und später in der Basler Gare du Nord wiederaufgeführt, weswegen man davon ausgehen kann, dass dein Publikum eher aus aufgeklärten Hörern und zum Teil auch aus Fachleuten bestehen wird. Das ist sonst beim Opernpublikum nicht in gleicher Weise der Fall. Spielt es für dich beim Schreiben eine Rolle zu wissen, für welche Art Publikum du schreibst?*

Bei *Avatar* war es so, dass die Oper dem Publikum offenbar kaum Schwierigkeiten bereitet hat. Es war fast beunruhigend, wie viel Zustimmung von Nicht-Musikern kam, während das Fachpublikum eher dahin tendierte, über gewisse Sachen die Stirn zu runzeln. Vor allem die lineare Erzählung fand man, wie ich erwartet hatte, etwas *démodé*, die Einwände kamen also eher von den Fachleuten. *Rahel und Pauline* ist ganz anders geartet, und ich bin neugierig auf die Reaktionen. Ich kann zu meinem Verhältnis zum Publikum eigentlich wenig sagen. Ich kenne mich selbst als Teil des Publikums, und ich halte mich eher – obwohl mir das niemand glaubt – für einen naiven Hörer. Ich denke nicht sehr viel, wenn ich zum ersten Mal ein Stück höre und sehe. Die Reflexion kommt dann vielleicht nachher oder beim zweiten Hören oder beim Lesen. Ich stelle mir mich selber im Publikum vor, und ich weiß einfach, wann ich Zeit brauche oder wann es vorwärts gehen muss.

Ich kann diese Frage nicht pauschal beantworten. Wenn es darum geht, im Musiktheater Texte verständlich auszusprechen, hat das natürlich auch damit zu tun, mit einem Publikum in einen Dialog zu treten. Vor allem aber mit dem Bedürfnis, andere an der Freude teilhaben zu lassen, die mir die »Entdeckung« dieser Brieftexte gemacht hat. Neben alldem gibt es immer gewisse musikalische Probleme, die mich an sich interessieren wie einen Wissenschaftler. Zum Beispiel basiert das ganze Stück auf einer bestimmten harmonischen Konzeption, die recht streng ist. Das ist ein Bereich, den ich wie ein Forscher handhabe, da denke ich überhaupt nicht an ein Publikum. Es muss nichts davon wissen, um die Musik zu verstehen. Ansonsten gehe ich, wie gesagt, von meinen eigenen Erfahrungen als Teil des Publikums aus. Das ist vielleicht ein bisschen egoistisch. Aber mein idealisiertes Publikum liebt keine Anbiederungen.

Basel, 25. Mai 2007

»Es muss fremd bleiben – oder fremd werden«

Michael Kunkel im Gespräch mit Jakob Ullmann über *PRAHA: celetná – karlova – maiselova*

Jakob Ullmann, vorgestern hatten wir die Gelegenheit, deine neue Komposition PRAHA: celetná – karlova – maiselova *auch in Basel zu erleben.*[1] *Wir hörten Stimmen, instrumentale Klänge und Geräusche sowie reale, sozusagen konkrete Klänge, alles sehr leise. Das Stück war zuerst als eine Art Funk-Oper konzipiert und bezieht eine Vielzahl konkreter Stoffe ausgehend von Jorge Luis Borges' Erzählung* Das geheime Wunder *ein. Der Borges-Text kommt in der Komposition als solcher überhaupt nicht vor, aber ich glaube, man kann sagen, dass du ihn in einer bestimmten Klangsituation realisiert hast, indem du seine Materialien musikalisch entfaltest. Auf welche Weise geschieht das?*

Die Sache ist so, dass Bernd Leukert vom Hessischen Rundfunk mich ansprach, ob es mich interessieren würde, etwas zu machen, was wie eine Oper ist, aber keine sichtbare Szene umfasst, also nicht auf die Bühne kommt. Ich habe sehr lange gezögert, ihm zuzusagen, weil das Dramatische mir fernliegt und ich keinen Text vor Augen bzw. vor Ohren hatte, der mit diesem Konzept und mit meiner Vorstellung von Klang in Übereinstimmung zu bringen gewesen wäre. Schließlich bin ich bei der Suche nach einem geeigneten Text auf die Erzählung *Das geheime Wunder* von Jorge Luis Borges gestoßen, die mir für diese Sache geeignet erschien, weil die Geschichte zwar dramatisch ist, aber fast jeglicher äußerer Handlung entbehrt. Es geht ja nur um die Nächte eines von den nationalsozialistischen Besatzern Prags 1939 zum Tode verurteilten Gefangenen in seiner Zelle, der angesichts der bevorstehenden Hinrichtung überlegt: »Was rechtfertigt mein Leben?« Irgendwann ist die letzte Nacht zu Ende und die Exekution findet statt. Das ist im Wesentlichen das äußere Geschehen. Im Kopf dieses eingesperrten Menschen in Prag gibt es aber eine Vielzahl von Geschichten, eine Vielzahl der Verbindungen verschiedenster Sphären der Kunst und des Denkens, vielfältige Sedimente seiner künstlerischen und publizistischen Arbeit. Hier boten sich Ansätze zu kompositorischem Nachdenken.

1 30. Juni 2008 in der Kartäuserkirche mit Christoph Bösch (Flöte), Daphne Vicente Sandoval (Fagott), Jardena Flückiger (Stimme), Clara Gervais (Kontrabass/Perkussion), Stephan Schmidt (Sprecher), Helena Winkelman (Violine), Oliver Margulies (Viola), Ellen Fallowfield (Violoncello), Jürg Henneberger (Einstudierung), Benjamin Federer, Leonardo Idrobo (Assistenz und elektronische Realisation in Verbindung mit dem Elektronischen Studio der Hochschule für Musik Basel). Die Uraufführung fand am 4. April 2008 mit denselben Aufführenden (außer Vera Leibacher, Flöte) im Kammermusiksaal des Deutschlandfunks in Köln statt. Ein Mitschnitt der Basler Aufführung ist zugänglich in der Edition RZ, CD-Box *Jakob Ullmann: fremde zeit addendum*, ed. RZ 1026-28 3CD.

Ein besonders wichtiger Punkt für dieses Nachdenken war, dass der Gefangene als Autor vorgestellt wird, der einen Text, einen Essay verfasst hat gegen die »Zeit« und dazu eine Widerlegung der Zeit literarisch ins Werk zu setzen sich vorgenommen hat. Sein großes Versdrama *Die Feinde*, mit dem er sein Leben noch zu rechtfertigen meint, ist die künstlerische Umsetzung dieser Idee, dass die Zeit eigentlich eine Fiktion, ein Trug sei. In dem Moment, in dem ein einziges Ereignis, eine Konstellation, eine Begegnung ein zweites Mal »geschieht«, kann von einer gerichteten Zeit eigentlich nicht mehr die Rede sein. Hier ist ein Feld betreten, mit dem man in der Musik auf zweierlei Weise dauernd zu tun hat: Einmal ist da die verfließende Zeit. Musik kann nicht anders realisiert werden als dadurch, dass Zeit vergeht, während Musik erklingt; andererseits aber ist eine Wiederholung in der Musik nichts Ungewöhnliches, sie hat jedenfalls nicht den außerordentlichen Charakter, den eine Wiederholung, eine Kehre der Zeit in einer dramatischen Situation hätte. Insofern war es eine beträchtliche Herausforderung, ein musikalisches Äquivalent für etwas zu finden, das schon in einem dramatischen Kontext schwer zu realisieren und plausibel zu machen wäre: ein Ereignis oder eine Konstellation, die die Kehre oder eine Schleife der Zeit selbst und damit ihr Zusammenfallen indizieren würde. Was mir in dieser Situation zu Hilfe kam, ist die Tatsache des nicht geschlossenen Tonsystems in der sogenannten tonalen Musik. Wenn man die zwölf Tonarten durchläuft, kommt man ja nicht wieder einfach beim Ausgangspunkt an – in gewisser Weise schon, aber dann doch wieder nicht, weil die Verwendung reiner, untemperierter Intervalle auf dem Weg durch die Ganztöne und Quinten eben nicht mit reinen Oktaven vereinbar ist. Und das ist nach meinem Dafürhalten nirgendwo besser kompositorisch auf den Punkt gebracht worden als in Johann Sebastian Bachs *Canon per tonos* aus dem *Musikalischen Opfer*, der bei jeder Wiederholung um einen Ganzton (verbunden mit der zugehörigen Quinte) nach oben steigt.[2] Dieses kompositorische Meisterstück entstand nicht zufällig in jener Zeit, in der die Frage entschieden wurde, ob man den »Fehler« im Tonsystem (das Komma) gleichmäßig auf den gesamten Tonraum so verteilen soll, wie es bereits im 16. Jahrhundert von Simon Stevin vorgeschlagen worden war, oder ob man die ungleichmäßige Verteilung beibehält. Durch die graphische Form des Druckes – Bach teilt nur das Thema, den zeitlichen und räumlichen Einsatzabstand der Kanonstimmen mit – entscheidet der Komponist die Frage nicht. Handelt es sich also nach einem Durchgang durch die Tonarten wirklich wieder um die gleiche Tonart? Diese ambivalente Situation zwischen »Nicht-wieder-wirklich-ankommen« und »Doch-ankommen« ist in mein Stück integriert, indem die einzelnen Teile je einen Durchgang des Kanons zur Grundlage haben, und diese Teile als die verbleibenden Stunden durch das Schlagen der Glocke der Prager Altstädter Rathausuhr markiert werden. Die Stunden werden immer kürzer. Am Schluss käme man wieder beim Anfang an, aber man ist natürlich nicht wieder beim Anfang.

Das ist eine ganz wichtige, direkt ins Kompositionstechnische zielende Anregung durch Borges. Die andere ist jene, Bach ja auch durchaus nicht unverwandte Welt des Nachdenkens über Buchstaben, Zahlen und Töne, hier jedoch in der jüdischen Tradition der Kabbalah. Der Borgessche Autor, der in Prag verhaftet ist und im Gefängnis sitzt,

2 Dadurch, dass der Kanon, der dem *Thema regium* akustisch an die Seite gestellt wird, als Quintkanon angelegt ist, werden nicht nur sechs, sondern alle zwölf Tonarten durchlaufen.

wird ja vorgestellt als jemand, der das *Buch der Schöpfung* (*Sepher Jezira)* übersetzt hat, jenes höchst merkwürdige jüdische Buch, von dem niemand genau weiß, wie alt es wirklich ist oder wo es herstammt. Gleichzeitig steht es seit dem Mittelalter in höchstem Ansehen, weil man es benutzt, wenn man einen Golem schaffen will.[3] Damit ist man direkt in der Prager Überlieferungswelt. Die Tür zum Dachboden der Altneusynagoge, wohinter ja die Reste des Golems liegen sollen, ist natürlich heute immer noch verschlossen. Es wird großer Wert darauf gelegt, die Tür zu zeigen und auch zu zeigen, dass sie fest verschlossen ist. Man ist also jedenfalls mittendrin in dieser Welt, zu der auch Franz Kafka gehört. Auf diese Weise hat man schon zwei Pole des Titels: zum einen die Maiselova, in der die Altneusynagoge steht, am Ende dieser Hauptstraße im Judenviertel. Dort befindet sich auch das jüdische Rathaus mit der rückwärts gehenden Uhr (rückwärts in Anführungsstrichen, denn die Zahlen sind die hebräischen Buchstaben, aber auch hier gerät die Zeit etwas aus den Fugen), am Anfang der Maiselova steht das Geburtshaus von Kafka, der auch in der Celetná, also der Zeltnergasse, gewohnt hat. Künstlerisch-kompositorisch (nicht räumlich) verbunden werden diese beiden Gassen durch die Karlova, in der sich das Jesuitenkolleg mit seiner riesigen Bibliothek befindet, wo Borges in der Geschichte *Das geheime Wunder* sich seinen eigenen Auftritt verschafft, indem er als blinder Bibliothekar auftritt. Die Beziehung zwischen Kosmos, Zahl und Buchstabe nimmt in diesem Auftritt eine andere Wendung, denn er präsentiert eine erfundene Legende, wonach Gott sich in einem Buchstaben dieser Bibliothek befinde, der aber in der enorm umfangreichen Bibliothek nicht ohne weiteres auffindbar sei …

… in der Geschichte heißt es, der Bibliothekar habe sich auf der Suche nach diesem Buchstaben blind gelesen. Nach welchen Prinzipien wird die kompositorische Entfaltung all dieser Materialien vollzogen?

Natürlich hat diese kabbalistische Welt der Zahlen und der Buchstaben Eingang genommen in die Weise, wie das Stück komponiert worden ist. Wobei das am Ende nicht so interessant ist, diese Übertragungen offenzulegen und zu erläutern …

… das sagen Komponisten gerne …

… es handelt sich um Entscheidungsprozesse, die an bestimmten Stellen des kompositorischen Prozesses einfach nötig sind, wo man Vehikel braucht, um Entscheidungen in der nötigen Klarheit treffen zu können. Dann nimmt man Vehikel, die mit dem Ganzen zusammenhängen, so wie der Bach-Kanon in dieser Hinsicht gewissermaßen auch bloß ein Vehikel ist. Wenn man es weiß und das Stück gut kennt, hört man in den Glissandi, die zwischen den beiden Bläsern und der Sängerin immer hin und her gehen, die absteigende chromatische Linie des *Thema regium*, das im *Canon per tonos* eine eigene

3 Dies hat – außer den mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Zeugnissen über den solcherweise gearteten Gebrauch des kryptischen Büchleins – nicht zuletzt mit einer am Ende des Buches herangezogenen Stelle aus dem ersten Buch der Thora (Berešith 12.5) zu tun, wo von Abraham erzählt wird, dass er Haran »samt aller Seelen, die sie geschaffen hatten« verließ. Die von Kabbalisten angenommene Deutung der hebräischen Formulierung, hier handele es sich um die Erwähnung der Erschaffung »künstlicher Menschen« (mithin eines Golem) ist mitnichten zwingend. Vgl. vor allem die erschöpfende Auslegung der Stelle durch Benno Jacob (in: ders., *Das Buch Genesis*, Stuttgart: Calwer 2000, S. 340 f.).

Stimme ist: Über dem Kanon stehen die 25 Töne des *Thema regium* – wobei der Komposition zugutekommt, dass es genau 25 Töne sind …

Die eigentliche Geschichte von Borges ist in der Genese des Stückes immer weiter zurückgetreten, einfach deswegen, weil aus rechtlichen Gründen die Idee einer Funk-Oper irgendwann begraben werden musste. Darüber war ich nicht gänzlich unfroh, weil ich nun das Problem der Vermittlung der Handlung (oder dessen, was an ihrer Stelle steht) nicht mehr lösen musste und mich anstelle dessen ganz in den Kopf des zu Unrecht verhafteten Menschen zurückziehen konnte. Aus den Textschichten, die den schon erwähnten Erinnerungs- und Sedimentschichten im Kopf des Gefangenen entlehnt sind, musste nicht mehr ein für den Zuhörer nachvollziehbarer Vorgang werden, es ist Musik. Die Textschichten sind so komponiert, dass sie ganz bewusst nicht verständlich sein sollen. Man soll bemerken, dass es Sprache ist, aber nicht auf den Versuch kommen, verstehen zu wollen, was es bedeutet. Dann würde man immer dem Verständnis hinterher rennen und käme doch zu nichts. Es ist ziemlich viel Mühe darauf verwandt worden, diesen schmalen Grat zu treffen, wo man auf der einen Seite noch merkt, dass es sich um Sprache handelt, und auf der anderen Seite beim Versuch scheitert, sie bzw. »es« zu verstehen.

Du distanzierst dich vom »Dramatischen«. Gleichwohl ist für mich der dramatische Ursprung des Stückes als »Funk-Oper« durchaus noch erkennbar. Es ist zwar absolut »untheatralische«, also keine irgendwie histrionische Musik, sondern eher eine Dramatik der aufgehobenen Physis, die wir auf andere Art auch von Morton Feldman oder Samuel Beckett kennen. Könnte man davon sprechen, dass die Imaginationssituation des Zelleninsassen von Borges mit musikalischen Mitteln »inszeniert« wird?

Das ist ein ganz gefährlicher Punkt. Es geht um eine reale Situation, in der jemand real im Gefängnis sitzt und real zum Tode verurteilt ist. In dem Moment, in dem man das »inszeniert«, ist die Brisanz der Sache beseitigt. Sobald man das Sterben inszeniert, weiß man, dass man nicht wirklich stirbt. Dadurch, dass ich die Geschichte um eine Textschicht, die in ihr keinen konkreten Ursprung hat, erweiterte, habe ich die Grenzen verschoben. Die Mauern von der Zelle sind zwar geblieben. Aber in der Umgebung dieser Mauern werden wenigstens die Namen jener Leute gelesen, die wirklich umgekommen sind.[4] Dadurch kommt das »Inszeniert-sein« in eine merkwürdige Konstellation – die auch nicht ungefährlich ist, weil man auf der einen Seite das historische Faktum der wirklichen Namen hat, und auf der anderen Seite die Fiktion, die man inszenieren kann. Das eine kann das andere leicht beschädigen. Das ist eine nicht ganz unproblematische Seite des Stücks. Da müssen andere darüber urteilen, ob es geht oder ob es nicht geht. Mir scheint, dass es noch geht, ich würde es aber auf keinen Fall betonen wollen.

Neben der live gespielten Musik werden Instrumentalklänge, konkrete Klänge und jene Stimmen, die die Namen und Texte lesen, elektronisch zugespielt, wobei bestimmte Arten der Zubereitung nötig waren. Worin bestehen diese?

4 Zum Aufführungsmaterial des Stückes gehören Listen mit Namen von jüdischen Menschen aus Böhmen, die in den Vernichtungslagern des nationalsozialistischen Terrorregimes ermordet worden sind.

Dadurch, dass das Stück anfangs für den Funk vorgesehen war, habe ich die Zuspielschicht als recht unproblematisch angesehen. Als es sich dann aber in Richtung einer realisierbaren Kammermusik auf einer Bühne entwickelte, wurde auch eine Version vorstellbar, in der die Texte live gelesen werden – das ist nach wie vor eine gültige Aufführungsmöglichkeit, wobei man dann eine große Zahl von Sprechern bräuchte. Wir brauchten das nicht, was zwei große Vorteile hat: Einerseits ist die Identität des Kopfes, in dem diese Stimmen sprechen, durch die Identität der Stimme des Sprechers der Texte – *Sepher Jezira*, die vierte Ekloge aus Vergils *Bucolica* und weiterer Texte – erfahrbar [Stephan Schmidt]. Außerdem gibt es einen klanglichen Aspekt: Die Sängerin [Jardena Flückiger] hat die erwähnten Listen mit Namen gesprochen, wodurch eine Verbindung entsteht zwischen Sprachklang und realem Gesang. In beiden Fällen handelt es sich um große Vorteile. Bei den Aufnahmen waren wir sehr darauf bedacht, dass der gesprochene Vortrag nichts mit professionellem oder gar schauspielerisch aufbereitetem Sprechen zu tun hat. Der Sprachklang musste den Charakter haben von etwas, das einem so im Kopf herum rumort und das man lieber ausschalten möchte. Gleichzeitig war eine Abstraktion nötig, wodurch zumal beim Vortrag der Namenslisten alles Pathetische vermieden wird …

… den Missbrauch von Namenslisten in der Gedenkindustrie kennt man zu Genüge …

… das ist ziemlich gruselig, ich wollte so etwas überhaupt nicht, aber ohne die Authentizität zu beschädigen. Wobei sich herausstellen sollte, dass die elektronische Behandlung der Sprecherstimmen technisch vergleichsweise einfach war. Uns ist auch ein praktisches Detail zu Hilfe gekommen: Dadurch, dass wir aus akustischen Gründen erst spät nachts aufnehmen konnten, waren die Sprecherin und der Sprecher derart müde, dass sie physisch überhaupt nicht zu energischem oder ausdrucksstarkem Sprechen in der Lage waren. Die Erschöpfung war so real, wie man sie nicht besser hätte vortäuschen können. Viel schwieriger war die Realisierung der Glissandostruktur. Es kommen ja auch instrumentale Klänge aus den Lautsprechern, die vermutlich auf nicht-elektronische Weise gar nicht realisierbar sind. Man kann von keinem Fagottisten erwarten, dass er über 45 Minuten ein Glissando über eine Oktave spielt, oder von einer Sängerin, dass sie in tiefer Basslage singt. Da bin ich Leonardo Idrobo sehr dankbar, dass er seine ganze Kenntnis und seine Kreativität im Umgang mit der Technik aufgeboten hat, um diese Herausforderung, die ich anfangs als nicht übermäßig problematisch angesehen habe, zu meistern. Wir mussten da eine ganze Menge Tricks anwenden, um tatsächlich realisieren zu können, was mir vorschwebte: Es soll eine Struktur sich komplementär zu dem Bach-Gerüst nach und nach aufbauen, um sich kurz vor Schluss [bei 51'18''] in einem Ton [b in sechs Oktavlagen] zu treffen, das ist sozusagen der Haken, an dem alle Strukturen hängen. Die Herausforderung bestand darin, dass es nicht einfach elektronische Glissandi geben sollte, sondern Glissandi in den jeweils originalen instrumentalen bzw. vokalen Klangfarben.

Der Weg der Borges-Figur Jaromir Hladik, sich angesichts des Erschießungskommandos als Künstler zu behaupten, liegt in der Imagination von Kunst in einem utopischen Bereich, nämlich der ausnahmsweise von Gott gewährten Zeitlosigkeit. Was bedeutet eine solche Situation für dich als Künstler?

Abbildung 1:
Jakob Ullmann, *PRAHA: celetná – karlova – maiselova* für Stimmen und Instrumente (2004–07), Glissandostruktur (© Jakob Ullmann, Naumburg)

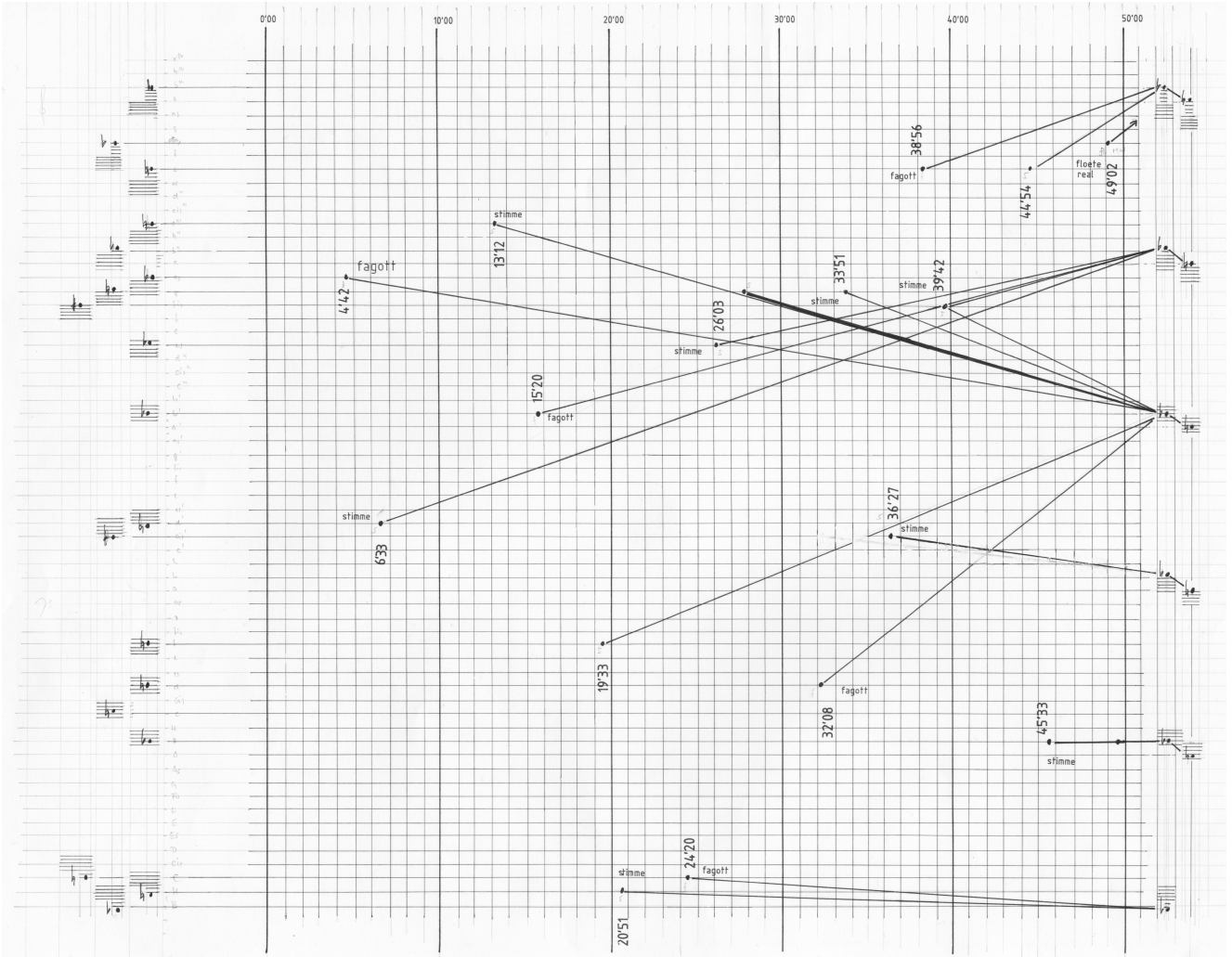




Abbildung 2: Jakob Ullmann, *PRAHA: celetná – karlova – maiselova*, Partitur, S. 3
(© Jakob Ullmann, Naumburg)

Ich kann es ziemlich platt sagen: Was hier unter anderem artikuliert wird, ist, dass es außerhalb ihrer selbst keine Rechtfertigung von Kunst gibt. Kunst zu irgendwelchen Zwecken ist unerlaubt. In Borges' Erzählung gibt es den schönen Satz: »Er arbeitete nicht für die Nachwelt, nicht einmal für Gott, über dessen literarische Vorlieben er wenig wußte.«[5] Kunst existiert nicht nur ohne Zweck, sondern auch unabhängig von ihrem Autor, und zwar selbst dann, wenn sie nur in ihm selber existiert. Diese Situation ist ein bisschen widersprüchlich, aber so ist es.

Mir ist noch ein zweiter Punkt sehr wichtig: In einer Zeit, in der wir meinen, durch Silberscheiben, MP3-Player und Festplatten jederzeit alles verfügbar zu haben, muss lebendige Kunst auch lebendig *gemacht* werden. Es gibt hierbei einen Punkt von Unverfügbarkeit, der uns abhanden zu kommen droht in der Vorstellung, dass man alles festhalten kann. Das ist eine falsche Widerlegung der Zeit in der Idee, sie konserviert zu haben und immer wieder abrufen zu können. Was die Zeit angeht, wird es erst brisant, wenn man sich bewähren muss, indem man die Sache wirklich spielt. Die Umgebung bemerkt ja nicht, was vor sich geht. Für das Erschießungskommando bei Borges fällt der Schuss, nichts weiter. Der Borgessche Held Jaromir Hladik hat die Zeit der Fertigstellung nur für sich. Sie hinterlässt in der sichtbaren Welt keine Spur. Aber sie ist lebendig und sie ist vorhanden. In dem Moment, wo eine Imagination, die sich einmal auf Papier niedergeschlagen hat, wieder lebendig wird, findet sie ihre Berechtigung oder auch nicht. Indem sie über das Papier hinausgegangen ist, ist für den Autor – für mich – die Fremdheit groß genug, dass sie auch unabhängig von mir existieren kann. Aber dafür ist der Raum des lebendigen Spiels notwendig. Und der ist natürlich nicht haltbar, konservierbar …

… sondern höchst fragil. In PRAHA *sogar in ganz besonderem Maß: Das Stück zeigt seine Materialien, seine Materialfülle ja nicht demonstrativ vor, sondern alles ist in einem äußerst leisen, aber sehr weiten Klangraum integriert. Du operierst mit bedeutungsaufgeladenen Gegenständen wie Texten und konkreten Klangzeichen, ohne dass ihre Bedeutung unmittelbar »verständlich« wird. Wenn diese Musik im Konzert aufgeführt wird, geschieht etwas Merkwürdiges: Es zeigt sich, dass sie, obwohl man nichts »versteht«, einen eminent diskursiven Charakter hat. Auf welche Weise geschieht das?*

Offen gestanden: Ich weiß es nicht. Ich bin ganz froh darüber, dass dieser Punkt, wenn er sich ereignet, für mich nicht verfügbar ist, dass ich da über keine Tricks verfüge – sie würden ohnehin nichts helfen. Es wird auch unterschiedlich wahrgenommen.

Ich möchte zwei Dinge erwähnen, wobei ich mir dessen bewusst bin, dass diese Erwähnung auch eine Form des Ausweichens ist: Meine Art des Komponierens stelle ich mir vor wie die Arbeit eines Archäologen, der ausgräbt und dabei ziemlich konkrete Mauern findet. Mal sind sie gerade, mal sind sie rund, und wenn die Fundstücke ins Museum kommen, bekommt das die Bezeichnung »ritueller Zweck«, was bedeutet, dass man eigentlich nicht weiß, wozu es dagewesen ist. So ähnlich ist es auch mit klanglichen Gestalten: Sie tauchen auf, man findet sie unter der Oberfläche, es könnte eine

5 Jorge Luis Borges, *Das geheime Wunder,* in: ders., *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944* (= Werke in 20 Bänden, hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, Band 5), Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 138.

Straße sein, ein Haus, ein Säulenstumpf, man merkt schon: das ist nicht gewachsener Stein, sondern ein Rest von Kultur, von dem man aber nicht genau sagen kann, was er darstellt oder aus welcher Zeit er kommt. So ungefähr ließe sich mein Umgang beschreiben mit dem, was im 20. Jahrhundert Material genannt wurde. Man muss das gar nicht mehr dekonstruieren oder umwerten, diese Verfahren sind für uns auch bereits Geschichte. Die Dekonstruktion ist unterdessen schon Gegenstand von Archäologie. Der andere Punkt ist der: Meine Frau sagte zu mir, nachdem sie *PRAHA* gehört hatte, sie hätte noch kein Stück von mir gehört, das so »persönlich« wäre. Das unterstreicht nochmals sehr deutlich, dass es da eine Schicht gibt, die für mich als Autor nicht verfügbar ist. Sie stellt sich ein, aber nicht in dem Sinne, dass ich sie »gemacht« habe. Ich kann das auch nur deshalb akzeptieren, weil ich das nicht »gemacht« habe. In dem Moment, wo ich sie »gemacht« hätte, wäre sie für mich tief problematisch. Eigentlich wäre sie für mich unerträglich. Es muss fremd bleiben. Oder fremd werden.

Um das an einem technischen Detail klar zu machen: Während der Arbeit mit Leonardo Idrobo haben wir über die Raumsituation der Aufführung und der Klänge gesprochen, darüber, wie man den Klang in den Raum stellt. Leonardo fand zu Recht, dass ich mit den elektronischen Gerätschaften sehr holzschnittartig umgegangen bin und die bestehenden Möglichkeiten gar nicht genutzt habe. Erst hinterher ist mir klar geworden, dass natürlich auch die Elektronik eine Form von Instrument ist, mit dem Leonardo den Raum interpretiert wie ein Geiger. In dem Moment, in dem ich den Raum inszeniere, bin ich schon zu nahe. Es ist, als würde ich das Stück dirigieren: Das geht nicht. Es muss diese Fremdheit geben, auch deshalb, damit den Aufführenden nicht eine bestimmte Position zu diesen Texten, die ja nicht irgendwelche x-beliebige Texte sind, aufgezwungen wird. Nur durch diese Fremdheit ist es für die Aufführenden möglich, während der Aufführung eine Distanz zu haben zu den mit Bedeutung wirklich schwer aufgeladenen Dingen. Sie müssen dazu nicht unbedingt eine Position einnehmen; sie können das Stück aufführen, und entweder es ist etwas da oder es ist nichts.

Es ist für mich schwierig, über diese Dinge zu sprechen – nicht, weil ich irgendetwas geheim halten will, sondern weil Komponieren für mich jedes Mal ein neues Wagnis bedeutet. Ich werfe alle meine Skizzen weg. Sobald ein Stück fertig ist, wird das alles beseitigt. Das hat natürlich den Nachteil, dass ich mich nicht immer genau erinnere, wenn ich über ältere Stücke befragt werde und dann nicht nachschauen kann. Wenn das Stück fertig ist, ist es fertig. Ich lösche dann keineswegs meinen Namen als Autor, so ist das nicht gemeint, ich bin schon der Autor, aber das Werk hat dann sein eigenes Leben.

Der Anspruch, Musik immer »neu zu wagen«, schließt eine gewisse Kontinuität offenbar nicht ganz aus. Es gibt einige Eigenschaften, die durchaus charakteristisch sind für deine Musik, in gewisser Weise sind sie auch zu deinem Markenzeichen geworden: Ich meine die extreme Leisheit, die relativ lange Dauer und dass die Interpreten »jede Form von Ausdruck oder (innerer) Bewegung strikt vermeiden« müssen. Das mögen zwar Äußerlichkeiten sein …

… das ist ganz richtig. Das sind schon die Merkmale, die seit etwa zwanzig Jahren meine Arbeit bestimmen. Davor war ich durchaus schwankend, in welche Richtung sich mein kompositorisches Denken und meine Arbeit entwickeln soll, also was ich musikalisch mache. Wenn ich heute ein Stück höre wie *la CAncion del anGEL desaparecido* (1987), das vor 20 Jahren in Donaueschingen – leider nicht ganz zulänglich (die erste Version

war auch äußerst schwer realisierbar) – uraufgeführt wurde [15. Oktober 1988] … das ist schon eine gnadenlose Musik, obwohl sie gar nicht so laut ist. Aus jener Zeit gibt es ein Schlagzeugquartett von mir, dessen letzter Satz fast nur im drei- bis vierfachen Forte gespielt werden muss. Da kommt zur Gnadenlosigkeit der Konstruktion noch die Lautstärke (*symmmetries on aleph zero 3* in fünf Teilen für vier Schlagzeuger [1986/87]). Ich habe mich dann anders entschieden und bin auf dem Weg des Leisen, relativ Langen und der Vermeidung des inneren Ausdrucks bis heute geblieben. Die Länge des Stückes und die Leisheit haben etwas miteinander zu tun: Es braucht einfach eine bestimmte Zeit, bis sich das Ohr an diese Leisheit gewöhnt hat. Wenn ein solches Stück nach sieben Minuten zu Ende wäre, wäre man am Ende gerade so weit, dass man es hätte hören *können*. Ich habe nichts gegen den utopischen Charakter der Kunst, aber ich schätze es nicht, wenn sich das Publikum am Ende etwas unfroh fühlt, weil das, was man hätte erleben können, vom Autor bewusst verweigert wird. Es ist einfach so, dass man eine gewisse Zeit braucht, bis man sich auf die Leisheit eingestellt hat. Das ist kompositorisch natürlich schon insofern eine Schwierigkeit, als man beim Anfang einer Komposition dieser Tatsache, dass man noch nicht leise hören kann, Rechnung tragen muss, ohne dabei ins Pädagogische abzugleiten. Das bedingt automatisch eine gewisse Länge der Stücke. Es geht bei etwa 35 Minuten los, darunter geht es eigentlich nicht, das ist die Untergrenze. Entsprechend der Erfahrung des Leisen ist auch die Zeiterfahrung eine andere. Für mich entsteht durch die relativ lange Zeit eine besondere Spannung und Energie des Hörens, durch die die Differenzierung im Leisen erfahrbar wird. Und was das Leise betrifft, ist es ganz einfach so – ich sage das immer wieder, es ist keine ideologische Entscheidung: Ich fühle mich von all dem Lärm, der ständig um einen herum ist, derart belästigt und so furchtbar bedrängt, dass ich dem nicht noch mehr hinzufügen möchte. Außerdem kann ich dem Lauten gar nicht richtig zuhören. Die Wahrnehmung wird derart holzschnittartig, wenn ich mich in diesen Bereich begebe. Ich kann ab einer größeren Lautstärke einfach nichts mehr hören. Dabei kann ich die Musik meines verehrten Kollegen Dror Feiler, der nun wirklich am anderen Ende der Skala arbeitet, als künstlerische Leistung durchaus schätzen, obwohl ich die meisten seiner Stücke nicht aushalten könnte.

Das Leise verweist auch auf den Charakter des lebendigen Spiels: Als MP3-File könnte wahrscheinlich eine ganze Reihe meiner Stücke gar nicht existieren, man würde nur ein bisschen Rauschen hören oder auch gar nichts. Das Leise und die Unverfügbarkeit von Musik außerhalb des lebendigen Spiels bedingen einander. Der Verzicht auf Ausdruck hat etwas mit der Möglichkeit der Distanznahme zu tun, die für die Interpreten wichtig ist. Wenn es in einem Stück wie *PRAHA* um brisante Inhalte, um substantielle Traditionen geht, muss der Interpret demgegenüber eine freie Haltung einnehmen können und darf nicht zum Trompeter von irgendetwas gemacht werden. Es ist auch so, dass ich aufgewachsen bin unter Umständen, in denen man selbst seine Straßenbahnfahrkarte für den Frieden gekauft hat. Das hat man dann irgendwann hinter sich. Dadurch ist die Welt nicht substantiell friedlicher geworden. Wenn ein Loch im Dach ist, ist ein bisschen Dachpappe besser als ein Lied über die Schädlichkeit des Eindringens von Wasser durch schadhafte Dächer. Ob ich das mit Emphase vortrage oder ohne: Es wird weiter hineinregnen. Ich bin durch diese Umstände geprägt und reagiere etwas dünnhäutig auf solche Gesten, angesichts ihrer Wirkungslosigkeit.

Der Missbrauch von ausdrucksstarken Gesten blieb in der DDR wie auch anderswo leider nicht immer ganz wirkungslos. Ich nehme an, auch darin gründet deine Ablehnung.

Ja, natürlich. Das ist sicherlich wahr.

Wenn ein Komponist heute sagt: »Ich möchte mit meiner Musik die Menschen berühren.« Hast du dafür Verständnis?

Das ist mir sehr fremd. Die Frage, die sich daraus ergibt, ist: Kann man heute so naiv sein? Wenn man das kann, kann man vielleicht auch so einen Satz sagen. Aber bei den meisten, die solche Sätze sagen, bezweifle ich, dass sie so naiv sind, diesen Satz ernsthaft zu sagen. Entweder werden solche Sätze geäußert als Vermarktungsstrategie, und das ist für die Kunst nicht tunlich. Oder es ist eine Ausrede. Es ist ja verständlich, dass die Probleme des Komponierens im 20. und 21. Jahrhundert schwierig sind. Aber wir kommen nicht zurück in die sogenannte gute alte Zeit. Auf keinen Fall. Wenn das eine Ausrede ist, die »gute alte Zeit« der Musik – die übrigens bestenfalls alt und meist alles andere als gut war! – zu beschwören und dann das Publikum dafür in Haft zu nehmen … das Publikum ist auch nicht doof.

Zumal die visuellen Medien operieren recht zwanglos und überaus erfolgreich mit Ausdrucksgehalten im Sinne von Vermarktungsstrategien. Du hast vor vielen Jahren »die Macht der Bilder« als zentrales Moment der Krise benannt[6] *und sicher ist diese Macht bis heute noch stärker geworden. Wie kann sich ein Künstler heute gegen den »Voodoo der Bilder« behaupten?*

1990 hat eine Tagung in Budapest stattgefunden,[7] die im Buch *Von der Bürokratie zur Telekratie* des Merve Verlags dokumentiert ist,[8] angesichts der Merkwürdigkeiten und Ungereimtheiten hinsichtlich der Berichterstattung durch die (insbesondere visuellen) Medien über die Revolution in Rumänien. Man fragte sich: Wer ist da eigentlich erschossen worden? Ist überhaupt jemand erschossen worden? Man hat diese Bilder von Nicolae Ceauşescu oder einem Ceauşescu-Darsteller und seiner Frau gesehen, und es ist ja ziemlich wahrscheinlich, dass in Timişoara (Temesvár) bestimmte Bilder »produziert« worden sind. An der Budapester Konferenz nahmen renommierte Fachleute, bekannte Medienwissenschaftler, die noch heute in Amt und Würden sind, teil, und ich wundere mich außerordentlich darüber, dass die Ebene der Erkenntnis, auf der damals formuliert und diskutiert worden ist, bis heute nicht nur nicht übertroffen ist, sondern mittlerweile allzu häufig unterschritten wird. Es hat eine Art Kapitulation vor der Macht der Bilder stattgefunden, indem man sagt: Es ist sowieso so, das ist der *iconic turn*, also machen wir etwas daraus. Es heißt, wir können das ohnehin nicht abstellen, und diese Puristen, die immer dagegen gewettert haben, sind out. Das hat sowieso nichts gebracht und wir lassen uns den *iconic turn* nicht durch moralische oder sonstige Argumente ausreden. Schauen wir lieber, welche neue Möglichkeiten der Kommunikation uns die Bilder und

6 Jakob Ullmann, *Die macht der bilder und die macht der sprache. Zur politischen dimension des musikalischen*, in: *MusikTexte* 39, April 1991, S. 42–44.

7 Internationales Symposion über *Die Rolle des Fernsehens in der rumänischen Revolution*, Budapest, 6./7. April 1990.

8 *Von der Bürokratie zur Telekratie: Rumänien im Fernsehen,* hrsg. von Keiko Sei (= Perspektiven der Technokultur, Internationaler Merve Diskurs 157), Berlin: Merve 1990.

die Überwindung der »Herrschaft der Texte« bieten. Ich fürchte, es gibt solche Möglichkeiten nicht für Kommunikation, die diesen Namen verdient. Zudem bin ich überzeugt, dass die Grundlagen, auf denen diese Haltung fußt, sehr wacklig sind. Diese Diskussion wird ja nicht erst seit Erfindung des Fernsehens geführt, sondern schon seit Platon. Der einzige Unterschied ist, dass die Leute in Platons Höhle an ihre Sitze gefesselt wurden.[9] Heute haben wir Fernsehsessel, wir brauchen gar nicht mehr gefesselt zu werden. Wir sind hinsichtlich der Bilder in einer Art von Hölle gefangen, in der wir uns ziemlich wohl fühlen. Letzteres gilt nicht nur hinsichtlich der Bilder und ihrer Wirkungen. Vielleicht ist dieser Zusammenhang mit dem *iconic turn* ohnehin nur ein Symptom einer umfassenderen und tiefergehenden, wie Friedrich Schlegel sagte: »Tendenz der Zeit«. Was mich einigermaßen beeindruckt, ist, dass man von Höllendarstellungen aus dem späten Mittelalter sagen kann: Ja, das ist ungefähr unsere heutige Welt. Wir haben akzeptiert, die Hölle als angenehme Umwelt zu empfinden. Das führt – und das ist nur das Erste – platt gesagt zu einer Entfremdung vom wirklichen Leben. Deshalb komme ich ja auch immer wieder auf diesen Punkt der lebendigen Aufführung zurück. Die lebendige Aufführung ist etwas, das der falschen Bebilderung entgegensteht.

Ich halte es für wesentlich, dass wir uns mit der Frage der Bilder, der Bilderflut wirklich ernsthaft befassen, weil ich an der Metzgerschen These immer schon bedauert habe, dass sie sich vornehmlich auf etwas Visuelles bezieht.[10] Bilder sind aber nicht unbedingt etwas Visuelles. Es kann auch ein Text sein, es kann sogar eine Musik sein. Musik ist nicht per se Anhängerin des Bilderverbots. Wichtig ist, dass wir diese Fragen aus der moralischen Ecke herausholen und mehr über die Sache selbst reflektieren. Wie groß diese Herausforderung ist, zeigt sich nicht zuletzt an den Darstellungen zum sogenannten Bilderstreit im 8. und 9. Jahrhundert oder denen der verschiedenen bilderfeindlichen Ausbrüche der Reformationszeit. Man müsste sich durch viel Geröll, das die Wissenschaftsgeschichte hinterlassen hat, hindurchwühlen, um erst mal eine Form der Verständigung zu finden und zu überlegen, worüber wir eigentlich reden. Was meinen wir eigentlich mit »Bild«? In welcher Hinsicht reden wir über »Bilder«? Die genaue Kenntnis der gerade erwähnten historischen Auseinandersetzungen könnte zu dieser notwendigen Diskussion Entscheidendes beitragen!

Kann es die Aufgabe von Kunst, von Komposition sein, solche Reflexion zu leisten?

9 Platon, *Politeia*, 514a-517a.

10 Heinz-Klaus Metzger hat in den zurückliegenden Jahrzehnten in vielen Vorträgen immer wieder auf den zivilisatorischen Forschritt hingewiesen, den seiner Meinung nach das strikte Bilderverbot des zweiten Buches der Thora (*Šemot* 20.4) in der Geschichte der Menschheit bedeutet. In diesem Zusammenhang steht Metzgers Kritik am Christentum, das seiner Meinung nach »die Bilder« (weitgehend) rehabilitiert habe. In gedrängter Kürze hat er diese Position beim Musikprotokoll des Steirischen Herbstes unter dem Titel *Von der Ersetzung der Wirklichkeit – oder: als es die Musik noch gab. Eine Polemik* vorgetragen (vgl. *Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik*, hrsg. von Christian Scheib und Sabine Sanio, Saarbrücken: Pfau 2000, S. 99–103). In seinem *Kölner Manifest* von 1991 lässt Metzger immerhin erkennen, dass er den Begriff des »Bildes« sehr weitgehend auszulegen bereit ist und ihn auf »Machwerke« aller Art ausdehnt (vgl. *Blick zurück nach vorn. ein buch zur praemoderne*, hrsg. von Ingrid Roschek, Heribert C. Ottersbach und Manos Tsangaris, Köln: Thürmchen 1992, S. 80–83).

Ja, durchaus. Ohne weiteres. Bei mir spielt es schon insofern eine Rolle, als ein Stück, das mich schon 20 Jahre lang begleitet, fast nur aus »Bildern« besteht. Die Partitur von *voice, books and FIRE* besteht in wesentlichen Teilen aus graphischen Blättern, auch aus Textmaterial. Ich bin ja nicht der einzige, der in Kompositionen Bildlichkeit thematisiert, das gab es schon im Mittelalter. Bildlichkeit kann sich graphisch niederschlagen oder auch anders, wie in der barocken Figurenlehre. Das ist ein Punkt, der im Kompositorischen meines Erachtens ein bisschen unterschätzt wird. Es liegt natürlich auch an jener bestimmten philosophischen Tradition, in der wir Musik im 20. Jahrhundert verstanden haben, ich meine die Vorherrschaft eines bestimmten Begriffs vom »Material« der Kunst. Das ist etwas problematisch geworden, weil wir seit etwa 50 Jahren nicht mehr so genau wissen, wie wir mit dem Konzept eines Komponierens mit Tönen klarkommen sollen. Wir haben eine musikgeschichtliche Kontinuität von 1200 Jahren im Gepäck und bemerken, dass, wenn wir jetzt die Regeln, wie mit diesen 88 Orten, die uns die Klaviertastatur zur Verfügung stellt, zu verfahren ist, ändern, wir eigentlich hinsichtlich des resultierenden Klangbildes keine substantiellen Neuerungen oder Veränderungen erreichen. Man kann die Muster weiter stricken und manchmal gibt es auch interessante Ergebnisse, aber irgendwie sind wir über diese Phase hinaus. Und damit stellen sich eine ganze Menge Fragen.

Kann Kunst über die differenzierte Reflexion dieser Fragen auch hinausgehen?

Ich denke, eigentlich müsste Kunst darüber hinausgehen. Aber da kommen wir wieder an die Stelle, an der wir sagen müssen, dass der Autor wohl glücklicherweise nicht allzu viel Einfluss darauf hat, ob etwas passiert oder nicht. Es kann nicht nur darum gehen, die Wahrnehmung etwas schulen zu wollen, auch das ist natürlich wichtig. Aber es geht darüber insofern hinaus, als das Hören von bestimmten musikalischen Zusammenhängen sich nicht in den Klängen erschöpft. Man hört auch Geschichte mit und alle möglichen anderen Dinge. Man tritt in einen Denkraum, in einen Geschichtsraum ein, von dem man viele Ecken noch nicht kennt oder nicht mehr kennt und die einem erlauben, das Handeln tatsächlich zu ändern. Oder zumindest wird die Erinnerung daran, dass es auch Alternativen gibt, wach gehalten. Einen bestimmten Bereich von *voice, books and FIRE* habe ich in den neunziger Jahren auch deshalb gemacht, um ganz pragmatisch Sachen aufzuheben, von denen ich denke, dass es sie bald nicht mehr gibt. Bestimmte Schriften, manche alten Manuskripte sind bald zerfallen. Wenn man überlegt, wie viel Kultur während der Kriege in Jugoslawien zerstört worden ist (und noch heute – zum Beispiel an orthodoxer Kultur im Kosovo – zerstört wird), wird unmittelbar deutlich, um was es mir hier geht. An Bagdad und die dortige Kulturvernichtung während der Kriege und nach dem Einmarsch der US-Armee und ihrer Verbündeten habe ich mich gar nicht erst herangetraut. Trotz aller Musealisierung und aller Begeisterung für das Alte dauert die Zerstörung von Überlieferung, von Kultur fort. Wenn man also eine Kopie einer Manuskriptseite, eines Textfragments in eine Partitur integriert, dann ist sie wenigstens dort noch vorhanden. Das mag vielleicht simpel anmuten, aber auch über solche Dinge müssen wir heute nachdenken, weil die Verluste, die wir ständig erleben, einfach immens sind. Es ist ein zaghafter Versuch, diese Verluste etwas zu verkleinern.

Das sind sehr vorläufige Antworten. Für mich steht und fällt die Sache damit, ob wir die Kunst zu einem Zweck machen, oder nicht. Ist dem so, dann ist es schon vorbei. Ich bin als Autor wohl der falsche Mann, das an meinen Stücken zu beurteilen. Das brächte mich in eine Lage, als würde ein Dirigent sein eigenes Stück dirigieren. Ich könnte es vielleicht bei jemand anderem reflektieren. Ich kann mich dann wieder auf die Linie zurückziehen: Entweder, etwas passiert, oder es passiert nichts, aber ich habe damit als Autor nichts zu tun.

Tatsache ist, dass zeitgenössische Musik, selbst wenn sie sich mit öffentlich relevanten Fragestellungen befasst, in der Öffentlichkeit so gut wie keine Rolle spielt und auch im Kulturleben, in den Feuilletons, praktisch nicht diskutiert wird. Wie erklärst du dir das?

Letzteres ist vielleicht der Fall, aber ersteres würde ich sehr bezweifeln. Es gibt mindestens genauso viel Festivals und Fans der zeitgenössischen Musik wie bei gotischer Musik, afrikanischen Trommeln oder Ähnlichem. Es gibt die Szene, die Gregorianik mag, eine andere, die Claudio Monteverdi mag, so kann man dann eben auch Helmut Lachenmann mögen. Es differenziert sich aus. In der zeitgenössischen Musik wurde lange der Nimbus gepflegt: Wir sind die Verfolgten der Musik. Das stimmt so aber nicht. Natürlich hat es auch Angriffe gegeben, natürlich haben große Teile des Publikums die Neue Musik nicht wirklich gemocht und mögen sie bis heute nicht. Aber andererseits haben die Komponisten – mal abgesehen von der Tatsache, dass es leider auch eine nicht unbeträchtliche Menge Neuer Musik gibt, die den Qualitätsmaßstäben, wie sie nun mal von verstorbenen und einigen noch lebenden Komponisten gesetzt worden sind, keineswegs standhalten! – nicht wenig Honig aus der Ablehnung gezogen. Wenn sie plötzlich vom großen Publikum gemocht worden wären, wäre es ihnen vielleicht auch nicht recht gewesen. Von gotischer Musik wird nicht erwartet, dass sie unser Leben ändert. Die mag man, oder man mag sie nicht, in esoterischen Kreisen spielt sie vielleicht auch darüber hinaus eine gewisse Rolle. Und auf genau dieses Niveau der Unverbindlichkeit ist die Neue Musik inzwischen herabgesunken. Und zwar nicht zuletzt dadurch, dass sie sich relativ gut etabliert hat. Wenn man allein daran denkt, wie viele Komponisten heute ganz gut von ihrer kompositorischen Tätigkeit existieren können, das ist doch verwunderlich.

Aber es gibt ja nicht ausschließlich unverbindliche zeitgenössische Musik, sondern durchaus auch solche, die Dinge von öffentlichem Interesse explizit verhandelt. Auch diese bleibt fast vollständig echolos.

Da würde ich aber die zeitgenössische Musik nicht aus ihrer Verantwortung entlassen und sagen, es könnte auch etwas an ihr selber liegen. Ich würde es ablehnen, die Verantwortung nur bei der Gegenseite zu suchen. Natürlich gibt es eine gewisse Zeitgeistströmung, die mit dem allgemeinen Sieg des Renegatentums nach 1989 zu tun hat. Ich kann mich noch an jene Schreiberlinge erinnern, die heute in der »neo«-liberalen oder »neo«-konservativen (die Vorsilbe »neo« ist eine bloße Anmaßung!) Szene das große Wort führen, wie sie vor 40 Jahren gestandene Maoisten waren und das rote Büchlein nicht hoch genug halten konnten. Da muss man noch kein Rentner sein, um diese gewundenen Wege nachzuvollziehen. Aber das entlässt die zeitgenössische Musik nicht aus ihrer Verantwortung. Sie hat natürlich, und das hat ihr nicht genützt, in den

siebziger und achtziger Jahren dicke Trommeln versucht zu schlagen. Die subtileren Formen der Auseinandersetzung mit unserer gegenwärtigen Situation sind schon damals auf der Strecke geblieben. Bloß waren die ideologischen Fronten damals etwas klarer. Ich finde es nicht allzu verwunderlich, dass die Komponisten der DDR 1989 nicht an der vordersten Front der Veränderung gestanden haben. Und das ist noch sehr freundlich ausgedrückt.

Woran liegt das?

Naja, die sogenannte E-Musik gehört halt zum Establishment. Diese Situation war nicht nur für die DDR bezeichnend. Man muss sich mal überlegen, wie lange Tichon Chrennikow noch Generalsekretär des Komponistenverbands in Moskau geblieben ist [bis 1992]. Und auch in Polen standen die Komponisten nicht an vorderster Front. Es gibt eine Geschichte, die das ganz gut illustriert: Anfang der achtziger Jahre (an das Jahr kann ich mich nicht mehr genau erinnern) gastierte die Junge Deutsche Philharmonie zum ersten Mal im Gewandhaus in Leipzig. Neben Stücken von ein paar durchaus ernstzunehmenden DDR-Komponisten wurde auch ein Werk von einem international bekannten Komponisten (Namen tun hier nichts zur Sache), der zur Aufführung angereist war, gespielt. Wie das so ist, sitzt man nachher zusammen, und der Meister wird befragt. Jemand fragte: Woran arbeiten Sie gerade? Und der Meister antwortete mit dem großen Satz: »Ich muss nicht mehr arbeiten, meine Werke arbeiten für mich.« Da muss man also nicht bis zu Richard Strauss zurückgehen. Was will man da noch erwarten? Ich fürchte, diese Einstellung war (und ist) weniger selten, als einem lieb sein kann.

Es gibt nicht den geringsten Zweifel, dass Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ein geniales Stück und Lachenmann ein integrer Mensch ist. Das steht völlig außer Frage. Ich habe erlebt, wie vor einigen Jahren die Berliner Festwochen mit einer konzertanten Aufführung dieser Oper in der Berliner Philharmonie eröffnet wurden. Lachenmann sprach selber den Text in *Zwei Gefühle*. Das war eine schöne Aufführung, wirklich toll gemacht. Aber dann beschlich mich ein seltsames Gefühl: Im Publikum saß die ganze Haute-volée, mit Innenminister und Konsorten, und lauschte den Worten von Leuten, die vor nicht allzu langer Zeit als Topterroristen galten, noch heute gelten und entsprechend behandelt werden. Sofern sie überlebt haben, wird darüber verhandelt, ob man sie aus dem Gefängnis heraus lassen kann oder nicht. Als die Repräsentanten des Staates am Schluss des Stückes brav applaudierten, dachte ich mir: Was ist hier los? Die müssten doch eigentlich den Dirigenten verhaften!

Wird der Gehalt des Stücks allein dadurch, dass er in einer institutionalisierten Gattung transportiert wird (und sei sie noch so gegen den Strich gebürstet wie bei Lachenmann), neutralisiert?

In gewisser Weise. 1978 hat Herbert Blomstedt eine Aufführung des *Fidelio* in Dresden dirigiert, zum dreißigsten Jahrestag der Wiedereröffnung der Dresdner Oper. Es war eine ziemlich zurückhaltende Inszenierung. Besonders eindrücklich war der Gefangenenchor: »Wir sind belauscht mit Ohr und Blick«. Jeder im Publikum hat gemerkt: Das ist unsere Realität! An dieser Stelle hätte man das Stück eigentlich abbrechen müssen. Sonst wäre das natürlich vom Staat verfolgt worden, aber als Beethoven-Oper ging das sogar mit staatlicher Beteiligung! Genauso geht es Lachenmann. Die Texte

von Gudrun Ensslin lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Wobei ich dieser Art von Sprache sehr skeptisch gegenüber stehe, das ist sicher auch persönlich bedingt. Ensslin war Lachenmann näher, sie kannten sich schließlich.

Hältst du es für möglich, dass die politische High Society einem Stück wie PRAHA *applaudieren könnte?*

Wenn überhaupt applaudiert wird, was ja, wie wir am Montag erlebt haben, nicht selbstverständlich ist[11] … Ja, ich befürchte, dass das möglich ist. 1991 hatte ich eine Diskussion mit Hansjörg Pauli in Wien. Ich sagte, dass der Autor für die Wirkung dessen, was er macht, verantwortlich sei. Wenn sein Werk missbraucht würde, könne sich der Komponist nicht aus der Verantwortung stehlen. Da sagte Pauli: »Was sind Sie für ein Träumer, junger Mann! Man kann alles missbrauchen.« Allerdings hat die Paulische Position, so realistisch sie zu sein scheint, einen bedenklichen Entlastungseffekt: Ist alles missbrauchbar, dann ist der Komponist, der Künstler aus seiner Verantwortung entlassen. Das ist mir zu einfach und zu bequem. Der Komponist kann sich seiner Verantwortung nicht entziehen. Ich wäre bei *PRAHA* schon zufrieden, wenn es nicht für Schauveranstaltungen benützt würde, und ich kann mir sehr schwer vorstellen, dass das Stück Staatsakte begleiten könnte. Aber diese Frage zeigt die Grenze, auf der wir arbeiten. Albert Vigoleis Thelen hat seinem (leider weitgehend unbekannten) Roman *Die Insel des zweiten Gesichts* das schöne Motto vorangestellt: »Im Zweifelsfall entscheidet die Wahrheit«. Hier könnte man es als zusammenfassendes Schlusswort gelten lassen.

Basel, 2. Juli 2008

11 Unmittelbar nach der Aufführung von *PRAHA* in Basel am 30. Juni 2008 gab es keinen Applaus, das Publikum verharrte nach Ende des Stücks einige Minuten in Schweigen und Stille, erst ein elektronisches Geräusch löste die Spannung.

»Ich vertraue stärker auf die Emotion als auf die rationale Kontrolle«

Michael Kunkel im Gespräch mit Georg Friedrich Haas über die Oper *Melancholia*

Georg Friedrich Haas, deine Oper Melancholia *ist kürzlich in Paris mit großem Erfolg uraufgeführt worden.*[1] *Sie beruht auf dem ersten Teil des Romans* Melancholie *von Jon Fosse, der eigens für dich ein Libretto gemacht hat.*[2] *Wie bist du auf diesen Stoff gekommen?*

Eigentlich war es ein Zufall. Wenn man aber meine bisherigen Opern ansieht, scheint dieses Werk in einer logischen Konsequenz zu stehen: Ich habe eine Oper nach Texten von Adolf Wölfli gemacht [*Adolf Wölfli*, 1980/81], eine Oper nach Texten von Friedrich Hölderlin [*Nacht*, 1995/96], in einer weiteren Oper, *Die schöne Wunde* (2002/03), geht es auch um männliche Gestalten, die mit ihrem Leben nicht zurande kommen. In diese Folge passt Lars Hertervig [der Protagonist von *Melancholia*] wunderbar. 75 Prozent meiner Opern handeln von Künstlern, die psychisch krank sind. In dieser Tradition steht auch *Melancholia*, aber das ist Zufall. Begonnen hat es damit, dass Hans Landesmann sich eine Oper von Fosse und mir wünschte. Von ihm erhielt ich den Roman *Melancholie* und war gleich davon begeistert. Landesmann sagte, dass er diese Oper noch erleben und mir bald den Auftrag geben wolle. Er hat mir den Auftrag gegeben, aber unter seinem Nachfolger in Wien ist das eingeschlafen, unter Gerard Mortier ist es schließlich in Paris realisiert worden. Es ist also ein Themenbereich, der mich mehr oder weniger verfolgt. Eine andere Gemeinsamkeit meiner drei »Künstleropern« liegt darin, dass es um Künstler geht, die ich enorm schätze. Wer jemals die Bilder von Wölfli gesehen hat, wird tief berührt sein. Ich war noch relativ jung, als mir Adolf Wölfli begegnet ist, mit 28 ist man noch nicht fertig als Komponist. Es ist mein musikalisches Denken durch Wölfli mitbeeinflusst worden. Auch Hölderlin ist ein Autor, der mich mein ganzes Leben lang begleitet hat. Bei Lars Hertervig war es so, dass ich zunächst dem Understatement von Fosse geglaubt habe, der mir sagte, Hertervig sei kein besonders guter Maler. Ich bin dann pflichtbewusst nach Oslo in die Nationalgalerie gegangen, um mir die Bilder dieses nicht ganz so guten Malers anzuschauen, über den ich eine Oper schreiben muss. Als ich diese Bilder gesehen habe, war es, als hätte ein Blitz mich getroffen. Was mich an diesen Bildern so fasziniert und verblüfft, ist die Tatsache, dass es da eine künstlerische Parallele zu meinem eigenen Schaffen gibt: Das ist der Wunsch, in einer absolut klaren,

1 Am 9. Juni 2008 im Palais Garnier durch das Klangforum Wien unter der Leitung von Emilio Pomárico (Inszenierung: Stanislas Nordey, Lars: Otto Katzameier, Helene: Melanie Walz, Herr Winckelmann: Johannes Schmidt, Frau Winckelmann: Ruth Weber, Alfred: Daniel Gloger, Bodom: Martyn Hill, Kellnerin: Annette Elster).

2 Das in norwegischer Sprache verfasste Libretto wurde von Hinrich Schmidt-Henkel ins Deutsche übertragen.

realistischen Darstellung metaphysische Ebenen zu evozieren. Und diese Suche nach einer Spiritualität erfolgt mit einem Material, das zunächst überhaupt nicht spirituell zu sein scheint …

… Hertervigs Material sind Landschaften …

… genau, im 19. Jahrhundert knüpfte man ja nicht an William Turner und Claude Monet an, sondern an landschaftliche Genrebilder, die in eine ganz andere Richtung gehen. Ich hatte das Gefühl, Hertervig verhält sich zu Caspar David Friedrich ungefähr so wie Franz Schubert zu Ludwig van Beethoven. Natürlich bin ich kein Fachmann für bildende Kunst, möglicherweise irre ich mich. Ein Erlebnis im Museum von Stavanger, wo die meisten großen Ölbilder von Hertervig hängen, war sehr aufregend: Zwei Bilder mit ähnlichem Sujet hängen ganz dicht nebeneinander, eines ist von Hertervig, das andere von Hertervigs Lehrer Hans Gude, beide beschreiben, wie in einer Seelandschaft, wo die Sonne auf- oder untergeht, ein Schiff vorbeizieht, durchaus in ähnlichen Proportionen. Das Bild von Gude nimmt, etwas überspitzt gesagt, das vorweg, was man hundert Jahre später auf touristischen Ansichtskarten sieht – wobei ich größten Respekt habe vor dem technischen Können Gudes, er konnte unglaublich gut malen, aber was er darstellt, ist einfach ein schöner Sonnenauf- oder -untergang mit glücklichen Fischern,



Abbildung 1: Lars Hertevig, Landskap med vide marken (1870–80), Aquarell und Gouache auf Zigarettenpapier

gemalt mit einer Begeisterung für die Natur, ohne etwas zu hinterfragen. Während man bei Hertervig sofort spürt, dass es da um etwas anderes geht. Da geht es um Transzendenz, um Erkenntnis, um das Suchen von inneren menschlichen Dingen, die Gude nicht interessieren, bei ihm bleibt es bei der Faszination der Fassade.

Kannst du dir erklären, wie bei Hertervig diese Dimension des Metaphysischen, Transzendentalen zustande kommt?

Es fällt mir schwer, das genau zu sagen. Natürlich fehlen bei Hertervig die glücklichen Seeleute, die fröhlich winken. Ein anderer Punkt ist die Gestaltung des Lichts. Das hat auch zu tun mit Hertervigs Religion, er war Quäker und gehörte einer Minderheit in Norwegen an, die übrigens größte Schwierigkeiten hatte, sie wurden überhaupt nicht toleriert, viele sind in die USA emigriert. Das Licht ist für ihn nicht etwas, das dazu dient, die Gesichter der norwegischen Seeleute noch strahlender erscheinen zu lassen. Das Licht ist für ihn ein Medium, das eine transzendentale Botschaft vermittelt. Hinzu kommt, dass in den Bildern von Menschen gemachte Dinge so dargestellt werden, dass man sie auf den ersten Blick für Elemente der Natur hält. Schiffe können, wenn man nicht ganz genau hinschaut, für Felsen gehalten werden, Menschen können zwischen Farnen verschwinden. [Es beginnt etwas zu regnen.]

Auf diese Weise bringt Hertervig etwas zur Darstellung, das dem »sauberen Handwerk« allein nicht zugänglich ist. Was bedeutet das für die Musik? Gibt es eine ähnliche Spannung wie jene zwischen gegenständlicher Realität und Spiritualität?

Musik ist ein anderes Metier …

… gut, es gibt in diesem Sinn keine gegenständliche Realität, aber vielleicht ein Pendant dazu?

Ein Pendant zum Licht gibt es sicher, das ist der Klang und seine Behandlung. Aber ansonsten kommen wir da auf ein schwieriges Terrain, es lässt sich nicht einfach übertragen. Trotz all meiner Begeisterung für Hertervig war mein Partner in der Oper nicht Hertervig, sondern Jon Fosse. Die Gestalt, um die es geht, ist nicht der historische Hertervig – obschon er sowohl hinter Fosses Libretto als auch hinter meiner Musik irgendwo steht –, primär geht es um den Text von Fosse. Man muss auch eines ganz klar sagen: So faszinierend Hertervig ist, ein verkanntes Genie aus dem 19. Jahrhundert auf die Bühne zu bringen ist nicht unbedingt das, was am Anfang des 21. Jahrhunderts notwendig ist. Es geht auch nicht darum, das ist nur eine Folie im Hintergrund. Worum es eigentlich geht, ist die Unfähigkeit zu kommunizieren. Und das ist etwas höchst aktuelles, über das Fosse eine Reihe von Stücken geschrieben hat. Ich selber halte das Thema für notwendig, so dass ich äußerst motiviert war, es in Klang zu setzen.

Jon Fosse hat ein ziemlich reduziertes Libretto abgeliefert, daran erkennt man vielleicht den Bühnenpraktiker Fosse. Der Roman ist darin quasi auf die sehr einfache und klare Handlung eingedampft. Es gibt sogar »Verfälschungen«: Im Libretto spricht Helene selber unmittelbar aus, was Lars im Roman imaginiert (»Lars, ich will bei Dir sein«, »Ich will Dir mein offenes Haar zeigen« etc.). Dieses Detail ist bezeichnend: Das Halluzinatorische, Wahnhafte, die eigentliche »Melancholie«, die im Roman durch die Erzählweise zum Ausdruck kommt, fehlt im Libretto.

In einem Punkt muss ich widersprechen: Fosse hat hier nicht als Dramatiker gearbeitet. Denn als ein Dramatiker, der mit Worten arbeitet, hätte er wohl andere Dinge aus dem Roman verwendet. Das Drama wird im Wesentlichen von *Worten* und *Begriffen* vorangetrieben, die Oper von *Emotionen*. Das ist etwas, was Fosse in einer für mich unbegreiflich präzisen Art gespürt hat. Ein Beispiel: Im Roman spielt eine große Rolle, dass Hertervig Quäker ist. Das Wort Quäker und alles was damit zu tun hat, schafft eine abstrakte begriffliche Situation und evoziert nicht unmittelbar Emotionen. Und darum kommt das Wort Quäker im Libretto nicht vor. Was aber im Libretto vorkommt, ist die Tatsache, dass Hertervig durch seine Kollegen, seine »Freunde« dazu gebracht wird, gegen seinen eigenen Willen und sein Bekenntnis Alkohol zu trinken. Und wenn man in der Musik deutlich machen kann, wie schrecklich das ist, was passiert, dann braucht man das Wort Quäker dazu nicht. Was Fosse mir gegeben hat, ist ein Textrahmen, der es mir ermöglicht, diesen Akt der Gewalt nachvollziehbar zu machen. Dazu braucht man gar nicht zu wissen, welcher Religion er angehört, es ist eigentlich uninteressant. Eigentlich ist es gar nicht wichtig, dass er da ein Glas Bier trinkt, wichtig ist, dass er in dieser Szene mental vergewaltigt wird. Und das geschieht in der Oper durch die textliche Vorlage und die Art, wie sie in Musik übertragen wird.

Also besteht deine Aufgabe unter anderem darin, jene Dinge, die das Libretto impliziert (im Roman sind sie explizit), in Musik zu transformieren und nachvollziehbar zu machen?

Das ist ein bisschen zu einfach, ich habe den Roman sehr bald vergessen. Interessanterweise waren die Bilder von Hertervig für die Arbeit viel wirksamer als der Roman selber. Ich glaube, das war auch sehr notwendig. Ich behaupte, dass Fosse nicht nur den ersten Teil des Romans ins Libretto gesetzt hat, sondern auch den zweiten und dritten Teil, den vierten vielleicht weniger. Nur ist das jetzt nicht begrifflich nachvollziehbar, aber von der Denkweise her. Eigentlich nimmt etwa die Wirtshausszene die Welt des zweiten Teils vorweg …

… der im Irrenhaus spielt.

Das Nicht-Kommunizieren zwischen Priesterin und Ich-Erzähler im dritten Teil entspricht einigen Elementen des dritten Teils des Librettos. Als ich das Libretto bekommen habe, war ich zutiefst enttäuscht. Denn ich kannte den Roman mit seiner Komplexität, und dann erhielt ich ein Libretto, in dem nichts von dieser Komplexität enthalten war. Ich wollte ursprünglich Ausschnitte aus dem zweiten und dritten Teil eigenständig hinzufügen – und habe später begriffen, dass Fosse das selbst schon gemacht hat. In dem Moment, als ich mit der Arbeit begonnen habe, ist mir klar geworden, wie musikdramatisch dieser Text gedacht ist. Ich musste so gut wie gar nicht ändern. Das ist eine Ausnahmesituation, wenn man als Komponist ein Libretto nimmt und von vorne bis hinten vertont. Nur damit du dir ein Bild machen kannst über die Geringfügigkeit meiner Eingriffe: An einer Stelle sagt Lars »Onkel, Onkel«, bevor er weiter spricht, und in der Musik sagt er es nicht zweimal, sondern fünfmal [*Melancholia*, 1. Teil, Takt 522]. Eine zweite Änderung betrifft den Dialog zwischen Herrn Winckelmann und Lars. Herr Winckelmann fordert »Antworte! Antworte!«, und laut Libretto sagt er dann »Keine Antwort« – ich lasse ihn nicht »Keine Antwort« singen, sondern pausieren, denn das ist »Keine Antwort« [*Melancholia*, 1. Teil, Takt 672 f.]. Übrigens: Viele, die das Libretto

gelesen haben, sagen, es gäbe viele Repetitionen, aber das halte ich nicht für zutreffend: Es war mir unmöglich, etwas zu streichen, denn immer verschob sich die Bedeutung des Textes ein wenig.

Im Vergleich zum Roman, der aus der Perpetuierung eines nicht allzu umfangreichen Sprachschatzes besteht, ohnedies nicht.

Schau dir die Vorlage für das Liebeslied von Lars im ersten Teil an [*Melancholia*, 1. Teil, Takt 172 ff.]: Das ist ja viel zu viel Text. Ich habe mir vorgenommen, zu kürzen, nur die drei wichtigsten Zeilen zu behalten, und den Rest wegzuschmeißen. Das ging nicht. Man kann hier nichts weglassen.

Weshalb?

Da musst du Herrn Fosse fragen. Ich könnte nur sagen, dass ich spüre, dass es richtig ist. Es ist eine empirische Angelegenheit, von der sich zeigt, dass ich nicht so ganz falsch liege.

Gab es irgendeine Art der Zusammenarbeit mit Fosse?

Wir haben uns mehrmals getroffen. Er hat mir gesagt, ich habe jede Freiheit, etwas zu ändern, aber ich habe keine Notwendigkeit gesehen, von dieser Freiheit Gebrauch zu machen. Ein ganz wichtiger Hinweis von Fosse war, dass es, um in der Terminologie der Oper zu sprechen, im Libretto keinen Jago oder Don Pizarro gibt. Die meisten Figuren sind eigentlich normale Menschen. Auch Herr Winckelmann, der vielleicht wie eine dunkle, böse Gestalt wirkt, handelt im Grunde verständlich: Der Mann ist Erziehungsberechtigter eines 15-jährigen Mädchens und dann kommt ein 22-jähriger Maler, der dem Mädchen nachstellt und sich sozial etwas merkwürdig verhält – ich an seiner Stelle würde wahrscheinlich auch versuchen, das Kind zu schützen. Da gibt es keine Bösewichte, auch die Polizisten am Schluss sind keine gewalttätigen Law-and-order-Figuren, sondern sie helfen Herrn Winckelmann, damit er weiterhin gemütlich zu Hause leben kann. Wirklich böse sind eigentlich nur die Malerkollegen.

Aber auch die sind nicht abgrundtief böse, es ist eher eine Marionettenboshaftigkeit.

Der Tambourmajor aus *Wozzeck* ist sicher böser als Alfred und Bodom.

Es gibt also nicht die operntypische Reibung zwischen Gut und Böse, sondern viel eher eine Reibung zwischen Realitätsebenen, die für sich jeweils zu Recht bestehen.

Es gibt die Realität des Lars, die außer in seinem eigenen Inneren nirgends besteht, und die äußeren Realitäten.

Im zweiten Teil des Romans legt Fosse kaum verhüllt die Motivation seines Romanprojekts offen, und der Impuls ist ziemlich emotionaler Art: Er beschreibt, wie ein zeitgenössischer Dichter namens Widme bei der Betrachtung eines blauen Hertervig-Bildes anfängt zu weinen, und es heißt, es sei »das größte Erlebnis seines Lebens.«[3] *Dir ging es offenbar beim Betrachten der Bilder nicht völlig*

3 Jon Fosse, *Melancholie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 288.

anders. Welche Rolle spielen solche Überwältigungsmomente für dich? Allgemein: Welchen Stellenwert hat das Emotionale in deinem Komponieren? [Es regnet immer stärker.]

Für mich ist Musik generell etwas, das enorm viel mit Emotionen zu tun hat. Vermutlich ist der Hauptgrund dafür, dass ich Komponist geworden bin, der, dass ich in akustischen Strukturen Emotionen und in Emotionen Erkenntnisse formulieren kann, was zumindest mir im Medium der Sprache nicht gelingt.

Wie formuliert man Erkenntnisse in Emotionen?

Das lässt sich anhand des Liebesmonologs von Lars im ersten Teil von *Melancholia* [Takt 172 ff.] erläutern: Für das Publikum und besonders auch für die Musikerinnen und Musiker ist es möglich zu erkennen, dass die Gefühle, die in diesem Monolog dargestellt werden, ihre eigenen sind. Zuerst hatte ich dieses Liebeslied anders konzipiert, und zwar auf eine Weise, die in der Tradition der Liebesarien in Opern seit Claudio Monteverdi steht, ich wollte das also zuerst in breitem sentimentalem Tempo vertonen. Und notgedrungen dadurch, dass es für so eine Arie viel zu viel Text gab, ist mir plötzlich etwas aufgefallen: Ich habe mir überlegt, was ich selbst machen würde, wenn ich so ein tiefes Erlebnis hätte, wenn ich mich selbst so stark verlieben würde. Ich würde doch niemals, wenn ich jemand davon erzähle, die Worte »Ihr Bildnis ist bezaubernd schön« im Rhythmus der Zauberflötenarie sprechen. Stattdessen würde ich wohl eher leise, still, hastig, in mich gekehrt ein Wort nach dem anderen hervorstoßen. Und so kam der Wunsch, das in der Stimmbehandlung genau in dieser Weise deutlich zu machen. Ein wesentlicher Punkt in diesem Liebeslied ist die Erkenntnis des Lichtes – er spricht vom Licht, das er in den Augen Helenes gesehen hat, das dem Licht seiner Bilder ähnelt. Dieses Licht habe ich in die Instrumentalmusik gesetzt.

Das ist ein Beispiel für eine »Übersetzung« von Emotionen in Musik. Manchmal steckt dahinter auch ganz kühle Kalkulation, wie im zweiten Teil, in dem die Malerkollegen zynische Spiele mit Lars treiben und ihn dazu zwingen, das Glas Bier zu trinken; am Schluss wird die Kellnerin des Lokals, die zumindest im Libretto prostituiertenähnliche Züge trägt, als Helene ausgegeben. Da komponiere ich einen abstrakten musikalischen Prozess: Der ganze zweite Teil besteht aus einer Abfolge von Crescendi und Decrescendi, am Anfang entstehen dadurch formale Zäsuren, die dann immer schneller aufeinander folgen, immer dichter, bis sie am Schluss ein Tempo erreichen, das durchaus auch sexuelle Assoziationen möglich machen könnte. Dies wird auch durch die ekstatische Stimmbehandlung von Alfred und Bodom unterstützt. Man wird also im Laufe dieses Teils allmählich von einer Ebene zu einer anderen hinüber geführt, die aber versteckt ist und auch von Stanislas Nordey, dem Regisseur der Uraufführung, zum Glück nicht überpointiert dargestellt wurde – wenn das wirklich in der Art eines pornographischen Akts dargestellt würde, ginge alles kaputt; dadurch, dass es subtil geblieben ist, hat es gewirkt.

Du beschreibst Emotionen, mit denen du auf bestimmte Weisen kompositorisch umgehst, in Hinblick auf ganz konkrete, realistische Situationen. Könnte das vielleicht als Pendant zum realistischen Stoff der Landschaften, mit denen Hertervig umgeht, aufgefasst werden?

Was du sagst, zeigt, dass Musikwissenschaft eine schöne Disziplin ist. Ich weiß es nicht, ich denke so nicht.

Ich frage eigentlich nicht aus disziplinären Erwägungen. Mich interessiert einfach, womit ein Komponist umgeht, was der Gegenstand des kompositorischen Denkens ist.

Der Gegenstand des kompositorischen Denkens ist der Klang. Gut, dieser Klang bewirkt manchmal etwas. Es mag vielleicht primitiv anmuten: Wenn ich mir bestimmte Klänge vorstelle, dann geht es mir gut, dann habe ich einen emotionalen *trip*. Das schreibe ich dann nieder und wenn ich das dann lese oder höre, geht es mir nochmals gut. Ich könnte diese Gefühle wohl auch erzeugen, wenn ich irgendwelche Drogen nehmen würde, aber dann wäre ich der einzige, der etwas davon hat. Ich kann es durch Klänge weitergeben. Ich weiß natürlich nicht genau, was in den Köpfen und Herzen der Leute passiert, die meine Musik hören, aber ich habe schon den Eindruck, dass bei ihnen zumindest manchmal emotionale Zustände entstehen, die mit meinen vergleichbar sind. Das ist natürlich etwas Wunderschönes. Es gibt doch kaum etwas Schöneres im Leben, wenn man Emotionen hat und dadurch, dass man sie formuliert, sie mit jemand anderem teilen kann. Das ist ein Luxus. Dann lebt man auch noch davon und wird bezahlt dafür.

Genau dagegen regt sich auch ein gewisses Misstrauen. Diese Verfügbarkeit von Emotionen, wie du sie beschreibst, ist in der Neuen Musik nicht selbstverständlich. Du hast mit dieser Haltung großen Erfolg. Kannst du nachvollziehen, dass es eine gewisse Skepsis gibt angesichts solcher Verfügbarkeit des Emotionalen?

Mir ist klar, dass dieser Umgang mit Emotionen für viele Leute als etwas wahrgenommen wird, das man am Anfang des 21. Jahrhunderts eigentlich nicht mehr tun darf. Aber es macht mich glücklich, es macht andere Leute glücklich, warum soll ich es nicht tun? Erfolg ist keine Kategorie. Ich werde manchmal auch misstrauisch, vor allem dann, wenn man, was auch vorkommt, Beifall von der falschen Seite bekommt. Von etwas bin ich hundertprozentig überzeugt: Es ist eine moralische Notwendigkeit, jene Dinge, von denen man *spürt*, dass sie richtig sind, zu *tun*. Auch wenn das gegen irgendwelche Gesetze geht. Ich habe ja die Gesetze der Neuen Musik brav gelernt, ich kenne das alles. Wenn ich mir vorstelle, Ende der siebziger Jahre meine Werke von heute gehört zu haben, weiß ich nicht, ob ich nicht laut Türe knallend hinausgegangen wäre. Ich habe damals die Positionen, die ich heute vertrete, entschieden abgelehnt. Wichtig war mir die rationale Kontrolle, ich hatte ein Misstrauen gegen Emotionen. Aber ich habe nach und nach gespürt, dass ich das andere will. Und ich lasse mir durch Gesetze, nur weil sie von anerkannten Fachleuten stammen, nicht Dinge verbieten, von denen ich spüre, dass sie richtig sind. Dies ist eine moralische Forderung. Man muss auch die Frage stellen: Woher kommt dieses Misstrauen, und worum geht es in diesem Misstrauen? Es ist klar, dass es mit dem Missbrauch der Emotionen in der Nazi-Zeit zusammenhängt. Ich kann mir nicht vorstellen, dass die Emotionen, die Hertervig auf der Bühne hat, für irgendetwas missbraucht werden können. Ich wüsste nicht, wofür.

Deutsche Soldaten trugen einst Hölderlin-Verse in ihren Tornistern. Auch das wurde missbraucht.

Wenn sie die Verse gelesen und verstanden hätten, hätten sie die Befehle nicht ausgeführt.

Nehmen wir ein anderes Beispiel: Jakob Ullmann hat neulich von einer Berliner Aufführung von Helmut Lachenmanns Das Mädchen mit den Schwefelhölzern *erzählt, bei der die ganze politische Haute-volée umstandslos einer Oper applaudiert hat, die auf Worten von Terroristen basiert.*[4] *Hier stellt sich die Frage, ob der Autor gegen den Missbrauch seines Werks, die Verfügbarkeit seiner Gedanken und auch Gefühle überhaupt etwas tun kann. Ist das eine Fragestellung, die du beim Komponieren reflektierst?*

[Überlegt sehr lange] Ich weiß nicht, ob man sich gegen Missbrauch schützen kann. Wenn es eine Musik gibt, die so komponiert ist, dass sie nicht missbraucht werden kann, so ist es die Musik von Lachenmann, der sich in jedem Moment diese Frage stellt. Und trotzdem konnte sie, wenn die Anekdote stimmt, zu politischen Repräsentationszwecken missbraucht werden. Wenn man mich vor 15 Jahren gefragt hätte, so hätte ich die Hoffnung geäußert, dass die Keimzelle des Widerstandes etwas bewirkt, so wie sich aus dem Flügelschlag des Schmetterlings ein Tornado entwickeln kann. Mittlerweile glaube ich das längst nicht mehr. Was ich aber glaube, ist, dass die Mitläufer und Vollstrecker von politischen Terrorregimen immer sehr genau spüren, dass es Unrecht ist, was sie tun, aber im Schutz des gültigen Gesetzes handeln. Ich kann mir nicht vorstellen, dass jemand, der in der Reichspogromnacht gezündelt hat, nicht gefühlt hat, dass das falsch ist. Das gibt es nicht, dass man das nicht spürt. Aber er hatte das Gesetz, das das erlaubt oder sogar verlangt, hinter sich. Ich drehe das Ganze jetzt um, und das war ein sehr wichtiger Punkt in meiner kompositorischen Entwicklung: Wenn ich an bestimmte Gesetze glaube – Konsonanzverbot, Pulsationsverbot …

… Emotionsverbot …

… ja, wenn ich das alles befolge, obwohl ich spüre, dass ich das nicht will, dann befinde ich mich, ob ich will oder nicht, irgendwie auch in dieser Tradition. Und daher ist es für mich so wichtig, den Emotionen zu vertrauen. Ich vertraue darauf, dass das Emotionale die Keimzelle des Menschlichen bleibt. Ich vertraue darauf, dass es emotionale Schutzmechanismen gibt, die davon abhalten, Gewalt auszuüben.

Der emotionalen Intelligenz wohnt damit auch ein kritisches Moment inne?

Genau. In der Gruppendynamik kann das versagen und das Gewissen betäubt werden. Eichmann soll sich erbrochen haben, als er einer Exekution von Juden in einem Gaswagen beigewohnt hat. Wenn der Mann auf seinen Bauch gehört hätte … aber er hat sich auf sein abstruses, scheinbar logisches ideologisches Gebilde verlassen und blieb weiterhin Schreibtischtäter. Ich vertraue stärker auf die Emotion als auf die rationale Kontrolle. Natürlich ist mir dabei klar, dass das eine ohne das andere nicht geht.

Du hast vorhin angedeutet, dass du vor 15 Jahren noch Hoffnungen hegtest, die du heute nicht mehr hast. Was hat sich verändert? Woran liegt es, dass vielleicht gewisse Illusionen verschwunden sind?

Der vielleicht dramatischste Punkt war der Kosovo-Krieg. Es gibt auch ein Stück, das ich darüber geschrieben habe: *»Wer, wenn ich schriee, hörte mich …«* [für Schlagzeug und Kammerensemble, 1999]. Als ich dieses Stück komponierte, wohnte ich in Österreich,

4 Siehe *»Es muss fremd bleiben – oder fremd werden«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jakob Ullmann über »PRAHA: celetná – karlova – maiselova«*, in diesem Band, S. 294 ff., dort S. 308.



Abbildung 2: Georg Friedrich Haas, *Melancholia*. Oper in 3 Teilen (2006–07), 1. Teil, Takt 316 ff. (aus dem »Liebeslied des Lars«). (© Universal Edition, Wien)

und ich bin ein Mensch, der sehr gerne in der Natur komponiert. Besonders liebe ich das Mittelmeer im Frühling, wenn noch keine Touristen da sind. Zu Ostern 1999 bin ich nach Male Losinj in Kroatien, am Mittelmeer, gefahren, um mein neues Stück zu schreiben. Beim Hinfahren fiel mir schon auf, dass die Solaranlagen alle zerbrochen waren und ich dachte: merkwürdig, dass es zu Ostern schon Hagel gibt. Meine Frau und ich saßen bald in der Ferienwohnung und genossen ein idyllisches Frühstück mit Blick aufs Meer, als es plötzlich einen Knall gab, meine Frau warf sich in Panik auf den Boden. Es war ein NATO-Militärflugzeug, das auf dem Weg nach Belgrad gerade die Schallmauer durchbrochen hatte. Da wurde mir schlagartig klar, dass man dieser Realität nicht ausweichen kann. Das für mich besonders beklemmende an diesem Konflikt war, dass es keine Position gab, die man verteidigen konnte. Es ist klar, dass das, was im Kosovo passiert ist, grauenvoll war, aber wenn Belgrad bombardiert wird, ist das genauso schrecklich. Bei den Nazis ist es einfach, eine Position zu beziehen, man weiß, wo die Guten und wo die Bösen sind. Aber die Vorstellung, man könne die Welt systematisch verbessern, gibt es nicht mehr. Diese Vorstellung hatten wir vor 30 Jahren noch.

Eine vielleicht utopische Vorstellung ging plötzlich verloren. Das Thema »Utopieverlust« spielt in allen deinen Werken für das Musiktheater eine zentrale Rolle.

Spielt Utopieverlust in *Melancholia* auch eine Rolle? Das zentrale Thema ist es in der Oper *Nacht*, das war auch der Zeitpunkt, als in mir selbst die Utopie verloren ging und ich den Verlust der klaren Vorstellungen betrauert habe.

Mir scheint Utopieverlust auch in Melancholia *insofern eine Rolle zu spielen, als die Positionen des Kollektivs und des Künstlerindividuums nicht zur Deckung zu bringen sind. Das Problem ist ja, dass das, was Hertervig in der Kunst erreichen will und auch kann, in der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht geht. Die Utopie wäre, dass beide Ebenen irgendwie vereinbar wären. Dazu kommt es nicht, und die Oper und der Roman leben natürlich von den Spannungen zwischen ihnen.*

Die Utopie besteht darin, dass Hertervig das Licht, dass er in Helene sieht, in sein Leben hineinbringen will. Aber *diese* Utopie habe ich immer noch! Das ist aber keine politische, sondern eine private Utopie. Aber ob »Utopie« das richtige Wort dafür ist …

… vielleicht sollten wir mit der Verwendung dieses Begriffs tatsächlich etwas vorsichtig sein, der gerade in der Neuen Musik etwas inflationär verwendet wird und dadurch an Genauigkeit eingebüßt hat. Mich würden ohnedies noch einige konkrete Dinge interessieren, die mit dieser ganzen Fragestellung gewiss zu tun haben: Im Vergleich zu früheren Opern von dir, die formal sehr komplex und labyrinthisch angelegt sind, wirkt Melancholia *geradezu unerbittlich monoperspektivisch. Das neue Stück wirkt fast wie ein Gegenentwurf zu den früheren Opern, in denen schon durch Textmontage ein ganzes Leben oder sogar eine Fülle von geschichtlichen Zeiten ausgebreitet werden.*

Die schöne Wunde dauert circa zweitausend Jahre.

Melancholia *dagegen spielt an einem einzigen Nachmittag bzw. Abend im Spätherbst 1853, es ist fast schon eine Oper in »Echtzeit«. Für dein Musiktheater ist das etwas Neues.*

Vielleicht kann man auch hier von einem »Utopieverlust« sprechen: Durch die Montage von Texten habe ich in meinen früheren Opern *Adolf Wölfli*, *Nacht* und *Die schöne Wunde*

mit dem Komponieren schon im Libretto begonnen und eine dem Musikalischen entsprechende Komplexität auch im Sprachlichen und Inhaltlichen versucht zu realisieren. Ich hatte später, bei den Einstudierungen der Opern, manchmal das Gefühl, dass ich damit das Theater – zumindest in der derzeitigen Realität – etwas überfordere. Ich glaube aber nach wie vor, dass es möglich ist, auch die früheren Opern so zu realisieren, wie sie gedacht sind. Bisher ist das nur sehr ansatzweise geglückt.

Bist du mit der Konzeption von Melancholia *den Anforderungen des großen Hauses – es ist deine erste Oper für ein großes Opernhaus – etwas entgegengekommen?*

Nein, es ist viel simpler: Ich hatte bis jetzt einfach kein so gutes Libretto. Ich musste es vorher selber machen, obwohl ich in diesem Bereich sicherlich nicht professionell bin. Was für die Oper ein wesentlicher Moment ist, sind die Emotionen, besonders die emotionale Polyphonie, also dass nicht nur eine Emotion vorherrscht, sondern verschiedene Emotionen übereinander gelagert sind. Wenn der Librettist Georg Friedrich Haas heißt, dann braucht er dazu das Hohelied Salomos, Rosa Luxemburg, Kafka, Poe, Shakespeare, Ovid [Autoren der Textquellen zu *Die schöne Wunde*], und wenn der Librettist Jon Fosse heißt, braucht er dazu nur einen Lars und eine Helene. Das ist etwas, das ich an Fosse bewundere: Dass er Dinge, die ich mit sehr komplexen Mitteln versucht habe zu erreichen, mit sehr einfachen Mitteln realisieren kann. Im zweiten Akt zum Beispiel gibt es ständig mindestens zwei Emotionen, die parallel, unabhängig voneinander laufen.

Welche Konsequenz hatte das kompositorisch?

Im Laufe meines Opernschaffens lässt sich eine gewisse Entwicklung feststellen, was das Verhältnis zwischen Ensemble und Singstimmen betrifft: In der *Nacht* war ich der Meinung, ich müsse den Gesangsstimmen möglichst viel Unterstützung geben, daher gibt es sehr viele Unisoni mit dem Orchester, der Klang der Stimme ist fast immer eng verbunden mit den harmonischen Prozessen im Ensemble. Ich habe festgestellt, dass das zu großen Schwierigkeiten führt, da es immer wieder zu Verdeckungen kommt. In der *Schönen Wunde* habe ich damit begonnen die Stimmen so zu setzen, dass sie unabhängig vom Ensemble sein können. In *Melancholia* habe ich das bis zum Exzess getrieben. Es gibt nur ganz wenige Stellen, bei denen es einen Zusammenhang zwischen Gesangsstimmen und Instrumentalensemble gibt. Meistens besteht der Zusammenhang darin, dass die Stimme instrumentale Lücken ausfüllt. Dadurch, dass sie voneinander unabhängig sind, wirken Stimmen und Ensemble viel besser zusammen. [Es regnet nunmehr sehr stark.]

Diese Unabhängigkeit des Vokalen vom Instrumentalen scheint mir ganz wesentlich zu sein, es entsteht dabei fast eine doppelte zeitliche Perspektive: Das Instrumentale als Makrozeit, in Gestalt eines Zeitraumes, innerhalb dessen sich die Mikrozeit der vokalen, sprachlichen Schicht abspielt. Dazwischen gibt es natürlich viele Arten der Verbindung, zum Beispiel durch den Chor.

Es gibt auch einen praktischen Nebeneffekt: Dadurch, dass die Gesangsstimmen so unabhängig sind vom Ensemble, konnte ich noch während der Proben auf die Möglichkeiten der Sängerinnen und Sänger Rücksicht nehmen und in kleinem Umfang Änderungen anbringen. Für die Sängerinnen und Sänger zu arbeiten, um ihnen zu ermöglichen, die Qualitäten ihrer Stimmen zu zeigen, habe ich sehr genossen. Das war

für die Qualität der Aufführung auch entscheidend. Wenn Sängerinnen und Sänger merken, dass ein Komponist auf ihre Stimmen reagiert, sind sie viel stärker motiviert als Sänger, die spüren, dass ein Komponist nur mit dem Kopf durch die Wand will. Die Motivation der Interpreten war bei diesem Stück extrem groß, und das hat sehr viel bewirkt. Du hast vorhin von »Erfolg« gesprochen: Was für mich wirklich als Erfolg zählt, ist, in welch hohem Maß sich die Sängerinnen und Sänger mit dem Werk identifiziert haben – das war auch bei den Instrumentalistinnen und Instrumentalisten der Fall, aber das war ich vom Klangforum Wien schon gewohnt. Als ich diese Liebesarie komponiert habe, dachte ich mir: Das kann nicht gut gehen, das ist viel zu schwierig und zu kompliziert. Und gleich bei der ersten Probe singt Otto Katzameier das auswendig richtig. Das sind hochkompetente Leute, die Monate ihres Lebens in diese Musik investieren. Das berührt sehr.

Mit der Qualität der Interpreten hängt wohl auch zusammen, dass die Textverständlichkeit für eine zeitgenössische Oper ungewöhnlich hoch war.

Selbstverständlich, etwa Katzameier singt äußerst präzise und deutlich.

Zudem sind alle Vokalpartien sehr nah an der Sprache komponiert.

Ja, mich hat Leoš Janáčeks Methode, die Sprachmelodie musikalisch zu übertragen, immer sehr fasziniert. Ich hatte früher einmal probiert, diese Methode zu verwenden, aber das hat zuerst nicht besonders gut geklappt, vielleicht hängt das auch damit zusammen, dass die tschechische Sprache in musikalischer Hinsicht viel reicher ist als das Deutsche, zumal mit österreichischem Akzent … aber bereits bei meinen früheren Opern war es so, dass ausgehend von der sprachlichen Melodik eine musikalische Melodik gefunden wird. Das ist eine grundsätzliche Frage: Ich möchte nicht gegen die Eigengesetzlichkeit der Instrumente oder der Stimmen arbeiten. Es interessiert mich nicht, die Gesangsstimmen ausschließlich instrumental zu setzen. Die Stimmen werden ausgehend vom Sprechen musikalisiert. Es ist der musikalische Wunsch, die Gesangstimmen deutlich erkennbar, verständlich zu machen, und trotzdem einen reichen Orchesterklang haben zu können. Das funktioniert nur dann, wenn sie so konträr wie möglich sind. Wenn beides miteinander verwandt ist, wenn die Singstimmen in die Richtung des Instrumentalen gehen, kann ich mich instrumental nur im pianissimo-Bereich bewegen.

Könntest du vielleicht etwas genauer beschreiben, welche musikalische Grammatik den Vokalpartien zu Grunde liegt? Wie erschreibst du diese Vokallinien?

Ich glaube, da gibt es keine Grammatik, beziehungsweise nur eine »rhetorische« Grammatik. Ich versenke mich in den Text und untersuche, wie die Linien, Figuren, Gesten geführt sind. Davon ausgehend skizziere ich zunächst abstrakte Gesten auf einem Papier ohne Notenlinien.

In einer neumenartigen Notation?

Ja, nebenbei gesagt, glaube ich nicht, dass die Notationsschrift im Laufe der Geschichte nur immer besser wurde. Der Übergang von den Neumen zur diastematischen Quadratnotation war nicht nur ein Gewinn. Dadurch, dass man die Töne plötzlich auf

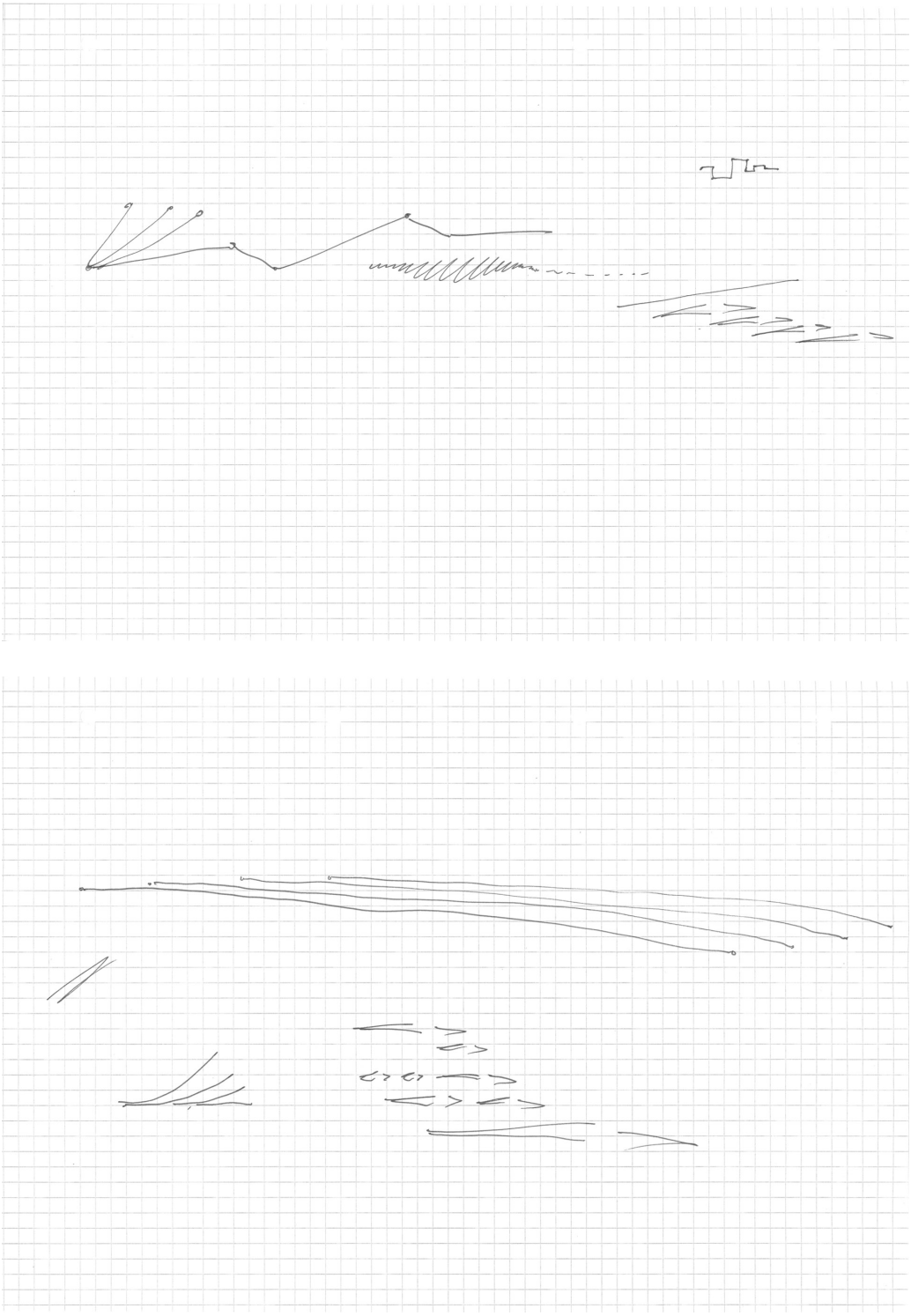


Abbildung 3: Georg Friedrich Haas, *Melancholia*, Skizzen (© Georg Friedrich Haas, Lörrach)

Punkte reduzierte und quasi aus der Silbenschrift eine Buchstabenschrift machte, gingen auch ganz wesentliche Dinge verloren. Vielleicht ist meine Arbeitsweise ein Versuch, da etwas zurückzugehen.

Die Übersetzung deiner »Neumen« in konventionelle Notenschrift hängt vermutlich mit den Erfordernissen der Aufführungspraxis zusammen?

Und auch mit den eigenen Fähigkeiten: Ich wüsste nicht, wie ich eine Notenschrift definieren sollte, die jene Qualitäten besäße, die die Neumen hatten.

Wie funktioniert die Übersetzung deiner neumenartigen Privatnotation in jene konventionelle mit fixen Tonhöhen?

Leitend können Feld-Gedanken sein, es gibt relativ viele Zwölftonfelder, auch Vierteltonfelder in mikrotonalen Bereichen, in denen versucht wird, Zentraltöne auszusparen. Und es gibt so etwas wie eine Negationsharmonik, nach der Töne, die instrumental besetzt sind, im Vokalen eher selten vorkommen. Wobei es bestimmt so etwas gibt wie eine Kleinterz-Großseptharmonik, die vielleicht das Ergebnis einer irreversiblen Webernvergiftung ist [lacht].

Auffällig ist, dass es bestimmte Typen von Gesten gibt, die sehr häufig variiert erscheinen. Gleich die erste konvexe bogenförmige Formulierung von Lars [1. Teil, Takt 53] mit aufsteigendem Terz-Quart-Ansatz und abgleitenden Vierteltönen ist eine sehr prominente Gestalt (in Takt 399 des ersten Teils erscheint sie sogar tongetreu), nicht nur in Melancholia *…*

… aber das sind Gestalten, die einfach aus der Sprachmelodik resultieren. Was es an einigen Stellen auch gibt, ist das Wiederholen von gleichen Wörtern auf gleichen Tönen. Das ist nicht ganz konsequent durchgeführt, aber gewisse Situationen, die immer wiederkommen, sind mit bestimmten Tonhöhen gekoppelt.

Jetzt kommen wir auf das für jeden Opernkomponisten wesentliche Thema der Semantik von Klängen …

… genau. Ich machte in der *Schönen Wunde* folgende kompositorische Erfahrung: Ich bin zunächst davon ausgegangen, dass der Obertonakkord in seiner »Reinheit« und seinem hohen Verschmelzungsgrad der Liebesakkord sein muss. Wenn du dir die *Schöne Wunde* anschaust, hast du in der ersten Szene mit dem Landarzt und dem Gefangenen Wyschnegradsky-Harmonik [damit sind Quart-Tritonus-Komplexe gemeint], in der zweiten Szene mit Romeo und Julia kommt der Obertonakkord. Irgendwie war mir klar, dass der Akkord nicht ausschließlich in dieser Semantik verwendet werden kann. Der Obertonakkord taucht wieder auf, wenn der Landarzt sich mit dem Wagen aufmacht und zum kranken Knaben gelangt [*Die schöne Wunde*, 1. Teil, Takt 558 ff.]. Natürlich könnte man meinen, dass dadurch, dass der Landarzt sich zum Knaben ins Bett legt, ein Bezug zu Romeo und Julia vorhanden ist, aber wenn man genau hineinhört, merkt man, dass der Obertonklang hier etwas ganz anderes bedeutet. Dieser Obertonklang vermittelt, wie ich mir diese Stube vorstelle: beklemmend, fremd, bedrohlich und trotzdem scheinbar »harmonisch«. Die Parallele zu *Melancholia* hat zunächst einen außermusikalischen Grund: Der Sänger des Landarztes war Johannes Schmidt, der in *Melancholia* die Partie des Herrn Winckelmann singen sollte. Das musste irgendwie verwandt sein,

aber das war nur der Ausgangspunkt. Im Arbeitsprozess zeigte sich, dass die Situation ganz unmittelbar dem musikalischen Material entspricht. Ich bin davon überzeugt, dass der Obertonakkord etwas Bedrohliches, Gespenstisches hat. Vor allem im dritten Teil, wo zuerst der Dialog stattfindet zwischen Lars und Helene, und dann kommt [ab Takt 183] dieser Obertonakkord, der mit seiner eiskalten, glatten Harmonie den Reichtum der mikrotonalen Schwebungen des vorigen Teils einfach niederwalzt.

Die Bedeutung von Klängen weist also weniger über das Werk hinaus, sondern versucht zuallererst eine bestimmte Emotionalität zu evozieren, die im Operngeschehen selber wurzelt. In deinem Musiktheater sind bestimmte Klänge dadurch auf verbindliche Weise semantisch verortet, können aber jeweils verschiedene Bedeutungen annehmen.

Die jeweiligen Bedeutungen kommen vor allem durch den Zusammenhang im jeweiligen Werk zustande. Man kann auf keinen Fall sagen: Obertonakkord bedeutet das, Vierteltoncluster bedeutet etwas anderes …

… es sind keine starren Chiffren …

… ja, derselbe Akkord kann, wie im vorhin erwähnten Beispiel aus der *Schönen Wunde*, völlig verschiedene Bedeutungen annehmen. Die Klänge an sich sind schon vieldeutig. Die ersten sieben Töne des Obertonakkords entsprechen dem Dominantseptakkord, gut, das mag kleinbürgerlich anmuten. Aber wenn ich weiter hinauf gehe, habe ich in der fünfgestrichenen Oktave einen Vierteltoncluster. Es gibt auch Stellen in der Oper, an denen ich damit spiele: Der Dialog zwischen Herrn Winckelmann und Lars beginnt mit dem tiefen Teil des Obertonakkords und geht dann immer weiter nach oben, bis man nicht mehr ohne weiteres sagen kann: ja, das ist ein Obertonakkord [*Melancholia*, 1. Teil, Takt 593 ff.]. Es kommt sehr darauf an, welche Töne des Akkords man verwendet. Lasse ich den fünften Ton, die Terz, weg, ist der Charakter des Obertonakkords zwar noch erkennbar, aber schon sehr verändert durch die starke Quintlastigkeit und durch die Dominanz des siebten Obertons; das ist sowieso ein bizarres Intervall, das gegenüber der gleichschwebend temperierten Skala um einen Sechstelton zu tief ist, das ist viel, das hört auch ein Laie. Da es ein relativ tiefer Ton im Obertonakkord ist, entwickelt er Konsonanzcharakter, was völlig im Widerspruch steht zum Dissonanzcharakter, der diesem Akkord in der traditionellen Harmonielehre innewohnt, der durch die mikrotonale Intonation verloren geht und ins Gegenteil umkippt …

… im tonalen System stellt dieser Ton den Prototyp einer auflösungsbedürftigen Dissonanz dar …

… diese Ambivalenz des Klangs ist sehr reizvoll.

Es ist eine doppelte Ambivalenz: Der Obertonakkord an sich ist mehrdeutig, und du verwendest ihn als Träger verschiedener Bedeutungen.

Und es ist natürlich nicht nur der Klang allein, es ist vor allem eine Frage der Instrumentation, auch der binnendynamischen Gestaltung … eines ist mir wichtig: Ich habe nicht am Anfang des Kompositionsprozesses einen Plan gemacht, welcher Klang wann wo und in welcher Funktion zu kommen habe … gut, es gibt gewisse Anhaltspunkte für eine globale harmonische Konzeption, aber die wesentlichen Entscheidungen fallen während des Schreibens. Das ist eine Sache der Erfahrung: Je älter ich

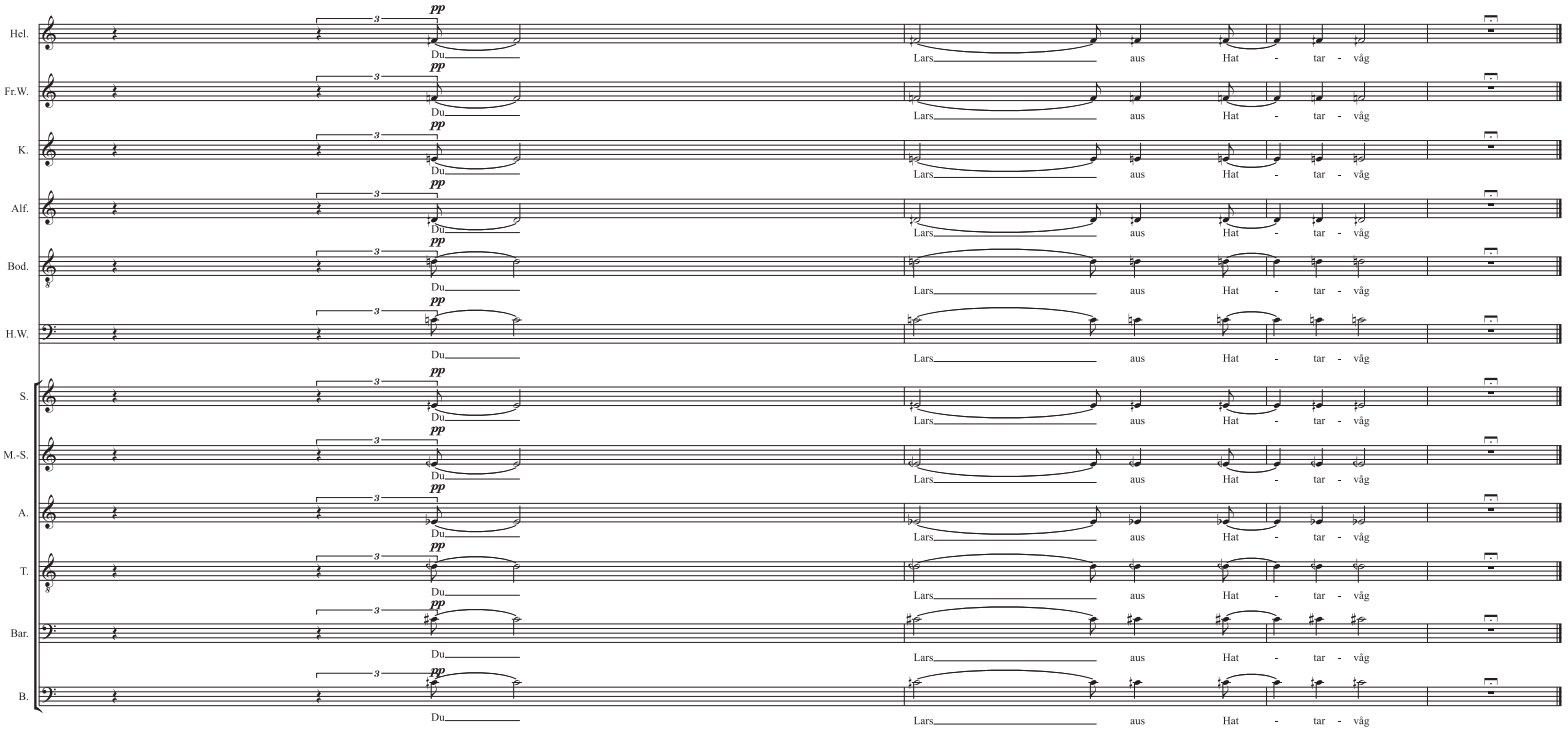


Abbildung 4: Georg Friedrich Haas, *Melancholia*, 3. Teil, Singstimmen, Takt 447 ff. (»Schlussklang«) (© Universal Edition, Wien)

geworden bin, desto weniger habe ich mich auf Vorausplanungen verlassen. Die Form *en detail* vorher durchzuplanen ist etwas, das ich als junger Komponist gebraucht habe, weil ich meinen Fähigkeiten im Umgang mit dem musikalischen Material noch nicht vertraut habe. Wenn man das Vertrauen dazu hat, dann plant man ungefähr die Entwicklungen, aber man muss jederzeit die Möglichkeit haben, alles umzuwerfen.

Hast du von dieser Möglichkeit in Melancholia *Gebrauch gemacht?*

Durchaus. Eines der verblüffendsten Dinge ist der Schlussklang (siehe Abb. 4). Es ist der einzige reine Vierteltoncluster im ganzen Stück … mir fällt gerade auf, dass das ein formales Wyschnegradsky-Zitat ist: In *Arc-en-ciel* (1956), einem Stück für sechs im Zwölftelton-Abstand gestimmte Klaviere, das ich 1988 uraufführen konnte – ich glaube, bis jetzt gab es keine Folgeaufführung[5] –, gibt es einen einzigen Vierteltoncluster, und der erscheint ganz am Anfang als dichtester Klang des ganzen Stückes. Vielleicht habe ich diesen Klang deshalb an den Schluss gesetzt, denn: Am Schluss kommen die Polizisten, um Lars wegzuführen. Mein ursprünglicher Gedanke war, diese Polizisten als Staatsgewalt, als Ordnungsgewalt darzustellen, und bald habe ich bemerkt – Fosse hatte mich auch in dieser Sache beraten –, dass es so einfach nicht geht. Eigentlich geht es nicht ums Abgeführtwerden, sondern um die Transzendenz von einer Welt in eine andere. Wenn man sich fragt, »Was macht der reale Hertervig danach?«, bekommt man zur Antwort: »Er geht nach Norwegen und malt jene Bilder, die Georg Friedrich Haas in Stavanger oder Oslo anschaut und die ihn so betroffen machen, dass er eine Oper darüber schreiben kann.« Es ist ja nicht so, dass am Ende die große Katastrophe steht. Und deswegen war es ganz wichtig, am Schluss etwas zu machen, das öffnet: einen Vierteltoncluster im Chor. Am Schluss singen zufällig zwölf Stimmen, und ich habe den Chor so behandelt, dass der Klang möglichst homogen klingt, der tiefste Bass singt das eingestrichene c, der höchste Sopran das eingestrichene um einen Viertelton erhöhte f. Erst bei den Proben ist mir aufgefallen, dass dieses Rahmenintervall aus dem achten und elften Teilton des Obertonakkords über C besteht, der den ganzen Schluss des ersten Teils dominiert. Ein von außen kommendes Denken führt zu einem Ergebnis, das so aussieht, als wäre es geplant. Ich glaube, dass es so etwas wie ein unbewusstes Planen gibt. Und jetzt kommen wir zurück zum Vertrauen auf das Gefühl: Das sind Dinge, die man wohl nur gefühlsmäßig finden kann. Deswegen hat der Schluss auch funktioniert: Komponiert wurde er mit dem Wunsch, eine Türe zu öffnen, etwas ganz anderes zu machen. Es gibt aber ein inneres Formgefühl, das bewirkt, dass man gerade dadurch einen formalen Zusammenhang herstellt.

Eine bestimmte emotionale Situation ist im Titel von Roman und Oper konkret benannt, wobei der Begriff Melancholie heute vielleicht etwas anachronistisch anmutet; dass er im Titel auftaucht, hängt unter anderem mit der Evokation des 19. Jahrhunderts zusammen, in dem Hertervig lebte, heute würde man vielleicht eher den Terminus Depression verwenden. Es ist dies eine Thematik, die für dich sehr oft aktuell ist, was man unschwer an Titeln wie in vain*,* natures mortes*,* Nacht*,*

5 Eine Folgeaufführung ereignete sich am 17. Oktober 2010 im Rahmen der Donaueschinger Musiktage in Zusammenhang mit Georg Friedrich Haas' Komposition *limited approximations. Konzert für sechs Klaviere im Zwölfteltonabstand und Orchester* (2010).

Nacht-Schatten *etc. ablesen kann wie auch daran, dass bei dir musikalische Strukturen häufig in sich kreisen oder ins Nichts führen. Was bedeutet das Themenfeld Vanitas, Melancholie für dich?*

[Überlegt lange.] Ich bin ein Mensch, der melancholisch ist. Ich bin ein Mensch, der manchmal depressive Phasen durchlebt, wieso soll das nicht in die Musik rein? Ich könnte auch versuchen, zu flüchten und sagen: Das hängt nur mit »Utopieverlust« zusammen und könnte auf *Wer, wenn ich schriee, hörte mich* verweisen, wo es keine Möglichkeit der Positionierung mehr gibt – wenn ich heute die Zeitung aufschlage und über den Georgien-Konflikt lese, ist es wieder so, dass etwas Fürchterliches passiert, aber Partei ergreifen kann ich nicht. Da könnte man sagen: Es gibt zum Melancholisch-Werden gar keine Alternative. Ein ganz einfaches Gegenargument ist aber: Meine Stücke waren schon vorher melancholisch. Eines meiner wirklich schönsten Stücke, das fast nie gespielt wird, ist das *Duo* für Bratsche und präpariertes Klavier (1984). Das ist ein ganz depressives Stück, bei dem man sagen kann, dass ich mir meine Depression von der Seele geschrieben habe. Außerdem hat das Tradition, deswegen mag ich auch Schubert so gern. Sogar Webern ist zutiefst depressive Musik. [Es regnet immer noch stärker.]

Fast alle noch so verschiedenen Melancholie-Auffassungen aller Zeiten haben etwas Gemeinsames: Die Möglichkeit gesteigerter Erkenntnisfähigkeit des Melancholikers. Das bekannte aristotelische »Problem XXX, 1« geht aus von der Beobachtung, dass besonders Philosophen, Wissenschaftler und Dichter von Melancholie betroffen sind, die dort als »Krankheit der Heroen« bezeichnet wird. Welche Rolle spielt für dich dieser luzide Aspekt der Melancholie?

Ich glaube kaum, dass jemand melancholisch wird, damit er Erkenntnisse hat. Es ist wohl eher umgekehrt. Manchmal wäre es mir lieber, ich wäre weniger melancholisch und würde dabei auch in Kauf nehmen, dass ich als Komponist nicht so produktiv bin. Aber ich kann es mir nicht aussuchen.

Basel, 11. August 2008

Imaginäre Inszenierungen

Thomas Gartmann im Gespräch mit Michel Roth über die Kammeroper *Im Bau*

Du scheinst eine besondere Vorliebe dafür zu haben, Prosa auf imaginäre theatralische Perspektiven abzuklopfen. Ich denke dabei an dein Orchesterstück Der Spaziergang[1] *nach zwei Textfassungen von Robert Walser oder an* PESSOA,[2] *wo die multiplen Persönlichkeiten Fernando Pessoas miteinander ins Gespräch kommen. Nun schreibst du* Im Bau *nach Franz Kafka als Kammeroper für Singstimme, Oboe, Violoncello und Klavier.*[3] *Auch hier geht es nicht um eine bloße Vertonung, sondern um eine Annäherung aus verschiedensten Blickwinkeln. Was reizt dich an diesem Wechsel des Mediums, am Ausloten eines literarischen Textes und seines Potentials für Formen des Musiktheaters?*

Ich lese gerne laut. Für mich gibt es wenige literarische Werke, die nur schriftlich funktionieren. Ich nehme Texte oft als eine Art Sprechpartitur wahr, die gleichsam musikalisch interpretiert werden will, also rhythmisiert, phrasiert, mit einem Tonfall versehen, einer Sprechmelodie und so fort. Somit haben Texte für mich meist auch eine performative Dimension. Die aktuelle Slam-Poetry-Szene, die ja explizit nicht die lyrische Form sucht oder das Drama, sondern auf die Performanz der Prosa setzt, geht da vielleicht in eine ähnliche Richtung. In diesem Sinne findet weder in *Der Spaziergang* noch in *PESSOA* eine Dramatisierung im herkömmlichen Sinn statt.

Es geht hier eher um imaginäre Inszenierungen.

Genau. Beim Komponieren dieser Stücke hatte ich unzählige Sprechmöglichkeiten, Tonfälle, Rhythmusvariationen der Texte im Kopf. Diese fielen einander ins Wort, kommentierten oder widersprachen sich. Daraus entstanden Textschichtungen und Wechselwirkungen der Interpretationsvarianten. Der Ausgangspunkt war also nicht eine konkrete Bühnenaktion, sondern vielmehr eine Art Hörspiel oder allgemeiner gesagt: eine primär auditive Situation. Übrigens ähnlich wie im Trio *Mr. Wint and Mr.*

1 *Der Spaziergang* für zwei Baritone und Orchester nach zwei Textfassungen der gleichnamigen Erzählung von Robert Walser (2007). Einspielung auf der Porträt-CD *Michel Roth*, MGB CTS-M 136.

2 *PESSOA* für neun Singstimmen und acht Instrumente bzw. acht Duos Stimme/Instrument und eine Solostimme nach Texten von Fernando Pessoa und seinen Heteronymen (2007/08). Einspielung auf der CD *Grammont sélection 2*, MGB CTS-M 120.

3 Uraufführung von Michel Roths *Im Bau. Fünfzehn Klangräume nach einem Fragment von Franz Kafka* (2011/12) am 14. September 2012 durch das Ensemble æquatuor: Anne-May Krüger (Sopran), Matthias Arter (Oboe), Tobias Moster (Cello), Ingrid Karlen (Klavier), Regie: Georges Delnon, im Rahmen von Lucerne Festival in Zusammenarbeit mit Theater Basel.

Kidd,[4] das im Untertitel »imaginäres Ballett« heißt: Die zwei im Titel genannten Figuren morden sich als Berufskiller actionreich durch den James-Bond-Klassiker *Diamonds are forever,* in meinem Fall wird daraus eine rein musikalische Konstellation zwei gegen einen, beziehungsweise alle Schattierungen zwischen unisono, heterophon und polyphon. Beim Komponieren assoziierte ich zwar gelegentlich visuelle Bilder von Zwei- und Dreikämpfen, jedoch ausgelöst durch musikalische Interaktionen – und keine einzige kommt im Film auch tatsächlich vor. Ganz ähnlich übrigens meine *Räuber-Fragmente*.[5]

Beim Räuber-*Roman von Robert Walser ist die imaginäre Inszenierung ja bereits im Text latent vorhanden, als hintersinniges und doppelbödiges Spiel der Erzählstrategien. Wie hast du dich nun diesem Werk musikalisch angenähert?*

Eine Grundkonstellation des Buchs ist die Vermischung von Autor, Erzähler und seiner Hauptfigur. So beschimpft der Erzähler unablässig den Räuber, wobei dieser seinerseits ziemlich unräuberischen Tätigkeiten nachgeht und einen Roman verfasst, was dann der Erzähler zwar lächerlich macht, aber dabei seine eigene Überforderung als Autor dieses Räuber-Romans offen zugibt und sich einmal sogar beim Räuber für dessen Mithilfe bedankt. Das Verwirrspiel führt so weit, dass der Erzähler immer wieder nur mit Mühe zwischen sich und dem Räuber zu unterscheiden vermag. Diese Offenheit der Konstellationenbildung und das Aufbrechen verlässlicher Hierarchien sind grundlegend für mein Stück *Räuber-Fragmente*. Ich verwendete ausschließlich Texte aus dem Räuber-Roman und montierte sie zu einem Hypertext, der sich in der Aufführung mit den musikalischen Ereignissen zu einer rätselhaften Polyphonie verwebt. Der Erzähler wird dabei von den ebenfalls mit Sprechtexten versehenen Musikern immer wieder unterbrochen, muss auf deren Einwände spontan reagieren, wobei auch die Musiker sich gegenseitig ins Wort fallen, korrigieren, zur Ordnung rufen. Parallel finden alle diese Situationen ihren Niederschlag in der kompositorischen Organisation der Musik, die ein äußerst komplexes, letztlich selbst für mich als Komponisten nicht mehr völlig durchschaubares Netz von Abhängigkeiten und Reaktionsketten erzeugt. Hinzu kommt der improvisierende Solist, quasi ein »Räuber«, der sich sein Material aus den auskomponierten Parts der anderen Musiker zusammenstiehlt und von den übrigen Beteiligten mit Walserschen Invektiven deswegen beschimpft wird. Gleichzeitig ist er aber auch eine Art »Leser«, da er diesen Text- und Musikschwall mit seinem eigenen Handeln interpretiert und in eine bestimmte Richtung steuern kann.

Diese Gleichzeitigkeit verschiedenster Texte, die sich wechselseitig kommentieren, aber auch widersprechen können, findet sich nicht nur in der Zeitkunst Musik, sondern auch im Theater, obschon dort die räumliche Tiefenstaffelung weniger Möglichkeiten bietet …

4 *Mr. Wint and Mr. Kidd,* Imaginäres Ballett für Flöte, Klavier und Schlagzeug (2005). Einspielung auf der Porträt-CD *Michel Roth* (siehe Anm. 1).

5 *Räuber-Fragmente* für Schauspieler, improvisierenden Solisten, Gitarre, Saxophon und Kontrabass (2011). Uraufführung durch Peter Schweiger (Sprecher, Regie), Urs Leimgruber (Improvisation) und das Ensemble Cattrall Zürich (Mats Scheidegger, Rico Gubler und Uli Fussenegger) am 2. Dezember 2011 im Theater Rigiblick Zürich. Einspielung auf der CD *Grammont sélection 5*, MGB CTS-M 137.

Ja. Ich habe vor Jahren am Luzerner Theater eine Inszenierung von Robert Walsers *Jakob von Gunten* durch Jarg Pataki gesehen, die meine Herangehensweise – besonders zu Walser – beeinflusst hat. Er ließ die Schauspieler mit Schweizer Akzent sprechen; erst dies hat mir die Sprache Walsers zugänglich gemacht. Alle Akteure hatten Mikrophone, was erlaubte, ihre Stimmen aus verschiedenen Lautsprechern im Raum erklingen zu lassen. Das erzeugte wiederum eine gewisse Entkörperlichung: Es waren scheinbar nicht mehr die Schauspieler dort vorne auf der Bühne, die miteinander sprachen, es waren Walsers Sätze selbst, die miteinander interagierten und einen vielstimmigen Kontrapunkt erzeugten – ein musikalisches Erlebnis mitten in einer Theateraufführung!

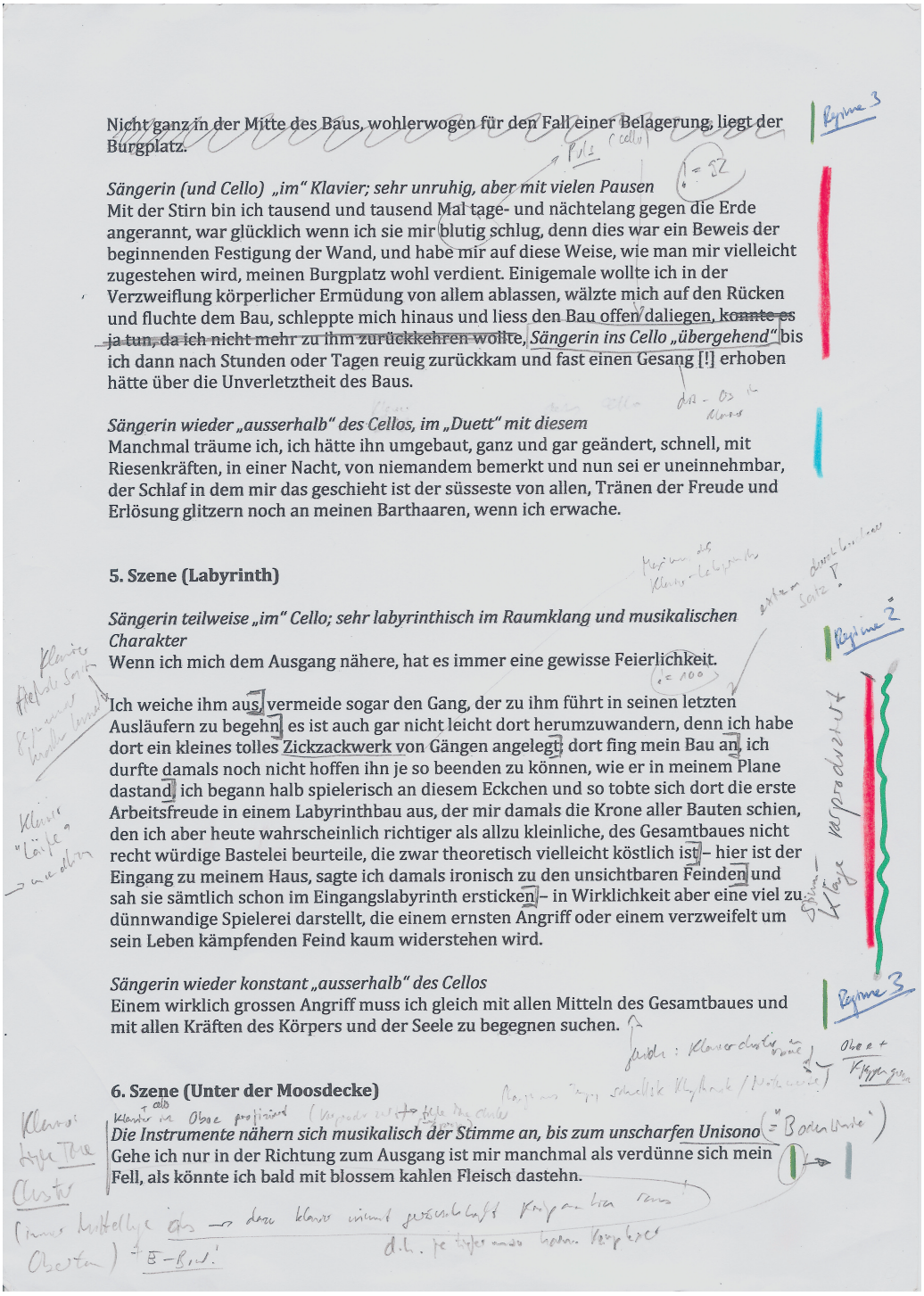
Wenn du dir einen literarischen Text vornimmst, so vertonst du ihn ja nie einfach, sondern du greifst zuerst in die Struktur des Textes ein, verdichtest ihn mit Montagen, Kürzungen, Engführungen und schaffst dir so einen eigenen Text, der plötzlich eine neue Vielstimmigkeit erhält. Diese Art von Textverarbeitung ist dabei schon ein Teil des kompositorischen Prozesses – oder ist es nur dessen Vorbereitung?

Michael Kunkel hat über diese Form der Textpolyphonie geschrieben: »im Fall von Roth ließe sich sogar sagen: Er stellt mittels Musik Texte her, die in der Literatur unmöglich sind.« [6] Tatsächlich prägt meine Werke oft nicht nur eine Arbeit »mit« oder »entlang«, sondern konkret »am« Text. Die Entwicklung der Textcollage für *PESSOA* zum Beispiel hat fast doppelt so viel Zeit in Anspruch genommen wie dann die eigentliche Komposition. Ich betrachte diese Arbeitsphasen aber als Teil meiner musikalischen Tätigkeit und verfolge keine literarischen Ambitionen – obwohl es diese in meinen Jugendjahren bis hin zu einem abgebrochenen Germanistikstudium durchaus gegeben hat. Eine wichtige Weichenstellung bildete meine damalige Proseminararbeit über grammatikalische Strukturen und deren semantische Funktion in der modernen Lyrik. Trotz wohlwollender Annahme wurde ich darauf hingewiesen, dass ich damit die säuberliche akademische Trennung von Literaturwissenschaft und Linguistik ziemlich durcheinander bringe. In meinem einjährigen Musikwissenschaftsstudium ging es mir ähnlich, und es wurde mir allmählich bewusst, dass ich Mühe habe mit der engen Disziplinarität der Universität und dass es letztlich meine eigenen künstlerischen Fragen sind, die meinen Blickwinkel auf fremde Werke prägen. Es war ein Glücksfall, mit dem Wechsel in die Kompositionsklasse von Roland Moser an der Hochschule für Musik Basel auf einen Lehrer zu treffen, der ebenfalls ein großes literarisches Interesse hat. Ein weiterer Glücksfall war später die Begegnung mit dem Schriftsteller Peter Weber, der umgekehrt ein großes Interesse an Musik hat, ja vielleicht den entgegengesetzten Weg von mir geht und aus musikalischen Strukturen Sprache gewinnt.

Woran liegt diese Affinität für einen bestimmten Text? Sind es die Strukturen, sind es inhaltliche Assoziationen, ist es der Klang?

In einem Gespräch hat Pierre Boulez mir einmal gesagt, dass er die Sprachklangexperimente der Lettristen harmlos finde im Vergleich zur lautlichen Komplexität einer

6 Michael Kunkel, *»Beifügen könnte ich, dass …« Behauptungen oder Mutmassungen über Michel Roths Komposition* Der Spaziergang *nach Robert Walser*, in: *Dissonanz/Dissonance* 107 (2009), S. 8–11, Zitat S. 8.



Nicht ganz in der Mitte des Baus, wohlerwogen für den Fall einer Belagerung, liegt der Burgplatz.

Sängerin (und Cello) „im" Klavier; sehr unruhig, aber mit vielen Pausen
Mit der Stirn bin ich tausend und tausend Mal tage- und nächtelang gegen die Erde angerannt, war glücklich wenn ich sie mir blutig schlug, denn dies war ein Beweis der beginnenden Festigung der Wand, und habe mir auf diese Weise, wie man mir vielleicht zugestehen wird, meinen Burgplatz wohl verdient. Einigemale wollte ich in der Verzweiflung körperlicher Ermüdung von allem ablassen, wälzte mich auf den Rücken und fluchte dem Bau, schleppte mich hinaus und liess den Bau offen daliegen, ~~konnte es ja tun, da ich nicht mehr zu ihm zurückkehren wollte,~~ *Sängerin ins Cello „übergehend"* bis ich dann nach Stunden oder Tagen reuig zurückkam und fast einen Gesang [!] erhoben hätte über die Unverletztheit des Baus.

Sängerin wieder „ausserhalb" des Cellos, im „Duett" mit diesem
Manchmal träume ich, ich hätte ihn umgebaut, ganz und gar geändert, schnell, mit Riesenkräften, in einer Nacht, von niemandem bemerkt und nun sei er uneinnehmbar, der Schlaf in dem mir das geschieht ist der süsseste von allen, Tränen der Freude und Erlösung glitzern noch an meinen Barthaaren, wenn ich erwache.

5. Szene (Labyrinth)

Sängerin teilweise „im" Cello; sehr labyrinthisch im Raumklang und musikalischen Charakter
Wenn ich mich dem Ausgang nähere, hat es immer eine gewisse Feierlichkeit.

Ich weiche ihm aus, vermeide sogar den Gang, der zu ihm führt in seinen letzten Ausläufern zu begehn, es ist auch gar nicht leicht dort herumzuwandern, denn ich habe dort ein kleines tolles Zickzackwerk von Gängen angelegt, dort fing mein Bau an, ich durfte damals noch nicht hoffen ihn je so beenden zu können, wie er in meinem Plane dastand, ich begann halb spielerisch an diesem Eckchen und so tobte sich dort die erste Arbeitsfreude in einem Labyrinthbau aus, der mir damals die Krone aller Bauten schien, den ich aber heute wahrscheinlich richtiger als allzu kleinliche, des Gesamtbaues nicht recht würdige Bastelei beurteile, die zwar theoretisch vielleicht köstlich ist – hier ist der Eingang zu meinem Haus, sagte ich damals ironisch zu den unsichtbaren Feinden und sah sie sämtlich schon im Eingangslabyrinth ersticken – in Wirklichkeit aber eine viel zu dünnwandige Spielerei darstellt, die einem ernsten Angriff oder einem verzweifelt um sein Leben kämpfenden Feind kaum widerstehen wird.

Sängerin wieder konstant „ausserhalb" des Cellos
Einem wirklich grossen Angriff muss ich gleich mit allen Mitteln des Gesamtbaues und mit allen Kräften des Körpers und der Seele zu begegnen suchen.

6. Szene (Unter der Moosdecke)

Die Instrumente nähern sich musikalisch der Stimme an, bis zum unscharfen Unisono
Gehe ich nur in der Richtung zum Ausgang ist mir manchmal als verdünne sich mein Fell, als könnte ich bald mit blossem kahlen Fleisch dastehn.

Abbildung 1a: Michel Roth, *Im Bau. Fünfzehn Klangräume nach einem Fragment von Franz Kafka* (2011/12), Libretto mit handschriftlichen Notizen (© Michel Roth, Luzern)

12. Szene (Unter der Moosdecke)

Ich will gar nicht behaupten, dass das Tier von mir weiss, mich einkreist, wohl einige Kreise hat es schon um meinen Bau gezogen, seitdem ich es beobachte. Und das Geräusch wird stärker, die Kreise enger.

KLAVIER BOTTLENECK

„Duett" Singstimme/Oboe

Wie kam es nur dass so lange Zeit alles still und glücklich verlief? ~~Hoffte ich als Besitzer des Baues die Übermacht zu haben gegen jeden der käme?~~ Das Glück seines Besitzes hat mich verwöhnt, die Empfindlichkeit des Baues hat mich empfindlich gemacht, seine Verletzungen schmerzen mich als wären es die meinen.

Ich irre soweit ab, dass ich bis zum Labyrinth komme, es lockt mich an der Moosdecke zu horchen. So ferne Dinge. Tiefe Stille. Wie schön es hier ist, niemand kümmert sich um meinen Bau, jeder hat seine Geschäfte, die keine Beziehung zu mir haben, wie habe ich es angestellt das zu erreichen. (Cello wandert nach.)

Hier an der Moosdecke horche ich stundenlang vergebens. Es ist fast, als überliesse ich dem Zischer schon das Haus. Cello ab

Schlaf. Die Instrumentalisten verlassen dabei die Bühne, teils spielend, verteilen sich im Raum, v.a. im Rücken des Publikums; die Instrumente bleiben auf der Bühne liegend zurück. Die Instrumentalisten produzieren punktuell Zisch- und Pfeifgeräusche (evtl. auf dem von Alfred benötigten Instrumentarium)

13. Szene (Verständigung)

Die Sängerin provoziert Feedbacks, wann immer sie sich den zurückgelassenen Instrumenten zu sehr nähert, sehr „ungemütliche" Klänge

Aber in Wirklichkeit ertrage ich es hier oben doch nicht.

SÄNGERIN GEHT UM DEN FLÜGEL

Wie standen die Dinge zuletzt? Das Pfeifen war schwächer geworden? Nein es war starker geworden. Das Pfeifen ist gleich geblieben. Dort drüben gehen keine Veränderungen vor sich, dort ist man ruhig und über die Zeit erhaben, hier aber rüttelt jeder Augenblick am Horcher.

PIANISTIN STEHT AUF, VERLÄSST DIE BÜHNE

Ist das Tier auf Wanderschaft dann wäre vielleicht eine Verständigung mit ihm möglich.

Aber vielleicht gräbt es seinen eigenen Bau, dann kann ich von einer Verständigung nicht einmal träumen. Selbst wenn es ein so sonderbares Tier wäre dass sein Bau eine Nachbarschaft vertragen würde, mein Bau verträgt sie nicht.

14. Szene (Der Bau im Bau)

SÄNGERIN "UMARMT" CELLO

Grosses Solo Sängerin, begleitet von „imaginierter" Stille

Abbildung 1b: Michel Roth, *Im Bau*, Libretto mit handschriftlichen Notizen
(© Michel Roth, Luzern)

existierenden Sprache, die – man denke an Boulez' Lieblingsdichter Stéphane Mallarmé – gerade aus dem verschlungenen Zusammenwirken von Schrift, Klang und Sinn erwächst.[7] Ich empfinde das genauso, Sprachklang allein interessiert mich nicht. Bei Peter Webers Texten, mit denen ich mich in insgesamt sechs Werken auseinandergesetzt habe,[8] faszinierte mich die semantische Struktur, gleichsam ein Schichtungsprinzip verschiedener Begriffs- und Assoziationsfelder, das dem vorher erwähnten polyphonen Hörerlebnis als Leseerfahrung für mich sehr nahe kommt; dann auch formale Aspekte, etwa seine Vorliebe für Aufzählungen, die dieses Kontinuum an semantischen Feldern und Erzählebenen wieder kantig durchbrechen. Was den Klang betrifft: Peter Weber hat mir erzählt, dass der Schweizer Komponist Michael Wertmüller ebenfalls Texte von ihm vertont und sie seinem damaligen Lehrer Dieter Schnebel gezeigt habe. Schnebel hielt sie dafür ungeeignet, da sie schon zu »musikalisch« seien. Dieser Vorbehalt lässt sich meines Erachtens jedoch auf einen Großteil der Lyrik anwenden, also gerade der Textsorte, die traditionell am häufigsten vertont wird. In meinen Vokalkompositionen greife ich jedenfalls nur selten auf lyrische Texte zurück.

Eine Ausnahme bildet dein Chorwerk nach Texten Georg Trakls[9] …

Ja, wobei ich in diesem Stück bezeichnenderweise keine Gedichte vertont habe, sondern unvollendete Fragmente. Ausgangspunkt war die augenfällige Motivkonstanz in Trakls Lyrik. Hat man nun plötzlich nur ein Fragment vor sich, ergänzen sich beim Lesen die weiteren Motive wie von selbst. Das habe ich dann auskomponiert – womit wir wieder beim Imaginären wären.

Was hat dich nun am Bau *von Franz Kafka[10] zuerst angesprochen?*

Für mein Stück *Im Bau* war der Ausgangspunkt tatsächlich eine Hörvorstellung. Kafkas fragmentarischer Text vermittelt den Eindruck des Baus wesentlich mittels akustischer Situationen und Beschreibungen. Grundsätzlich wird das Auge bei der Raumwahrnehmung überschätzt; Gefühle der Geborgenheit, der Zugehörigkeit, aber ebenso des Verlorenseins oder der bedrohlichen Enge entstehen wesentlich über aurale Erfahrungen. So prägt die *Soundscape* des Textes zunächst die klaustrophobische Enge des Baus, dann die agoraphobische Weite außerhalb des Baus und schließlich nach der Rückkehr in

7 Das Gespräch war Teil eines interdisziplinären Forschungsprojekts und ist nachzulesen in Michel Roth u. a., *»Die Intuition war das Gesetz.« Pierre Boulez im Gespräch*, in: *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch*, hrsg. von Matthias Haldemann, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 274–295.

8 *molasse vivante* für zwei Klaviere (2004), *Quellmund* für Oboenquartett (2004), *Die auf dich zurückgreifende Zeit* für Vokalsolisten und Ensemble (2005/06), *Töne oder Tiere* für Naturhorn (2006), *Zwirn* für Naturhornquartett (2007), *Raumerweiterungssignale* für Achteltonhorn und Elektronik (2011).

9 *Knöcherne Maske, die einst Gesang war* für Chor und Saxophonquartett (1998).

10 Das späte Prosastück von 1923/24 wurde in unvollendeter Gestalt und ohne Titel in Kafkas Nachlass entdeckt; den inzwischen eingebürgerten Titel *Der Bau* erhielt es durch Kafkas Nachlassverwalter Max Brod. Michel Roths Komposition liegt folgende Ausgabe zugrunde: Franz Kafka, *Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlaß in der Fassung der Handschrift*, Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 165–208.

den Bau etwas Drittes, Weite wie Enge gleichermaßen Bezeichnendes: ein Geräusch, das zwar sehr nahe und bedrohlich wirkt, aber ebenso riesenhaft und unfassbar, da es den Bau als Ganzes zu umschließen scheint. Es ist eindrücklich, wie der hochpräzis formulierende Kafka hierbei gezielt unscharf wird und das Geräusch immer wieder neu, oftmals widersprüchlich beschreibt. Es ist eine Art Verlorenheit im unendlichen Raum der Erklärungsversuche, doch ebenso in den Schattierungen der Angst.

Und auch der Charakter ändert sich ja ständig: Ist es nur eine Störung, ist es etwas Ekliges, oder ist es etwas existentiell Bedrohendes, ja Vernichtendes? Das irritierende Pfeifen, Bedrohung von außen oder innen, man weiß nicht so recht, handelt es sich nun um einen äußeren Gegner, etwa ein Tier – oder um einen Feind im eigenen Innern, so wie es ganz konkret an die Erfahrungen mit einem Tinnitus erinnert.

Vielleicht hat mich der Text auch deshalb besonders angesprochen, weil ich persönliche Erfahrungen mit Tinnitus habe. Als ich 2003 an der Luzerner Musikhochschule die Leitung des Studios für zeitgenössische Musik übernahm, suchte ich rasch den Kontakt zum Lucerne Festival und habe schon 2004 mit dem damaligen Composer-in-Residence Harrison Birtwistle ein erstes Projekt veranstalten können. Sein Stück *Nenia. The Death of Orpheus* ist unglaublich gewalttätig und laut, besonders die schrillen Crotales im Schlagzeugpart. Verbunden mit dem Leistungsdruck meines ersten großen Projekts war das wohl zu viel: Genau 24 Stunden nach Projektende setzte ein Pfeifen in meinem Ohr ein. Seine Wahrnehmung ist ähnlich wie bei Kafka beschrieben, es ist extrem nah und doch entrückt, beängstigend dadurch, da man es nicht in seinen eigenen Erfahrungshorizont integrieren kann. Es prägt auch die Wahrnehmung der Umgebung, wirkt wie ein Filter. In meinem Fall veränderte sich dieses Pfeifen ständig. Der ärztliche Rat, dies zu ignorieren, ist natürlich für jemanden, der als Musiker gewohnt ist, auf jedes Tönchen zu hören, schwer zu befolgen. Autosuggestive Konzepte haben mir später viel geholfen, wobei alle nur vorübergehend funktionierten – also ähnlich, wie dieses Wesen jeweils für kurze Zeit wieder beruhigt einschläft, nachdem es eine vorläufige Erklärung des Phänomens gefunden hat. Glücklicherweise wurde mein Tinnitus nicht chronisch, sondern verschwand nach einem halben Jahr. Somit will ich auch mein sieben Jahre später entstandenes Stück nicht auf eine Verarbeitung dieser Erfahrung reduzieren.

Du erzeugst in deinem Stück das Pfeifen mittels live-elektronischer Feedbacks. Wie problematisch ist hier ein solch fast klangrealistischer Zugang – nicht zuletzt auch unter dem Gesichtspunkt von Aggressivität gegenüber Musikern und Publikum?

Den Tinnitus zu instrumentieren, wie in Smetanas *1. Streichquartett*, kam nie in Frage, die medizinische Forschung hat heute Erklärungsmodelle, die künstlerisch viel inspirierender sind, als das Publikum mit einem lauten hohen Ton zu quälen. Besonders fasziniert mich, dass dieser Ton gar nicht vom Ohr produziert wird, sondern eine kompensierende Reaktion des Gehirns auf eine »Unterspannung« des Hörnervs ist. Ich suchte deshalb nach einem ähnlichen akustischen Phänomen und kam darauf, dass man mit dem ungewöhnlichen Beschallungssystem, das ich in diesem Stück verwende, gezielte Rückkopplungen erzeugen konnte. Dies sind ja auch Töne ohne Ort, schwer lokalisierbar und scheinbar ohne Ursprung – das System erzeugt sie von selbst. Doch verwende ich nicht Rückkopplungen, wie man sie öfters beim Soundcheck ziemlich un-

angenehm erlebt, sondern solche, die dank Filterung und dem speziellen »Setup« äußerst subtil gestaltbar sind.

Klangprojektionen strukturieren ja bereits die ersten Szenen.

Ja. Hierbei wurde ich beeinflusst von der persönlichen Begegnung mit einem anderen Gast am Studio für zeitgenössische Musik in Luzern, Alvin Lucier …

… und seinem Teekessel, wo der Ton ja auch quasi gefangen ist …

… stimmt! Das ist im Stück *Nothing is real* für Klavier und Teekrug der Fall. 2008 hat Luciers ehemaliger Schüler und Assistent, der Berliner Komponist Hauke Harder, mit meinen Studierenden »kammermusikalische« Fassungen von Luciers berühmtestem Stück, *I'm Sitting in a Room*, gemacht, indem er sie bat, kleine Hohlkörper mitzubringen, in denen er dieselbe Schlaufe realisierte wie im Originalwerk, jedoch mit viel schnellerer Entwicklung. Beim Anhören des Vorgangs hatte man plötzlich das Gefühl, selbst in einem Teekessel oder in einer Gießkanne drin zu sein, man wurde da akustisch förmlich hineingesogen.

Der Beginn der Kammeroper Im Bau *ist noch Raum-los, die Sängerin unsichtbar, musikalisch fast eine Art Ouvertüre. Die knackenden, schwer ortbaren Geräusche bilden einen doppelten Boden: Man spürt bereits das Unheimliche. Zugleich ist es auch eine Schule des Lauschens.*

Die erste konzeptionelle Idee, die ich beim Lesen von Kafkas *Der Bau* hatte, war die Komposition eines kleinen Stücks für Stimme und unsichtbare »Begleiter«, das man mobil in verschiedenen Kavernen, Bunkern und Luftschutzkellern hätte aufführen können. Das Publikum würde vom singenden und sprechenden Erzähler durch labyrinthische Räume geführt, erhielte eine Art Führung durch den Bau und würde gleichzeitig von den Begleitern gespielte Klänge von außen beziehungsweise aus nicht sichtbaren Nebenräumen wahrnehmen. Ich wollte dabei mit der Ambivalenz spielen, dass Klangereignisse einerseits die Raumgröße empirisch ermessen lassen, unsere Wahrnehmung aber auch leicht zu täuschen ist, besonders bei Ereignissen, die von außerhalb hereinklingen, und solchen, die aus klangfarblichen Gründen »schwer ortbar« sind, wie du das genannt hast. Das alles mit dem Ziel, parallel zur zunehmenden Gedankenverirrung des Wesens und zum Gehen durch unübersichtliche unterirdische Räume auch eine akustische Desorientierung zu erzeugen. Auch wenn sich diese Idee stark weiterentwickelte, blieb doch die Suche nach einer klanglichen Beengtheit und Desorientierung erhalten. In Gesprächen mit dem Ensemble æquatuor bin ich darauf gekommen, dass die Besetzung Oboe, Violoncello und Klavier drei ganz unterschiedlich große Resonanzkörper in die Aufführung einbringt, in die man nach Luciers Prinzip die Sängerin projizieren könnte.

Wie muss man sich das technisch vorstellen?

Ich habe einen ehemaligen Schüler, den Tonmeister Ueli Würth aus Zürich, mit dem ich seit vielen Jahren zusammenarbeite, gebeten, Lösungen dafür zu suchen. Im Fall der Oboe ist es ein rohrförmiger Lautsprecher, wie er gegenwärtig von amerikanischen Rapmusikern zur Manipulation ihrer Stimme benutzt wird. Dieser findet bequem im Inneren der Oboe Platz. Bei Violoncello und Klavier ist es ein Kontaktlautsprecher, der den Korpus des Instruments in Schwingung versetzt und so zu einem riesigen Laut-

sprecher umfunktioniert – übrigens eine Technologie, die Firmen benutzen, um ihre vor dem Schaufenster stehenden Kunden mit Klängen zu berieseln. Der Haken dabei ist, dass nur beim Klavier der Direktschall der Sängerin nicht überdeckend wirkt: Hier löst ihr Impuls eine nachklingende Resonanz aus, vergleichbar mit Luciano Berios *Sequenza X*. Bei Oboe und Violoncello würde aber die Sängerin den Effekt der Innenresonanz übertönen, somit müssen diese »auslösenden« Momente vorproduziert und als Samples in die Instrumente hineingespielt werden. Das hatte mich anfänglich konzeptionell gestört, beim Komponieren entdeckte ich aber, dass die Sängerin ja nicht einfach »Playback« dazu singen muss, sondern parallel eine zweite Stimme singen kann, die aber durchsichtig genug sein muss, um die Resonanzen nicht zu überdecken. Gleiches gilt übrigens für die beschallten Instrumente: Es sind vor allem ephemere und schattenhafte Klänge, die spannende Mischungen mit der in sie hineinprojizierten Sängerin ergeben. Diese nun ermöglichte teilweise »Verdopplung« der Sängerin als ihr »Original« und als »Projektion« erlaubte ähnliche polyphone Schichtungen, wie ich sie schon oben bei meinen früheren Textvertonungen beschrieben habe. Besonders reizvoll ist, dass die projizierten Gesangspartien nur »Modulatoren« des Instrumentalklangs sind, also kaum direkt wahrgenommen werden. Das erlaubt wiederum sehr plakative Textausdeutungen und Deklamationen zugunsten von »Störsignalen« des Instrumentalklangs.

Wenn sich das Wesen den Kopf blutig stößt, wird dies in der Partitur geradezu handfest und sehr naturalistisch auskomponiert.

Ja, aber so direkt werde ich nur dort, wo die Stimme Instrumentalklänge moduliert und diese Direktheit dann eigentlich doch nur indirekt vermittelt. Auf dieser Ebene sind klare Gesten sogar vorherrschend. In Luciers Stück *Nothing is real* wird in ähnlicher Weise die bekannte Melodie aus dem Beatles-Song *Strawberry Fields* durch den Teekrug manipuliert – also gerade das Vertraute, das nun durch die Versuchsanordnung zum Fremden wird. Oder wie bei Alfred Hitchcock, der die Auflösung des Kriminalfalls in *Vertigo* schon in der Hälfte des Film verrät, um uns Zuschauer von jener Frage zu befreien und die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie der Publikumsliebling James Stewart allmählich zum nekrophilen Fetischisten wird. Liegt der Fokus auf der Transformation, muss die Ausgangssituation möglichst einfach sein.

Die verschiedenen Räume des Baus werden in Deinem Stück sehr unterschiedlich dargestellt: Im »Burgplatz« begegnen wir vielen Hall-Klängen, einem spektrales Feld; die Präparierung des Flügels erlaubt ja auch Flageoletts, Mikrointervalle … Im »Labyrinth« haben wir dann gleitende Klänge, Unsicherheit; die Skordatur des Violoncellos verstärkt diesen Ausdruck noch. Das Labyrinth erscheint auch als Polyphonie der Schichten, der Stimmen – ähnlich, wie wir schon im Text einer völlig labyrinthischen Struktur begegnen.

Auch hier habe ich eine sehr einfache Ausgangssituation gewählt. Das tonnenschwere Klavier verkörpert den »Burgplatz«, der verwinkelte Korpus des Violoncellos das »Eingangslabyrinth« und die enge Röhre der Oboe die »Moosdecke«. Dadurch gewinne ich akustisch unterschiedliche Raumqualitäten, die schon in Kafkas Erzählung atmosphärisch wirksam werden – aber es kommen noch zwei wichtige Aspekte hinzu: Harmonik und Klangfarbe, deren imaginäre Räumlichkeit man gerne unterschätzt. Als ich einmal mit Studierenden Georg Friedrich Haas' *Drittes Streichquartett* einstudierte, ein

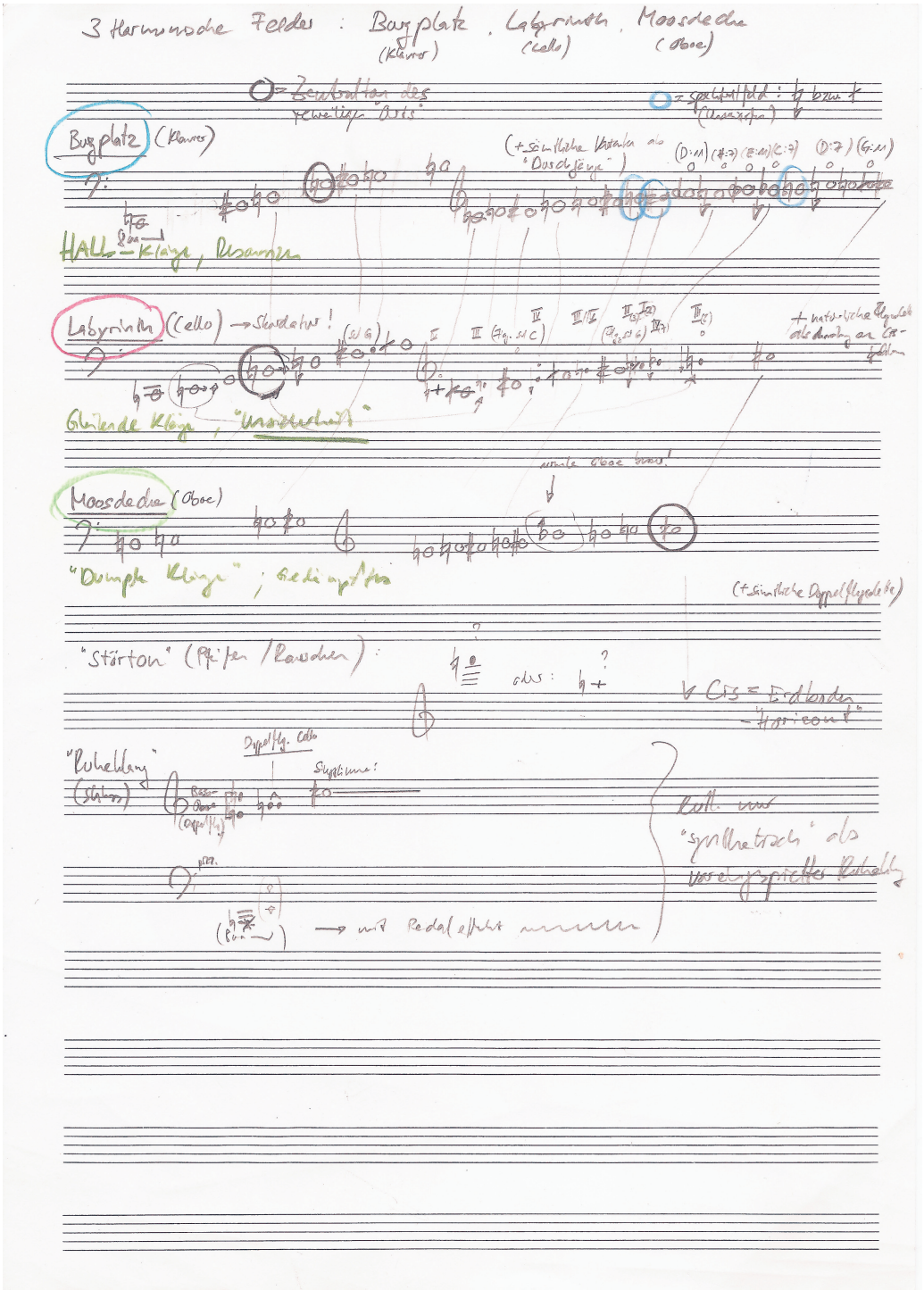


Abbildung 2: Michel Roth, *Im Bau*, Skizze zur musikalischen »Topographie« (© Michel Roth, Luzern)

Werk, das im Raum verteilt und in völliger Dunkelheit aufgeführt werden muss, ist mir aufgefallen, dass die reale Situation nur wenig Raumwirkung entfaltete: Ich hörte zwar die Viola aus der einen Ecke und das Violoncello aus der anderen, aber dies war stabil lokalisierbar und isolierbar, das Ohr hat sich rasch auf diesen Zustand eingestellt. Die Raumwirkungen der Harmonik, die Tiefenschärfe spektraler Akkorde und die Eindringlichkeit der Wyschnegradsky-Akkorde, also raumprägende Eindrücke von Ferne und Nähe, waren dagegen viel stärker und blieben erst noch in fesselnder Bewegung, herannahend oder sich entfernend, von körperlich präsent bis sphärisch entrückt. Aus diesem Grund wollte ich in meinem Stück jedem der drei genannten Orte eine bestimmte harmonische und klangfarbliche Situation zuordnen, die auch eine explizite räumliche Qualität suggeriert.

Jedes der drei Instrumente bekommt von dir außerdem nicht nur eine spezifische Position auf der Bühne zugewiesen, sondern auch eine bestimmte Rolle …

… wobei letztere durchaus variieren kann. Der Flügel hat als »Burgplatz« natürlich etwas Bergendes, umhüllt als Resonanzraum die Sängerin. Gleichzeitig ist er aber auch ein Gegenspieler, und er kann die Stimme verzerren oder gar wie ein Feind (akustisch) verschlucken. Das wird übrigens besonders ohrenfällig im Moment, wo das Tier seinen Bau verlässt: Hier folgt die erste rein instrumentale Passage, eine Art Zwischenspiel, das



Abbildung 3: Michel Roth, *Im Bau*, Manuskript (»Übergang vom Bau ins Freie«), S. 78
(© Michel Roth, Luzern)

auch die Befreiung aus den zuvor beengenden Konstellationen zwischen Gesang und Ensemble darstellt.

Kriechen wir nun tiefer in die Klänge selbst hinein. In der Ausgestaltung von Raum und Resonanz hat die Live-Elektronik eine besondere Bedeutung.

Genau, die Elektronik projiziert die Sängerin in jedes Instrument einmal hinein. Ebenso kann jedes Instrument in jedes andere Instrument projiziert werden – ich habe alles durchgespielt und dadurch auch jeder Szene ihre eigene akustische Konstellation geben können. Im Mittelteil, beim Durchbruch ins Freie, gibt es dann keine Elektronik. Nach der Rückkehr kommen wieder die Klangprojektionen, nun jedoch stellenweise wirklich live von der Sängerin in die Instrumente hinein »gesungen«. Dies ist dann sehr rückkopplungsanfällig, sobald die Sängerin einem Instrument zu nahe kommt.

Das dabei entstehende Pfeifen ist hier aber ja gerade erwünscht …

Richtig. Dies verdeutlicht ja auch, wie sich das Wesen durch dieses Störgeräusch von seinem Bau entfremdet. Das Wesen streift nun durch Moosdecke, Labyrinth und Burgplatz, doch immer stellt sich dieser Ton dazwischen, ein Gefühl von Geborgenheit und Vertrautheit kann gar nicht mehr aufkommen. Wichtig ist, dass wie zu Beginn diese Klänge vom Instrumentalisten selbst moduliert werden können: Öffnet man die Klappen der Oboe, beeinflusst das auch die Rückkopplung. Darüber hinaus kann die Sängerin durch ihre Annäherung und Entfernung ihrerseits die Klänge steuern; aus szenischen Aktionen entstehen also unterschiedliche klangliche Resultate.

Und der utopische Raum, die absolute Stille, die es zu bewachen gilt – bleibt dies Utopie?

In Kafkas Text ist es eine Utopie im doppelten Sinne. Zum einen ist das Wesen gar nicht in der Lage, diesen Raum zu bauen, zum andern möchte es ja diesen Raum auch nicht bewohnen, sondern lieber im Zwischenraum die Stille von dessen Innerem bewachen – diese Passage zählt übrigens zu meinen tiefgreifendsten literarischen Erfahrungen und ist für mich der Höhepunkt des Textes, weshalb ich hier am stärksten in Kafkas Dramaturgie eingegriffen habe und sie erst kurz vor Schluss des Stücks bringe.

Wie lässt sich diese Stille denn kompositorisch erfassen?

Sie ist im Text ja keine reale Erfahrung, eine simple Generalpause kann es so nicht sein; sie ist vielleicht nur ein Bewusstseinszustand, wie dies John Cage einmal treffend beschrieben hat. Absolute akustische Stille wirkt unnatürlich, tot und führt zu Desorientierung und Angstzuständen. In der Tonspur eines Films wird Stille deshalb oft scheinbar paradox mit Geräuschen dargestellt – ein tropfender Wasserhahn, fernes Vogelgezwitscher oder knarrende Holzböden –, man denke etwa an die eindrückliche Eröffnungsszene von Sergio Leones Klassiker *C'era una volta il West*. Genau zwischen diesen Stillen, der absoluten Totenstille und der knisternden Lebendstille, muss dieser Zwischenraum sein, den das Wesen bewohnen und bewachen will.

Aber es bleibt ja eine Utopie, der Bau der Stille ist nur das unerreichbare Ziel, auch wenn das Wesen sagt: »Das schönste an meinem Bau ist aber die Stille.«

Ja, das ist ein weiterer Zwischenraum auf der Metaebene: Diese Stille ist eine Utopie, die aber etwas Tröstliches hat und somit realen Einfluss auf das Verhalten des Wesens.

Also fast ein romantischer Gedanke: die Sehnsucht nach einem paradiesischen Zustand, nicht aber dessen Erfüllung …

… Schönbergs *Jakobsleiter* und *Moses und Aron* brechen auch ab, sobald sie im Himmel angekommen sind, also bei dem »Unbeschreiblichen«, das auch Goethes *Faust* beendet. Wichtig ist mir, dass meine Musik in diesen Momenten den Charakter des Utopischen annimmt, also wie in der romantischen Fragmentästhetik Raum für eigene Imaginierungen lässt.

Hängt damit zusammen, dass du am Schluss das Instrumentarium wechselst? Das Ensemble spielt nur noch auf Variantinstrumenten, darunter singende Säge und Melodica. Ist das der Klang der Utopie?

Ich wollte, dass die Hauptinstrumente am Ende wie tote Hüllen oder verlassene Räume auf der Bühne zurückbleiben. Das Ensemble tritt in den Zuschauerraum und erzeugt so – erstmals im Stück – nicht nur eine virtuelle, sondern eine reale Raummusik; man ist als Publikum nun in derselben Situation wie das Wesen, umgeben von Klängen, deren Herkunft und Ort man nicht genau eruieren kann. Gleichzeitig bildet das Ensemble nun ein unüberbrückbares Gegenüber zur Sängerin. Die Auswahl dieser Variantinstrumente orientierte sich an ihrem fremdartigen Klang, der allerdings durch ähnliche Spieltechniken wie beim Hauptinstrument zustande kommt. Letztere bleiben also nicht nur verlassen auf der Bühne zurück, es gehen ihnen dabei auch charakteristische Wesenszüge verloren, etwa wenn die Melodica das Klavier ersetzt und dessen typische Anschlags- und Ausklangscharakteristik aufhebt. Dadurch soll die Utopie zur Dystopie werden und zwar zunächst einmal wörtlich: zum »Unort«. Darüber hinaus auch dystopisch in der üblichen Wortbedeutung, also entfremdet, denaturiert, tot.

Diese verschiedenen Ebenen, auch Metaebenen findet man immer wieder im Text selbst, auch diese Distanz. Kommentiert sich das Wesen selbst, spricht es meist mit einfacher Sprechstimme, wie beiseite. In der Szene XI wechselt der Text gar auf einen distanzierenden Modus: Der Erzähler spricht nur noch von einem unbestimmten »man« – wie gelingt dir in der Musik eine analoge Distanzierung?

Diesen Moment wollte ich unbedingt im Libretto haben – es ist eine fast schon Walsersche Verunklarung, wer hier überhaupt erzählt: als würde das Wesen seine Erzählperspektive aus dem Bau hinausverlegen. Hier wird der Entfremdung durch die Rückkopplungen und die Verdopplung durch vorproduzierte Bandaufnahmen der Sängerin eine besondere Rolle zukommen.

Neben der Verunklarung ist bei Kafka – ähnlich übrigens wie bei Walser – auch eine beständige Rechtfertigung herauszuhören. Wie in einem neurotischen Zwang muss das Tier beinahe jeden seiner Schritte begründen, ja geradezu verteidigen. Das Selbstreferentiell-Befragende verdichtet sich dabei zunehmend zu Selbstkritik und Selbstzweifel. Auch als Komponist gibst du dir ja ständig Rechenschaft. Der Komponist ist immer auch ein Selbstbeobachter – wie weit kommt da dem Kom-

ponisten der Theoretiker in die Quere, der nach Absicherungen sucht, Selbstvergewisserungen, Notausgängen?

Ich komponiere seit bald 30 Jahren, mit Musiktheorie beschäftige ich mich bloß halb so lang. Anders gesagt: Ich vertraue viel auf instinktive künstlerische Entscheidungen, und es sind meist ebenso instinktive künstlerische Spontanreaktionen, die mich beim Proben und Hören an meiner Musik zweifeln lassen. Auch wenn gegenseitige Beeinflussungen sicherlich stattfinden, trenne ich meine Tätigkeiten als Musiktheoretiker und als Komponist doch deutlich. So sehe ich auch meine Antworten auf deine Fragen als Teil meiner künstlerischen Tätigkeit, das heißt als Ausdruck von etwas, das mir momentan instinktiv als richtig und wichtig erscheint. Aber aus meiner eigenen Forschungstätigkeit weiß ich, dass Komponisten meist alles andere als zuverlässige Auskunftsgeber zu ihren eigenen Stücken sind – eine musikanalytische Betrachtung meines Stücks dürfte einige meiner Aussagen relativieren.

Besonders hübsch finde ich die – hier auch ironisierte – Distanzierung in der V. Szene (Labyrinth): »Wenn ich mich dem Ausgang nähere, hat es immer eine gewisse Feierlichkeit«. Dabei plustert sich das Wesen geradezu auf, unterstützt von ebenso erwartungsvollen Fermaten. Dann folgt ein dynamischer Höhepunkt, das Lupophon (eine neukonstruierte Bass-Oboe) in Extremlage, das Tonband sehr laut, übersteuernd ins Violoncello projiziert. Sofort wird alles verschleiert, verwischt, in Zickzacklinien umgangen. Und wenn wenig später das Wesen ruft, »hier ist der Eingang zu meinem Haus, sagte ich damals ironisch zu den unsichtbaren Feinden«, sucht man unwillkürlich mit: Zwar erklingt anfangs das cis² als Grenzton und Grenztor; dies wird aber sofort wieder »verwedelt« und dadurch versteckt.

Die Labyrinth-Szene ist besonders komplex, und ich habe viel skizziert und recherchiert, um sie schreiben zu können. Besonders auch wollte ich in jedem Instrument paradoxale Bewegungen provozieren, etwa im Violoncello, wo durch den beständig sich ändernden Fingerdruck der Griffhand kleinste Lagenwechsel plötzlich riesenhafte Intervalle erzeugen und umgekehrt. Das cis² ist tatsächlich ein Grenzton in diesem Stück, quasi der Ausgang aus dem Bau, und ein Großteil der Harmonik lässt sich aus spektralen Skalen ableiten, die dieses cis² enthalten, wenn auch an völlig unterschiedlicher Stelle. Es gibt also eine Verankerung in tiefsten Grundtönen, doch macht dies die Harmonik durch die Überlagerung der Bezugsskalen und verbunden mit der aufwendigen Klavierpräparation vor allem unübersichtlich, labyrinthisch. Jenseits von cis² klaren die Verhältnisse dann auf (siehe Abb. 4).

Gleichzeitig weitet sich ab dieser Stelle auch der Ton-Raum, die frische Luft ist förmlich spürbar.

Ja, diese frische Luft habe ich sogar beim Komponieren gespürt! Für solche persönlichen Identifikationen bin ich vielleicht besonders anfällig, da ich mein Verhalten am Arbeitstisch gerne Regeln unterwerfe, die das Stück in irgendeiner Weise prägen sollen.

So hältst du es mit dem Maulwurf, der »keineswegs die Grabung eines großen Forschungsgrabens plant«? Selbst gesetzte Regelsysteme sind dir zwar sehr wichtig als Referenz und Rückhalt, der Sicherheit gibt, aber deine kompositorischen Entscheidungen beruhen nicht nur auf höchster Reflexion, sondern fallweise auch auf instinktiver Irrationalität?

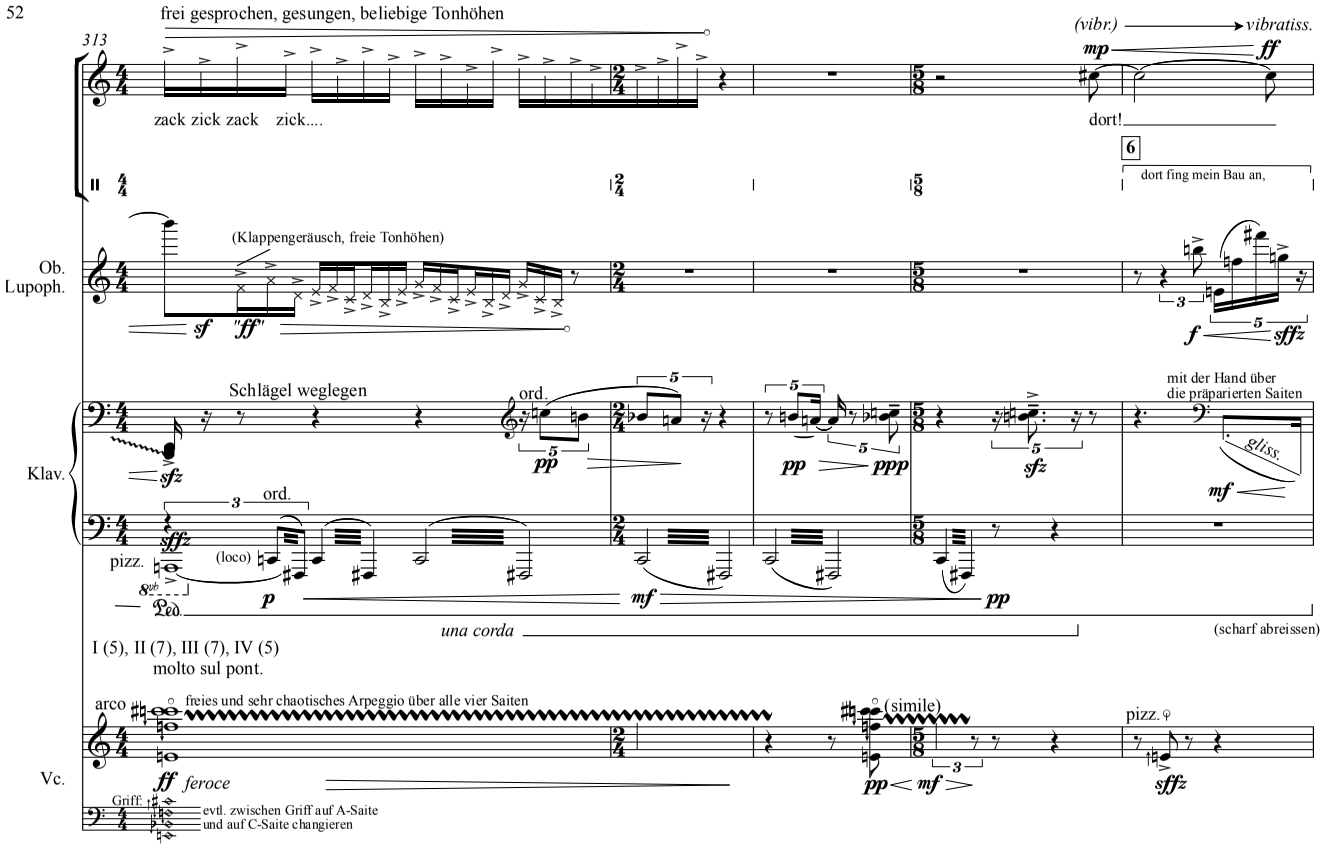


Abbildung 4: Michel Roth, *Im Bau*, Partitur (»cis² als Referenzton«), S. 52 (© Michel Roth, Ricordi-Verlag München)

Es ist oft nicht nur eine Materialvorordnung, sondern auch eine Art »Ethik« oder in Abwandlung einer Schauspieltechnik ein »Method Composing«, das mir bestimmte künstlerische Handlungsweisen aufzwingt und ungewöhnliche Entscheidungsprozesse auslöst. Konkret gesagt will ich mich beim Komponieren selbst in die Enge meines eigenen Baus treiben und schränke meinen kreativen Spielraum bewusst so weit wie möglich ein. Möglichst lange unter cis^2 zu bleiben ist angesichts von Sopran und Oboe eine ziemlich ungemütliche Voraussetzung. Natürlich ist dabei nicht von der Hand zu weisen, was György Ligeti in Bezug auf Pierre Boulez so schön formuliert hat: »Der Komponist spaziert daher als Wesen, das sich selber an der Leine führt«.[11] Das heißt, dass ich meine eigenen Regeln während der Arbeit immer wieder modifizieren kann.

Wie gelingt dem Komponisten denn diese Distanz zu seinem eigenen Werk? Kann auch er wie das Tier seinen Bau nach Revisionen verlassen und eine Außensicht erlangen? Oder wünschtest auch du dir manchmal einen »Vertrauensmann«?

Das wünschte man sich tatsächlich gelegentlich. Die plötzliche Außenansicht des eigenen Werks, die einem in der ersten Probe entgegenschallt, hat für mich zunächst immer etwas Erschreckendes und auch Befremdendes. Nicht dass ich nicht einigermaßen hören würde, was ich schreibe, aber oftmals erlebe ich in der realen Klangwelt und ihrer Zeiterfahrung eine Umwertung der Prioritäten: Was mir beim Komponieren ganz wichtig war, funktioniert nun brav im Hintergrund, während sich Facetten und Zusammenhänge in den Vordergrund drängen, die ich beim Komponieren nicht groß beachtet oder gar beabsichtigt hatte. Deshalb gehe ich gern in die erste Probe, dann sind die Musiker noch mit sich selbst beschäftigt, und ich kann mich in Ruhe vertraut machen mit meinem neuen Gegenüber, meinem eigenen Stück.

Wie bist du nun bei Kafkas Bau *vorgegangen, um der Ich-Figur eines neurotischen, zwischen Euphorie und Selbstzweifeln schwankenden Maulwurfs – oder ist es ein Fuchs oder ein Dachs? – und seinem inneren Drama eine Bühnenpräsenz zu verschaffen? Du zeichnest ja nicht einfach ein Psychodrama nach, in Satz und Gestik wird dies vielfach gebrochen.*

Hier habe ich mir in ähnlicher Weise kompositorisch »ein Bein gestellt«, wie oben beschrieben. Der unstete *Stream of Consciousness* verlangt, den Sprech- oder Singstil ständig zu ändern. Schönberg hat dies in seinem Monodram *Erwartung* wunderbar vorgemacht, auch in »der Dandy« aus *Pierrot lunaire,* wo sich verschiedenste stimmliche Artikulationsformen schnell abwechseln. Ich wollte meinerseits aber gerade eine absehbare semantische Verknüpfung gewisser Inhalte mit einer bestimmten Deklamationsart vermeiden, das würde dem Wesen ja eine Stringenz und Geschlossenheit geben, die es meiner Ansicht nach nicht hat. Also habe ich nach einer kaum durchschaubaren seriellen Ordnung die Texte einem Raster unterworfen, das die jeweilige stimmliche Konkretisierung des Textes Silbe für Silbe steuert. Mit der Enge oder Weite der Rasterung konnte ich bestimmen, ob das Wesen an einer Stelle schon fast atemlos von einer Singweise in die andere wechselt oder jeweils längere Zeit in einer verharrt. Ein wesentliches Moment ist dabei, dass dadurch oftmals Artikulationswechsel innerhalb eines einzigen

11 György Ligeti, *Pierre Boulez*, in: *Junge Komponisten*, hrsg. von Herbert Eimert, Wien: Universal Edition 1958 (= *Die Reihe* Nr. 4), S. 63.



Abbildung 5: Michel Roth, *Im Bau*, Skizze zur Singstimmenbehandlung (© Michel Roth, Luzern)

Wortes stattfinden – auch das trägt viel zur Charakterisierung des Wesens bei und lässt sich mit der rhythmischen Ausgestaltung noch verstärken oder aber auch wieder abschwächen. Diese Singstimmenbehandlung findet sich übrigens ganz ähnlich im oben erwähnten Stück *Nenia. The Death of Orpheus* von Birtwistle.

Und gemeinsam ist den zwei Werken vielleicht auch die Unterweltsthematik …

Oder vielmehr gerade die Abwesenheit davon: Birtwistle lässt ja den berühmtesten Teil des Mythos aus und fokussiert Orpheus' grausamen Tod nach dessen Rückkehr aus der Unterwelt. Kafkas *Bau* hat für mich kaum Attribute von Unterwelt oder gar Hölle. Es ist auch kein Gruselstoff mit einem »lebendig Begrabenen«, der Bau hat ja einen Ausgang! Darüber hinaus vermischen sich Außen- und Innenwelt nach der Rückkehr des Wesens in den Bau. Er ist also gerade nicht mehr ein vom Leben entrückter Bereich, sondern nun umgeben von dessen Regungen und Gefahren – einzig ein Bau im Bau würde die Entrückung wieder kurzfristig herstellen, was sich dann ins Unendliche fortdenken ließe. In Anlehnung an Ligetis obiges Diktum müsste man von einem »Wesen, das sich in seine eigene Falle begibt« sprechen und das dann seiner eigenen List und Intelligenz zum Opfer fällt. Kafkas Tiersymbolik lässt sich – von allegorischen bis psychoanalytischen Deutungen einmal abgesehen – ja immer in zwei Richtungen lesen, beispielsweise in der *Verwandlung*: Was passiert mit einem Menschen, der in einen Käfer verwandelt wurde? Darüber wurde viel geschrieben. Interessant ist aber auch die umgekehrte Perspektive: Was würde aus einem Käfer, hätte er denn menschlichen Verstand? Bezogen auf den *Bau* könnte man sagen: Ist es nicht gerade die »Schwäche« des Tiers, dass es überhaupt reflektiert und dadurch hadert und zögert?

»Freilich manche List ist so fein, dass sie sich selbst umbringt«, bemerkt Kafkas Tier – wie weit musstest du dich vor dieser eigenen Raffinesse wiederum schützen, um dir die Freiheit des Komponisten zu bewahren? Kafkas Geschichte kann ja auch als Parabel auf das schöpferische Schaffen – sei es nun des Schriftstellers oder auch des Komponisten – gelesen werden.

Ich habe einmal bei Hanspeter Kyburz einen Kurs in algorithmischer Komposition besucht. Eine der ersten Aufgabenstellungen war, am Computer einen denkbar einfachen Alberti-Bass zu programmieren. Das Interessante dabei ist, dass man auf sehr unterschiedlichen Wegen zum selben Ergebnis kommen kann, also auch hochraffinierte Systeme als Resultat etwas völlig Simples erzeugen können. Ich bin generell fasziniert von kompositorischen Methoden und entwickle selber fast für jedes Stück eine neue: Oftmals sind es vertrackte Umwege, die mir wieder etwas ganz Einfaches ermöglichen. Ich bin mir bewusst, dass dies auch eine Art Selbstüberlistung ist, um überhaupt in einen kreativen Prozess hinein zu kommen. Es kann aber durchaus geschehen, dass ich dann die ausgeklügelten Methoden im Stück gar nicht verwende oder zumindest nicht konsequent. Die Lesart von Kafkas Text als Parabel für künstlerische Prozesse drängt sich in der Tat auf, im Unterschied zu diesem Wesen glaube ich aber nicht an den perfekten »Bau«, wie ich übrigens auch dem gerne bemühten Topos misstraue, dass in Mozarts Musik kein Ton anders sein könne, alles perfekt sei. Im Gegenteil: Ein Musilscher »Möglichkeitssinn«, also das Wissen, dass es auch ganz anders sein könnte, gehört wesentlich zum künstlerischen Schaffen – macht innovative musikalische Gedanken überhaupt erst möglich, führt aber ebenso zu kreativen Krisen oder zu einem

nie endenden Suchen, was sich in immer neuen Fassungen niederschlägt, die man, wie im Falle Anton Bruckners, heute aber als faszinierende Varianten betrachten kann.

Auch dein Libretto ist ja das Resultat eines »work in progress«. Mir hast du die zehnte Version geschickt. Das Libretto folgt der Geschichte ziemlich linear, gliedert analytisch, stellt nur wenige Episoden der dramaturgischen Schärfung zuliebe um und kürzt dann vor allem im dritten Teil, wo die Selbstreflexionen zunehmend ausufern und ins Paranoide abgleiten. Sind die Kürzungen inhaltlich bedingt oder soll damit das dramatische Tempo gesteigert werden?

Bewusst habe ich dies nicht gemacht, aber es scheint mir eine schlüssige Beobachtung zu sein. Trotz der Kürzungen ist das Libretto ja immer noch lang: Ich erinnere mich, dass sich am Anfang auch der Regisseur Georges Delnon etwas gewundert hatte, wie viel Text ich mir da aufbürde. Tatsächlich sind viele Libretti heute sehr knapp, auf wenige Kernsätze reduziert und lassen so der Musik viele Entfaltungsmöglichkeiten. Persönlich habe ich gerne viel Text. Ich liebe die Intensität und Komplexität von Sprache mit ihren unendlichen Schattierungen, dem Rhythmus des Redeflusses, der umständlichen Ausformulierung eines komplexen Gedankens bis hinein in die letzte Partikel. Ein Kritiker hat über *Der Spaziergang* geschrieben, dass meine Textmontage der zwei Baritone so spannend sei, dass es den zusätzlichen Orchesterapparat eigentlich gar nicht mehr brauche. Natürlich bin ich nicht dieser Meinung, aber trotzdem liegt er nicht ganz falsch, denn wie auch *PESSOA* und die *Räuber-Fragmente* ist dieses Stück Ausdruck meines großen Vertrauens in die Eigenmusikalität textlicher Strukturen, die in meinen Werken eine tragende Rolle spielt. Ich versuche in allen genannten Stücken musikalisch analoge Texturen ins Textgewebe einzuflechten, um dadurch den Text in seiner ganzen Komplexität und Fülle erfahrbar zu machen. Meine Musik soll sich gegenüber dem Text nicht interpretierend (im fokussierenden Sinn) verhalten; vielmehr schwebt mir eine Mehrdimensionalität von Deutungen und Verstehensweisen vor, deren Ausgangspunkt aber immer der Text bleibt, auch wenn er gelegentlich aus dem Wahrnehmungsfeld verschwindet. Somit wird natürlich die Textverständlichkeit zum Thema – auch dies übrigens ein kritischer Einwand, den ich hin und wieder zu hören bekomme. Seit *Die auf dich zurückgreifende Zeit* nach Peter Weber betrachte ich sie einfach als Parameter, den ich gezielt gestalten kann. Interessanterweise hat mir Weber später einmal gesagt, dass er selbst bei Lesungen bewusst mit der Verständlichkeit spiele und gerne einmal einen Satz absichtlich flüchtig und schwer verständlich vortrage.

Im Bau *geben Aktivität und Ruhe, Getriebensein und Schlaf dem Libretto eine eigene Zeitstruktur, vermitteln eventuell sogar verschiedene Erfahrungen von Zeit?*

Das ist für mich ein zentraler Aspekt. Kafkas *Bau* folgt einer vegetativen, instinktiven Dramaturgie: so wie eben ein Tier funktioniert, ständig pendelnd zwischen Selbsterhaltungstrieb und Schlaf. Besonders schön finde ich, wie dies im Text manchmal praktisch übergangslos geschieht. Im dritten Teil muss sich das Wesen dann mit Erklärungsversuchen den Schlaf erkaufen. Da wären wir wieder beim Tinnitus-Patienten, der sich überlisten muss, um Schlaf zu finden.

Der Schlaf hat ja etwas Irreales. Die Ruhe besitzt hier ihren eigenen Klang: ein Doppelflageolett des Violoncellos plus das cis² in der Singstimme, den Grenzton zwischen innen und außen.

Dazu spielst du besonders intensiv mit Resonanzen, die Violoncello und Lupophon – übrigens ein ungewöhnliches, volltönendes »wölfisches« Variant-Instrument, das neu geschaffen wurde und dessen Erforschung gerade erst beginnt – in den Flügel projizieren. Ist dieser Schlaf auch ein Fenster auf eine andere, die innere Welt?

Nein, eigentlich nicht, und ich empfinde es auch in Kafkas Text nur zum Teil so. Der Schlaf scheint mir im Gegenteil vielleicht das einzig Reale in dieser Handlung. Hier ist das Tier bei sich, ist vielleicht überhaupt Tier und nicht einfach eine Allegorie für unsere inneren Ängste.

Der Schluss ist bei dir bewusst offen gehalten – welche Perspektiven ergeben sich daraus?

Es ist ein Ende, aber kein Schluss und schon gar keine Lösung. Darauf spielt auch meine Titelwahl an: »Im Bau« ist doppeldeutig und bezeichnet einerseits den (statischen) Aufenthalt im Gebäude, anderseits den (prozessualen) Vorgang des Bauens, der in dieser Geschichte wohl nie zu einem Ende kommen wird. Die Erzählung ist bezeichnenderweise ein Fragment, wobei man nicht genau weiß, ob Kafka einfach aufgehört hatte oder der eigentliche Schluss bloß verloren gegangen ist. Der letzte Satz »Aber alles blieb unverändert, das…« steht nämlich an einem Seitenende, so dass es durchaus wahrscheinlich ist, dass zumindest dieser Satz auf einer unbekannten Folgeseite noch zu Ende geschrieben wurde. Diesen Schluss habe ich zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht geschrieben, aber es würde mich reizen, noch eine Weile darüber hinaus zu komponieren und das tatsächliche Ende anschließend durch Zufall zu ermitteln oder sogar spontan den Interpreten zu überlassen wie in meinen *Räuber-Fragmenten*: Der »improvisierende Solist«, auf den ich als Komponist im Verlauf der Komposition nur indirekt Einfluss habe, muss dort den Schluss des Stücks alleine finden – ich freue mich immer darauf, denn so erweitert sich bei jeder Aufführung nicht nur mein Stück um eine weitere Variante, sondern auch meine eigene musikalische Imagination.

Das Gespräch wurde am 19. Oktober 2011 in Basel geführt. Zu diesem Zeitpunkt war das Werk ungefähr zur Hälfte komponiert.

Biographien

Thomas Gartmann, geboren 1961 in Chur, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte an der Universität Zürich, wo er auch als Assistent wirkte. Dazu belegte er Kompositionsunterricht bei Hans-Ulrich Lehmann und Violinstudien bei Rudolf Bamert, Elemer Glanz sowie Daniel Zisman und arbeitete journalistisch (NZZ, Radio DRS und NDR). Nach der Promotion über das Instrumentalwerk von Luciano Berio wurde er Leiter Musik der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, Präsident der Arbeitsgemeinschaft für die Förderung von Schweizer Musik sowie Stiftungsrat beim Künstlerhaus Boswil, beim Schweizer Nationalfonds und bei der Fondation SUISA. Er lehrte Akustik, Instrumentenkunde, Analyse und Kulturmanagement an der Universität Bern sowie den Hochschulen von Basel, Bern, Luzern und Zürich. 2011/2012 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abteilung Forschung und Entwicklung an der Hochschule für Musik Basel und Gastprofessor im Forschungsschwerpunkt Interpretation an der Hochschule der Künste Bern, wo er seit 2012 die Forschung leitet.

Georg Friedrich Haas, geboren 1953 in Graz, aufgewachsen in Tschagguns (Vorarlberg). Er studierte 1972 bis 1979 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz Komposition (u. a. bei Iván Eröd und Gösta Neuwirth), Klavier (Doris Wolf) und Musikpädagogik. Außerdem studierte er bei Friedrich Cerha in Wien. Haas nahm mehrmals an den Darmstädter Ferienkursen und am »Stage d‹Informatique Musicale pour compositeur« am IRCAM in Paris teil und erhielt verschiedene Preise (u. a. Sandoz-Preis) und Stipendien (u. a. DAAD) in Deutschland und Österreich. Er ist Gründungsmitglied der Grazer Komponistenvereinigung die andere saite. Haas lehrte zunächst als Dozent und später mit Unterbrechungen als Professor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz u. a. die Fächer Zeitgenössische Kompositionstechniken und Kontrapunkt. Seit Herbst 2005 ist er Dozent für Komposition an der Hochschule für Musik Basel.

Leonardo Idrobo, geboren 1977 in Santiago de Cali, Kolumbien. 1995 zog er nach Santa Fe de Bogota, um an der Universidad Nacional de Colombia Musik zu studieren. Seine Lehrer waren u. a. Roberto García, Horacio Lapidus, Hegberto Bermúdez, Angela Rodríguez und Blás E. Atehortua. 1997 studierte er dank einem Stipendium der Fundación Mazda para el Arte y la Ciencia Komposition bei Juan C. Marulanda an der Pontificia Universidad Javeriana. Zwischen 1998 und 2000 nahm er gelegentlich Analyse- und Kompositionsunterricht bei Rodolfo Acosta R. Ende 1998 – ohne das Studium abgeschlossen zu haben – verließ er die Universität und widmete sich der Komposition vollzeitig. Von 2001 bis 2006 studierte an der Hochschule für Musik Basel

Komposition bei Detlev Müller-Siemens und Erik Oña und sonstige Theoriefächer bei u. a. Dorothé Schubarth, Roland Moser, Hanspeter Aeschlimann, Markus Jans, Hans Saner und Jakob Ullmann. Er hat an verschiedenen Kursen, Workshops und Seminaren teilgenommen in Kolumbien, Spanien, Ungarn, Deutschland und in der Schweiz und hat Masterclasses bei Coriun Aharonian, Graciela Paraskevaidis, Beat Furrer, Michael Jarrell, Jonathan Harvey, Marco Stroppa, Klaus Huber, Mark Andre, Brice Pauset und Helmut Lachenmann besucht. Er ist Preisträger des Nationalen Kompositionspreises des Ministerio de Cultura de Colombia (1997); Stipendiat des Ministerio de Cultura de Colombia und FONCA (Mexiko), der Ruth & Hans Rapp Stiftung, der Kiefer Hablitzel Stiftung und der Marianne & Curt Dienemann Stiftung. Die Stiftung Christoph Delz gewährte ihm das Werkjahr für Komposition 2008. Seine Musik ist an verschiedenen Festivals in Kolumbien, Mexiko, der Schweiz, Deutschland, Polen und Ungarn von Ensembles wie Tambuco, Ensamble3, Ensemble Phoenix Basel, Ensamble CG, Ensemble Proton Bern und dem Sinfonieorchester Basel aufgeführt worden. Leonardo Idrobo lebt in Basel mit Frau und Kindern, arbeitet als freiberuflicher Komponist und Notenhersteller sowie als Geschäftsleiter des Vokalensembles Cappella Nova Basel und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Basel.

Michael Kunkel, geboren 1969 in Winz-Niederwenigern/Ruhr. Studium in Tübingen, Promotion in Basel. Chefredakteur der Zeitschrift *Dissonance*, Leiter der Forschungsabteilung der Hochschule für Musik Basel. Schriften zur zeitgenössischen Musik, Herausgebertätigkeit.

Roland Moser, 1943 in Bern geboren, studierte - neben Klavier und Dirigieren - in Bern und Freiburg/Br. Komposition bei Sándor Veress und Wolfgang Fortner, danach ein Jahr lang elektronische Musik in Köln. 1969 wurde er Dozent für theoretische Fächer und Neue Musik am Konservatorium in Winterthur, 1984–2008 Professor mit Klassen für Komposition, Instrumentation und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Basel. In dem aus Komponisten und Interpreten zusammengesetzten Ensemble Neue Horizonte Bern wirkt er seit 1969 an zahlreichen Veranstaltungen mit, dabei auch experimentelle Ansätze des Spielens und Wahrnehmens von Musik erprobend. Innerhalb des recht umfangreichen Oeuvres mit über 60 Titeln kommt dem Umgang mit Sprache im vokalen und instrumentalen Bereich eine besondere Bedeutung zu. Ein grosses, offenes »Romantik-Projekt« steht seit 1970 im Zentrum: *Heinelieder, Lebenslauf* (Hölderlin), *Brentanophantasien, Ritterfragmente* (nach J. W. Ritter), die abendfüllende Oper *Avatar* (nach Th. Gautier) und die Briefszenen *Rahel und Pauline* (Uraufführung am Lucerne Festival 2007). Neben größeren Chorwerken und zehn Arbeiten für ganz verschiedenartige Orchesterbesetzungen gilt ein weiterer Schwerpunkt der Kammermusik.

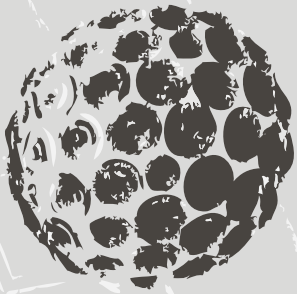
Michel Roth, geboren 1976 in Altdorf, lebt in Luzern. Er ist Professor für Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Basel und Mitglied der dortigen Forschungsabteilung. Davor war er zehn Jahre lang als Dozent für Komposition, Musiktheorie und Kammermusik an der Musikhochschule Luzern tätig und arbeitete als Leiter des Luzerner Studios für zeitgenössische Musik unter anderem mit Pierre Boulez, Helmut Lachenmann und Péter Eötvös zusammen. Als Komponist wird er von Orchestern,

Ensembles und Interpreten aus dem In- und Ausland gespielt und ist regelmäßiger Gast an diversen Musikfestivals. Mehrere Radio- und CD-Produktionen dokumentieren sein Schaffen, für das er zahlreiche Preise und Förderbeiträge erhalten hat. Seine Werke erscheinen im Ricordi-Verlag. Daneben forscht und publiziert er über musiktheoretische und interdisziplinäre Themen.

Balz Trümpy, geboren 1946 in Basel. Verbrachte Kindheit in Glarus. Musikalische Ausbildung am Konservatorium Basel: Klavier (Rolf Mäser, Paul Baumgartner), Musiktheorie (Jacques Wildberger, Robert Suter) und Komposition (Gerald Bennett). Kompositionsstudien bei Luciano Berio in Rom. Gleichzeitig Assistent Berios. Verschiedene Aufenthalte am IRCAM in Paris. Kunstpreis des Lions-Club Basel. 1979 bis 2011 Dozent für Musiktheorie und Komposition am Konservatorium (Hochschule für Musik) Basel; ab 2008 Professor. Von 1982 bis 1987 außerdem stellvertretender Leiter des Konservatoriums Basel. Seine Werke werden in Europa, Amerika und Asien gespielt, u. a. an wichtigen Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen, dem Lucerne Festival, den Musikfesten des Schweizerischen Tonkünstlervereins, den Weltmusiktagen der IGNM. Er arbeitet mit bekannten Künstlern zusammen (Heinrich Schiff, Kurt Widmer, Hansheinz Schneeberger, Basler Madrigalisten u. a.), für die er Auftragskompositionen schrieb. Auftragswerke der Pro Helvetia, Musikkreditkommission Basel, Basel Sinfonietta, des Sinfonieorchesters Basel u. a. Lebt mit seiner Frau, der Sängerin und Sprecherin Martine Lovis, und seinem Sohn Samuel in Nuglar bei Basel.

Jakob Ullmann, geboren 1958 in Freiberg (Sachsen). Schulbesuch in Naumburg/Saale. Studium der Kirchenmusik in Dresden. Promotion zum Dr. phil. in Braunschweig. Seit 2008 Professor für Komposition, Musiktheorie und Notationskunde an der Hochschule für Musik Basel.

Dreizehn 13



Basels Badischer Bahnhof in Geschichte, Architektur und Musik

Ein multidisziplinäres Projekt zur Vergangenheit und Gegenwart eines Stadtmonuments

herausgegeben von Michael Kunkel, Anna K. Liesch und Erik Petry

mit Beiträgen von

Anna K. Liesch, Andreas Gehringer, Oswald Inglin und Frithjof Benjamin Schenk zu den historischen und politisch-sozialen Kontexten

Peter Fierz zur Baugeschichte, der städtebaulichen Einbidung und der aktuellen architektonischen Weiterentwicklung des Badischen Bahnhofs

Jakob Ullmann, Daniel Weissberg, Alberigo Albano Tuccillo, Nives Widauer und Michael Kunkel zur künstlerisch- wissenschaftlichen Aneignung des Themas und über die Kompositionen und Videoinstallation

sowie mit

Mitschnitten und Partituren der Kompositionen von Jakob Ullmann und Daniel Weissberg auf beigelegter DVD

188 Seiten, zahlr., teils farb. Abb., br.
ISBN 978-3-89727-471-6, EUR 30



Musik Akademie Basel

n|w Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

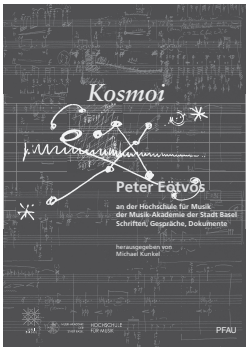
UNI BASEL

PFAU
Neue Musik

Publikationen der Abteilung Forschung & Entwicklung der Hochschule für Musik Basel

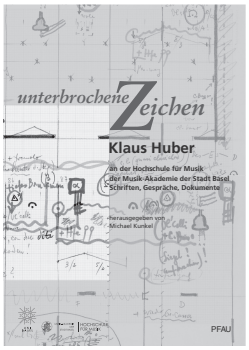


Metamorphosen
Beat Furrer
an der Hochschule für Musik Basel
Schriften, Gespräche, Dokumente
hrsg. von Michael Kunkel
296 S., zahlr., teils farb. Abb., br.
ISBN 978-3-89727-456-3, EUR 30

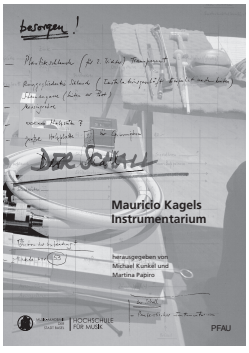


Jürg Wyttenbach
Skizzen zu Ludwig van Beethovens
Klaviersonate op. 109
hrsg. von Michael Kunkel
Notenausgabe, Skizzenmaterial,
Kommentarheft und 2 Audio-CDs
ISBN 978-3-89727-451-8, EUR 30

Kosmoi
Peter Eötvös
an der Hochschule für Musik
der Musik-Akademie der Stadt Basel
Schriften, Gespräche, Dokumente
hrsg. von Michael Kunkel
332 S., zahlr. Abb., br.
ISBN 978-3-89727-364-1, EUR 30



Unterbrochene Zeichen
Klaus Huber
an der Hochschule für Musik
der Musik-Akademie der Stadt Basel
Schriften, Gespräche, Dokumente
hrsg. von Michael Kunkel
272 S., zahlr., teils farbige Abb., br.
ISBN 978-3-89727-304-7, EUR 30



Der Schall
Mauricio Kagels Instrumentarium
hrsg. von Michael Kunkel und
Martina Papiro
229 S., zahlr., teils farb. Abb., br.,
mit Audio-CD
ISBN 978-3-89727-409-9, EUR 30

www.pfau-verlag.de