

Individuelle Klangwelten

**Porträts zum Verhältnis
von Komposition und Religion
bei Charlotte Seither, Ulrich Gasser
und Daniel Glaus**

**Ein Projekt des Arbeitskreises
Theologische Musikästhetik
an der Evangelischen Akademie Hofgeismar**

**Herausgegeben von Dietrich Korsch
Hofgeismar 2023**

Für Karl Waldeck zum 28. Februar 2023

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

1. Charlotte Seither

Porträt: Denken in Klängen 4
Klaus Röhring / Thomas Henneberger

Werkanalyse *Schatten und Klarsein*19
Thomas Henneberger / Dietrich Korsch

2. Ulrich Gasser

Porträt: Das Unerhörte hörbar machen.....33
Dietrich Korsch

**Werkanalyse »So nebenbei, nah genug den Kreuzen«
Zu Ulrich Gassers *Stabat Mater***43
Stefan Berg

3. Daniel Glaus

Porträt: Mystische Koinzidenzen, kritische Interventionen .55
Dietrich Korsch

Werkanalyse *Omnia tempus habent*77
Klaus Röhring

Vorwort

Die in diesem Band vorgestellten Texte nehmen ihren Ausgang von Gesprächen, die zwischen Oktober 2015 und März 2018 an der Evangelischen Akademie Hofgeismar stattfanden und in denen die Komponistin Charlotte Seither und die Komponisten Ulrich Gasser und Daniel Glaus je ein Werk aus ihrem Schaffen vorstellten und zusammen mit den Mitgliedern des Arbeitskreises Theologische Musikästhetik erörterten. Dabei kamen nicht nur Idee und Durchführung des jeweiligen Musikstückes zu Sprache, es ergaben sich auch Einsichten in den konzeptionellen Zugang zum Komponieren überhaupt – vor dem Hintergrund einer ebenso biographisch wie theoretisch geprägten Auffassung von Musik als Kunst. Um diese Horizonte weiter auszuleuchten und vorstellen zu können, führten zwei Mitglieder des Arbeitskreises, Stefan Berg und Dietrich Korsch, leitfadenorientierte Einzelinterviews mit der Komponistin und den Komponisten, die aufgenommen und transkribiert wurden. Der Arbeitskreis insgesamt hat sich dann in längeren Einzelsitzungen um eine methodisch geleitete Interpretation der Interviews bemüht, deren Ergebnisse hier in Gestalt von Porträts der Gesprächspartner mitgeteilt werden.

Der Blick auf die Entstehung der Texte dieses Bandes ist nötig, um dessen eigentümliche Absicht erkennbar zu machen. Es ist uns um die Einsicht in die Integration von biographischer Selbstsicht, musikalischen Erfahrungen und kompositorischen Entscheidungen zu tun – ein Zusammenhang, der in jedem Werk vorliegt, dessen Genese aber im Geschehen von Aufführung und Rezeption nicht sichtbar wird. Es hat sich gezeigt, dass die hinter den Kompositionen stehenden Prägungen auf Haltungen zurückgehen, in denen religiöse Gesichtspunkte durchaus eine Rolle spielen, auch wenn es für deren Formulierung keine einheitliche Sprache, erst recht keine dogmatische Beurteilung gibt. Vielmehr ist es das Ineinander von Hören und Hervorbringen, das auf Hintergründe verweist, die in den Werken zum Ausdruck gelangen, ohne als solche thematisiert werden zu müssen. Die Kunst, insbesondere die Musik, erweist darin ihre innere Affinität zu einer offenen, ihren eigenen Ausdruck suchenden Religiosität.

Um diesen Verweischarakter zwischen persönlicher, musikalischer Bildung und Überzeugung und den Ergebnissen des kompositorischen Schaffens nachvollziehen zu können, finden sich in diesem Buch die Porträts der Gesprächspartner mit der exemplarischen Analyse je eines Werkes verbunden. Beide Textgenera, das eher biographische Porträt und die stärker musiktheoretische Beschreibung, sind so gestaltet, dass sie sich aufeinander beziehen lassen. Diese Absicht nimmt das Gefälle auf, das sich uns in den verschiedenen Gesprächen darstellte: dass nämlich der individuelle Hintergrund in das

musikalische Werk eingeht, ohne sich lautstark vorzudrängen; dass umgekehrt das Werk immer auch im Kontext der Lebensgeschichte zu sehen ist. Dieser Zusammenhang ist zudem eine Hilfe für das Hören zeitgenössischer Musik. Die Werke lassen sich besser erschließen und sogar genießen, wenn man eine Sensibilität für das entwickelt hat, was in ihnen, thematisch oder unthematisch, mitläuft.

An den Tagungen des Arbeitskreises waren beteiligt: Dieter Schnebel +, Joachim Herten +, Klaus Röhrling, Stefan Berg, Thomas Henneberger, Daniela Philippi, Ulrich Gasser, Eva Tobler, Dietrich Korsch, Peer Schlechta, Karl Waldeck. Die verstorbenen Mitglieder unseres Kreises bleiben uns in lebhafter und dankbarer Erinnerung. Die Gespräche mit Ulrich Gasser und Daniel Glaus hat Stefan Berg geführt; Dietrich Korsch hat Charlotte Seither interviewt. Die elektronischen Mitschnitte der Gespräche hat die Fa. Dr. Drehling+Pehl in Marburg sorgfältig transkribiert. Die Methodik der Auswertung schloss sich der „objektiven Hermeneutik“ Ulrich Oevermanns und der „autobiographischen Erzählanalyse“ Fritz Schützes an; Bernhard Dressler hat diesen Arbeitsschritt aufmerksam begleitet. Ihnen gilt unser Dank. Die Evangelische Akademie Hofgeismar, insbesondere der Akademiedirektor Karl Waldeck, hat unsere Arbeit überhaupt erst ermöglicht.

Den Interviewten danke ich im Namen unseres Kreises für ihre Bereitschaft zum Gespräch und die Intensität der Begegnungen. Den Mitautoren dieses Bandes danke ich für vielfältige gute Erfahrungen beim Hören und Schreiben. Karl Waldeck ist dieser Band zu seinem Abschied aus der aktiven Tätigkeit an der Evangelischen Akademie Hofgeismar in Dankbarkeit und Freundschaft gewidmet.

Dietrich Korsch

im Januar 2023

Charlotte Seither

Denken in Klängen

Klaus Röhring / Thomas Henneberger

1. Die Ausgangsthese: Kindheit als Schöpfungsnähe

Auf die vom Interviewer ausdrücklich als „ganz biografisch“ bezeichnete Eingangsfrage, „wie es dazu gekommen ist, dass Sie Komponistin geworden sind“, antwortet Charlotte Seither nach einer Besinnungspause bemerkenswerter Weise gerade nicht biografisch, sondern mit einer grundsätzlichen Erwägung, einer These, einem Glaubenssatz: „Ich glaube, dass jedes Kind einfach durch die Schöpfungsnähe, die es noch hat, weil es klein ist, irgendetwas in sich trägt,“ das man als ein „Feuer“ bezeichnen oder mit einem Feuer vergleichen könne, „und dass jedes Kind aus dieser Schöpfungsnähe, wenn wir ihm die nicht nehmen durch eine Erziehung oder durch irgendeine Umwelt, die das verhindert, dieses Feuer [...] sehr gerne in die Welt trägt.“ Kinder tun dies auf ihre Weise in spielerischen Formen und Gestalten z.B. als Malen, Graben, Fahrradfahren – oder eben auch im Entdecken und Erzeugen von Klängen. In solch selbstvergessenem Spiel können Kinder sich als eins erfahren mit der Schöpfung, als „komplette Einheit“ mit ihr. Für Charlotte Seither persönlich hat zu diesen beglückenden „emotionalen Einheitsmomenten“, an die sie sich aus ihrer frühen Kindheit erinnern kann, ganz besonders ihr Spielen mit ihrem Hund im Garten gehört: „dieses Erlebnis Hund und ich im Garten“. Und dazu gehörte natürlich auch ihr kindliches Eintauchen in die Welt der Klänge.

Dabei betont Charlotte Seither: Ein solch elementares Musizieren eines Kindes unterscheidet sich zunächst einmal nicht wesentlich von all den anderen Spielen, es ist „in keiner Weise künstlicher oder artifizieller als all diese anderen Dinge auch.“ Denn Kinder, die, wie wir alle, immer von Klängen umgeben sind, haben ein ursprüngliches Interesse dafür, experimentieren damit, haben ihre Freude daran, unabhängig wie das alles klingt. Jedes Kind z.B., das an einem Klavier sitzt „und mit der Batschhand auf die Tastatur knallt“, erschrickt nicht etwa über den Cluster, den es damit erzeugt, und erlebt diese Töne schon gar nicht als Misstöne, sondern es „freut sich über diese Eigenwirksamkeit: es ist ein Klang und den habe ich mit meiner Tätigkeit, mit der Haptik meines Zugreifens erzeugt.“

Auf diesem Hintergrund, in diesem Zusammenhang deutet Charlotte Seither ihre prägenden frühkindlichen Erfahrungen: „diese Freude daran, dass Klang etwas ist, was genau so zur Schöpfung dazu gehört wie alles andere auch, die habe ich als Kind schon sehr früh so empfunden.“¹

Manches in diesen einleitenden Äußerungen von Charlotte Seither erinnert an die Romantik, in der man das Kind in einem ursprünglichen Verhältnis zur Schöpfung und nahe zu Gott ansah. Ob sie daran bewusst anknüpft oder nicht, brauchen wir nicht zu wissen, um sie zu verstehen. Was aber an dieser Stelle von Bedeutung ist, das ist der Umstand, dass sie hier Spuren legt und Vorentscheidungen trifft, denen sie im weiteren Gesprächsgang folgt:

Um Komponist oder Komponistin zu werden, braucht es keine Genialität, noch nicht einmal außergewöhnliche Begabung, sondern es ist im Grunde etwas ganz Natürliches. Es beruht auf dem Bewahren und Entfalten einer Potenz, die eigentlich in jedem Menschen angelegt ist. Komponist werden kann, wer den Kontakt nicht verliert (oder vielleicht auch den Kontakt wieder aufnehmen kann) zu jenem Feuer, mit dem ein Kind die Welt und sich selbst entdeckt, eben auch die Welt der Klänge. Dieses Feuer aber ist gefährdet, es kann verlöschen. Es braucht darum Förderung, Nahrung und Schutz von außen sowie Leidenschaft und eigene Anstrengungen, um am Leben erhalten bzw. immer neu entfacht zu werden.

Musik ist für ein Kind eine unter vielen Arten und Weisen, mit denen es sich selbst und die Welt entdeckt und sich in ihr zu orientieren lernt. Für Charlotte Seither sind „alle diese Dinge“ ursprünglich von gleichem Wert. Es ist deshalb zu erwarten, dass ihr als erwachsener Komponistin eine große Offenheit für außermusikalische Dinge (Künste, Wissenschaften, Lebensvollzüge) zu eigen sein und sie ihr Komponieren ganz bewusst in diesem Kontext betreiben wird.

Im spielerischen kindlichen Umgang mit Klängen kann es – wie im Spielen überhaupt – zu beglückenden „emotionalen Einheitsmomenten“ kommen, in denen Selbst- und Welterfahrung vollkommen ineinander aufgehen und damit ein Gefühl absoluter Selbst- und Weltgewissheit sich einstellt. Solche Momente kann man nicht machen oder einfach herstellen. Sie stellen sich ein. Aber eine Intention der Komponistin Charlotte Seither könnte sein, mit ihren Kompositionen einen Raum zu schaffen, in dem derartige Erfahrungen für die Hörenden möglich werden können.

¹ Martin Luther, Praefatio zu den Symphoniae iucundae (1538) WA 50; 369,20-22: „Erstlichen aber, wenn man die Sache recht betrachtet, So befindet man, das diese Kunst von anfang der Welt allen und jeglichen Creaturen von Gott gegeben, und von Anfang mit allen geschaffen, dann da ist nichten nichts in der Welt, das nicht ein Schall und Laut von sich gebe.“

2. Frühkindliche Musiksozialisation

2.1 Musikalische „Früherziehung“ durch die Mutter

Den Schutz und die Förderung, die das kindliche Feuer braucht, um auch mit dem Heranwachsen nicht zu verlöschen, hat Charlotte Seither vor allem durch ihre Mutter erfahren. Ihre Eltern selbst waren keine Musiker. Doch ihre Mutter hat eine ganz tiefe Musikalität in sich getragen. Aus einem mütterlichen Instinkt hat sie von Kindesbeinen an immer mit ihr gesungen. Dieses Singen war dabei immer mit Spielen verbunden, das dem Singen mit einer interpretierenden Bewegung etwas Körperliches, etwas Haptisches hinzufügt.

Also man singt ein Kinderlied zusammen, es ist ein höchst intimer Akt, man hat eine unendliche Freude daran, auch den eigenen Körper in die Welt zu entwickeln, indem man hüpf, indem man irgendeine Bewegung dazu macht und das in der Gemeinsamkeit mit meiner Mutter. Und dazu immer die unglaubliche Freude in den Augen meiner Mutter. Und diese ganz tiefen Glücks- und Einheitserlebnisse, die prägen sich so tief ein, dass man sie immer wieder sucht.

Für Charlotte Seither wurde dieses kindliche Singen und Spielen dank ihrer Mutter zu einer Art frühkindlicher Erziehung, die jedoch völlig absichtslos, ohne jede Intention war, sie zu irgendwelchen musikalischen Dingen zu bringen. Aber genau das geschieht doch, wenn auch unabsichtlich: Denn zum einen lernt sie in diesem Zusammenhang „das Denken in Tönen und das Denken in Körpern“, da für sie das Erleben und Produzieren von Klängen von Anfang an mit Erfahrungen und Äußerungen ihres Körpers verbunden ist. Und zum anderen erfährt sie auch hier wieder tiefgehende emotionale Einheitsmomente; und diese „ganz tiefen Glücks- und Einheitserlebnisse“, die sie im kindlichen Singen und Spielen mit ihrer Mutter erlebt hat, sind für sie so prägend, dass sie darauf auch in späteren Lebensphasen immer wieder zurückkommt im Bestreben, „dieses Singen, das Tönen des eigenen Körpers, dieses In-die-Welt-hinaus-sich-erweitern mit dem Körper und mit Klang zu suchen und sich immer wieder neu zu erobern.“

Das also heißt für Charlotte Seither Musik machen: sich in die Welt hinaus erweitern mit dem Körper und mit Klang. Und dieses Musikmachen wird immer neu motiviert durch die „tiefen Glücks- und Einheitserlebnisse“, die sie dabei von Kindheit an immer wieder erlebt hat und die sich dabei immer wieder neu einstellen können.

2.2 Klavierunterricht

Mit sieben Jahren erhielt sie dann Klavierunterricht, der ihr „unendliche Freude gemacht“ hat und eigentlich nur eine Weiterführung dieses Singens und Spielens war, eine Art Ausfaltung der kindlichen Anlagen. „Und alles, was sich danach ergeben hat, war eigentlich immer nur logische Weiterführung, die mir vollkommen normal erschienen ist.“ Normal wie auch das Denken in Klängen und das Denken in Körpern. Beides hat sie als nichts anderes empfunden als das Denken in Sprache. Es gab und gibt eben „ganz verschiedene Systeme, sich in der Welt zu orientieren, und eines davon ist das sich Orientieren durch Klangwahrnehmung und Klanglot und Klangkommunikation und Klangspiele und Klangerwiderungen.“

Dieses Denken in Klängen hat sie „einfach immer so gelebt“, ohne sich weitere Gedanken darüber zu machen. Auch bis nach dem Abitur hat sie das nie mit einer beruflichen Absicht verbunden. Auch deshalb nicht, weil sie wusste, dass ihr Klavierspiel für eine Konzertkarriere nicht ausreichte. Doch die Arbeit am Klavier war für sie anstrengend und gewinnbringend zugleich, erforderte sehr viel Disziplin, eröffnete ihr jedoch ganz neue Horizonte, wenn sie z.B. Beethoven-Sonaten spielte und daraus neue Welten entdeckte. Zugleich war dies für sie auch ein Rückzugsraum. Wenn sie aus der Schule nach Hause kam, war sie zuerst mit dem Hund zusammen. Dann gab es das Mittagessen, dann das Klavierspielen und das Verfertigen der Hausaufgaben. Das tägliche Leben also auch hier als eine (Schöpfungs-) Einheit.

3. Hochschulstudien

3.1 Lehramtsstudium

Das Lehramtsstudium der Schulmusik und Germanistik, das sie in Hannover begann, war für sie aus dem bisherigen Leben heraus ganz folgerichtig, ganz „normal“, weil ihre Eltern auch Lehrer waren. In der Hochschule jedoch hatte sie, wie sie sagt, „sehr gute Lehrer“, die erkannten, dass sie schon als Kind immer irgendwie kompositorisch gearbeitet hatte (es gibt kindliche Kompositionen) und sie zu dem Entschluss ermunterten, dieses Können zu professionalisieren.

Es war eigentlich immer da, es ist irgendwie nie als bewusste Entscheidung in das Leben getreten. Ich habe mich nur einfach nicht entschieden, es zu kappen.

So studierte sie in drei Richtungen orientiert: Klavier – Komposition – Wissenschaft. Diese waren für sie zunächst drei völlig gleichberechtigte Interessenszweige, zwischen denen sie noch keine Entscheidung treffen konnte und wollte. Dazu brauchte sie aber andere Möglichkeiten, andere Voraussetzungen. Sie suchte eine Stadt, in der sie diese Vorhaben verwirklichen konnte und fand sie in Berlin, an der damaligen Hochschule für Künste, die heute Universität für Künste heißt.

3.2 Examen, Dissertation und Kompositionsstudium in Berlin

Dort jedoch war das Kompositionsstudium nur als Vollstudium möglich. So hängte sie nach dem ersten Staatsexamen für Schulmusik, das sie 1990 in Berlin ablegte, nochmals zehn Semester Komposition an und tat so, als sei das ihr Erststudium. 1998 promovierte sie bei Rudolf Stephan zum Doktor der Philosophie (Freie Universität Berlin) über das Thema „Dissoziation als Prozeß. Sincronie for String quartet von Luciano Berio“.² Die Literaturwissenschaft und die Musikwissenschaft blieben dabei flankierende Studien, denn es war und ist für sie undenkbar, den Komponistenberuf ohne solchen Rückhalt, ohne solche Anknüpfungspunkte zu anderen Wissenschaften, Künsten und Lebensvollzügen auszuführen und dann auszuüben. Sie sucht immer wieder den wissenschaftlichen Diskurs, ermöglicht auch durch verschiedene Stipendien und viele Gespräche mit Freunden und Kollegen.

So zeigt sich bis hierher fast ein konsequenter, beinahe logischer Weg, vom Singen und Spielen in der Kindheit, der Erfahrung mit Klängen, dem Klavierspiel, dem Schulmusikstudium hin zum Studium der Komposition. Es waren Schritte, bei denen sich das zuerst Absichtslose mehr und mehr entfaltet und konkretisiert und im Kontext mit anderen Wissenschaften die Konturen des Komponistenberufes annimmt. Aber das Ganze eben nicht als Resultat eigener Planung, sondern als glückliches Geschick: „es hat sich dann einfach so ergeben.“

4. Die Entwicklung einer eigenen Schaffensphysiognomie

Diese entwickelte sich aus den bisher gelegten Wurzeln, aus denen sie als Komponistin letztlich schöpft. „Jeder Komponist hat im Laufe der Zeit seine komplett eigene Schaffensphysiognomie, die zutiefst damit geroutet ist, wie die eigenen Wurzeln beschaffen sind.“ Dabei sind mit dem Schaffensprozess immer zwei Fragen verbunden:

² erschienen bei Bärenreiter, Kassel 2000.

Was führt einen in ein Werk und was muss dann passieren, damit daraus auch wirklich ein konkretes Stück wird?

In der Art und Weise, wie sie diese beiden Fragen jeweils beantworten und lösen, unterscheiden sich nach Charlotte Seithers Eindruck alle Komponisten und Komponistinnen voneinander. Man kann diese Eigenart als eine spezifische „Schaffensphysiognomie“ bezeichnen, als eine bis in die leibliche Existenz hinein verdichtete Ausdrucksgestalt. Auch Charlotte Seither musste also herausfinden, wie ihre Schaffensphysiognomie auszusehen hat, die ein wesentlicher Bestandteil der eigenen kompositorischen Persönlichkeit ist. Und in ihrer Schaffensphysiognomie ist es immer „der Klang, der als allererstes da ist“ und Impuls und Idee für ein neues Werk gibt.

Für mich ist es ein Klang und zwar ein Klang in einer ganz besonderen Art, dass ich immer dieses Gefühl habe, dieser Klang ist nicht nur ein akustisches Phänomen, sondern das ist irgendeine Substanz, irgendein Stoff, von dem ich ganz genau haptisch spüren kann, wie sich das anfühlt.

Was also in der Kindheit beim Singen und Spielen mit der Mutter als körperliche Erfahrung der Musik angelegt war, kommt nun auf professionelle Weise kompositorisch zum Ausdruck: der Klang als Substanz, als nicht nur akustisches, sondern zugleich körperliches Phänomen. Ein solches „Wahrnehmungsgebilde“ von Klang kann zum Beispiel so aussehen:

Er ist rau und gelöchert und hat Riffles und stößt Dornen aus, und dann verflüssigt er sich und ist plötzlich eine große Lache und dann verdunstet diese Lache und versickert in irgendeinem Wüstensand und dann ist alles nicht mehr da und es kommt irgendeine Windböe und die bläst es weg und dann ist es weg.

Ein solches Wahrnehmungsgebilde, das bei Charlotte Seither als Ursprungsidee und Impuls am Anfang jedes Kompositionsprozesses steht, erfordert dann „Tools“, also das Handwerkzeug, das man im Studium gelernt hat, um daraus eine konkrete Partitur zu entwickeln.

Die Gestaltung einer kompositorischen Idee beschreibt Charlotte Seither in einem dialektischen Dreischritt von Invention, Destruktion und Komposition³:

Zu Beginn des Arbeitsprozesses stets der ‚innere Raum‘ als erste Vorstellung. Das ist nichts Architektonisches oder Dreidimensionales, sondern eher die

³ <http://www.charlotteseither.de/aesthetik/> (Zugriff 7.2.20).

Vorstellung, dass ein Ton eine zusätzliche Dimension hat, die über die bekannten Parameter wie Höhe oder Dauer hinausgeht. Man könnte diesen Raum auch als dritten Ort bezeichnen, als emotionalen Raum, der die Tiefe eines Tones (im Sinne einer psychologischen Valenz) bemisst. Gleichwohl scheint dieser ‚innere Raum‘ auch in sich mehrdimensional: Für keinen einzigen Ton ist dieser jemals der Gleiche, auch formt jedes Stück einen ganz eigenen, so nicht mehr wiederholbaren inneren Raum aus. Jene Hülle also, in die dann vor dem leeren weißen Blatt hinein komponiert wird, ist nie schon von vornherein existent. Sie muss erst projiziert, mit aller Kraft angesaugt und aus dem Dunkel gezogen werden. Immer wieder versucht jener Raum, sich dem Zugriff des Komponiert-Werdens zu entziehen. Er will also verborgen bleiben, im Nicht-Komponiert-Werden verharren anstatt ans helle Tageslicht gezogen zu werden. Man muss um ihn werben, ihn immer wieder rufen und anlocken bis er sich zeigt und berühren lässt. Nun wird er fasslich: Im Beschriften des Raumes durch den dann eigentlichen Kompositionsprozess gewinnt er dann zunehmend Gestalt, erhält einen Körper und Namen. [...]

Im nun folgenden, zweiten Schritt behaupte ich alsbald das genaue Gegenteil: Komponieren heißt nämlich geradezu kontradiktorisch, Schatten zu entlarven. Wir müssen wissen, woran wir anhaften, um all jenen überkommenden Relikten frei ins Gesicht lachen und uns von ihnen verabschieden zu können. Wir müssen die Dinge zerlegen, um sie in ihrer Autonomie begreifen zu können. Auf diese Weise müssen wir die Objekte unseres Komponierens also aufspalten und hineinschauen, sie in ihrer historischen Bedingtheit anschauen, damit sie frei werden für einen neuen, anderen Prozess der Kreativität. Komponieren heißt also zuallererst: zerstören. Wir müssen eine tabula rasa schaffen, auf der alte Anhaftungen aufgegeben werden, um einen Boden für neue Sinnzusammenhänge zu eröffnen. [...]

So die Teile nun also aufgespalten und in einer umfassenden Handlungsspirale nach innen zerlegt worden sind, wird der Akt des Zusammenfügens, das traditionelle Handwerk des componere also, auf neue Weise bedeutsam. Nicht die Wiederherstellung der alten Ganzheit ist hier also gefragt, möglichst gar naht- und narbenlos, sondern die produktive Unschärfe der Dinge, aus deren Mehrdeutigkeit Ganz- und Teilheit sich wechselseitig durchdringen. Die so bereinigten Elemente lassen sich nun also gezielt „unscharf“, „schief“ oder „unvollständig“ zusammen setzen, so dass der Widerspruch zwischen Teil und Ganzheit nicht aufgehoben, sondern sichtbar gemacht wird. Der Grad der Unschärfe, der sich aus dem Material, aber auch aus den Vorgehensweisen selbst ergibt, lässt nun also Rückschlüsse zu auf den Grad der dissoziativen Durchdringung, der nun zur Messlatte der dialektischen Reflexion wird. Wir müssen die Dinge ausreichend zerstört haben, um sie zu begreifen. Wir müssen sie aber auch sichtbar leimen und ihre Spuren und Narben in Rahmen legen, damit sie Ganzes und Teilheit und beides in einem sind.

5. Komponieren

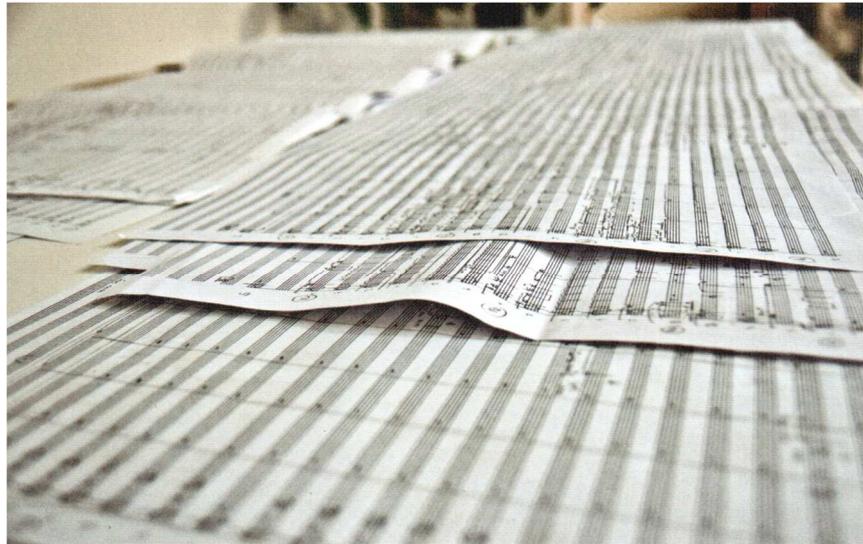
Den daran anschließenden Prozess des Komponierens beschreibt Charlotte Seither zunächst ganz äußerlich, gleichsam handwerklich. Sie gehört zu den wenigen Komponisten, die überhaupt noch mit Papier, Bleistift und Radiergummi arbeiten. Sie kann nicht mit dem Computer und irgendeinem Programm komponieren, denn es gibt „Prozesse von emotionaler Komplexität, die weitaus komplexer sind als die Strukturen, die wir im dualen, binären Raum als kreative Systeme haben.“

Bei ihr ist es ein Erfinden von Moment zu Moment – und zwar eines, „das wirklich nur pur aus der Erfindung kommt und sonst aus gar nichts“. Zudem ist der „ganz konkrete haptische Prozess“ äußerst wichtig für das Entstehen der Arbeitspartituren. Das kann bedeuten, dass es durch diesen zu einem Verschleiß von Papier und Material kommt, weil sie manches fünfmal radiert oder abgeschnitten, neues Papier angeklebt und nochmals bearbeitet hat.

Es gibt eine Angst vor dem Ende einer Notenzeile, und um diese Angst abzumildern, klebe ich immer schon bevor die Zeile zu Ende ist, ein neues Papier dran, damit der lineare Fluss nicht eine Unterbrechung hat.

So entstehen lange Rollen, papyrusartige Gebilde. So können dann Stücke entstehen, deren Partituren zwanzig oder fünfundzwanzig Meter lang sind, die auf dem Boden des Arbeitszimmers liegen. Diese kann sie dann von oben sehen, sie kann sie „abschreiten“, also an ihnen entlang gehen und sie dabei innerlich nochmals durchhören.

Genau ... dieses Haptische, die Längenproportionen, die ich dann sehe, sensibilisieren noch mal ein Körper- und Proportionsgefühl dafür. Ich behalte den Blick von oben auch auf die Form und ich gestalte mit meinen Händen. Der Bezug zu meinen Händen ist für mich komplett nicht aufgebbar.



Zusammengefasst lässt sich dieser kompositorische Schaffensprozess in zwei Stufen beschreiben. Da ist zuerst ein Impuls, eine Idee, ein Grundgefühl in Form eines klanglichen Wahrnehmungsgebildes. Danach beginnt die konkrete Arbeit des Komponierens, die jeweils konkrete Entscheidung, wie es weitergeht, aber immer unter dem Aspekt der gefassten Idee, des „geistig Ideellen“. Daraus entsteht ein Verhältnis von abstrakt und konkret, zwischen denen man vermitteln muss. Dieses Ausloten am Material entwickelt dann auch „eigene Logiken“, die von Stück zu Stück verschieden sein können und die die Komponistin manchmal auch dazu zwingen, von der Ursprungsidee abzuweichen.

Manchmal formt das eigentliche Stück sich erst im Akt des Schreibens. Das heißt, ich habe eine Idee, fange an; im Arbeiten kommt so viel dazu an Erkenntnis, die nur in dem Moment entstehen kann, wo ich im Prozess eben bin und arbeite und schraube, und das Schrauben löst so viel Erkenntnis aus, dass diese Erkenntnis wieder rückwirkt auf die Idee oben und permanent auch meine Idee transformiert und ich dann irgendwann das Gefühl habe, ich muss eigentlich nochmal neu ansetzen, weil ich jetzt in einem ganz anderen Raum meiner Fragestellung bin, aus dem ich die Ausgangsfrage anders stellen würde.

In jedem Fall aber findet ein ständiger Dialog statt zwischen handwerklicher Intelligenz und der Transzendenz des Überbaus. Dieser dialogische Prozess ist für sie unverzichtbar.

6. Denken in Klängen

Was in ihrer Kindheit bereits angelegt war und sich andeutungsweise schon zeigte, kommt im Komponistenberuf zur vollen Geltung. Charlotte Seither denkt in Klängen. Für sie ist das selbstverständlich, so wie andere Menschen in Sprache denken. Das ist, wie gesagt, von Kindheit an trainiert. Und deshalb kann sie als Komponistin gedanklich Empfundenes in klangliche Gestalten umsetzen. Aber – und damit kommt sie wieder auf ihre Ausgangsthese zurück: „Bei jedem Menschen ist es da.“ „Komponisten sind einfach nur viel trainierter im Umsetzungsstool.“ Aber jeder Mensch befindet sich „permanent sozusagen in emotionalen Zuständen, die irgendwie mit all diesen Dingen zu tun haben.“ Denn „unsere gesamte Innenpsychologie ist ja permanent dynamisch. Es ist ein dynamisches System.“ Das Denken in Klängen ist für Charlotte Seither deshalb einfach nur ein Arbeitsprozess in diesem dynamischen System, wobei sie gar nicht genauer erklären kann, wie das funktioniert. Aber das ist ihr eigentlich auch ganz egal: „ich genieße nur, dass es funktioniert.“

Wie es beim Denken in Sprache immer einen „Oberton“ gibt, z.B. die Klanglichkeit der Sprache und was noch alles in und mit den Worten mitschwingt, so ist es auch beim Denken in Klängen. Nur, dass es bei diesem Denken uninteressant ist, die Wortbedeutung der Sprache gleichsam auf musikalischer Ebene zu wiederholen. Das wäre nur redundant. Beim „Oberton“ im musikalischen Denken entsteht etwas Drittes, „das mehr ist als Sprache und mehr ist als Musik“.

Auf die Frage, ob man dies als Transzendenz oder Zwischenraum beschreiben könnte, antwortet sie:

Ja, genau. Es ist ein Zwischenraum, der dadurch wirksam wird, dass er permanent eine Vibration herstellt, eine Schwingung, die als solche nicht zu fassen ist. Denn würde man sie fassen, dann wäre sie schon wieder festgehalten. Sie besteht ja genau daraus, dass sie in dem Moment, wo sie da war, schon nicht mehr da ist, sondern sich einen anderen Ort sucht, in dem sie sich bewegt. Für mich kann all das nur aus Schwingung und Mehrdeutigkeit bestehen.

Das bedeutet auch, dass sie als Komponistin „nur sehr begrenzt“ sagen kann, was es mit dem Werk auf sich hat. Sie kann zwar Auskunft geben, wie es gemacht, wie das Material beschaffen ist, welche Idee sie geleitet hat. Aber was das Stück insgesamt als Werk ausmacht, bleibt ihr, wenn nicht ein Rätsel, so doch verborgen. Das erfährt sie besonders, wenn sie ein früheres Werk in einer späteren Aufführung wie neu hört und dabei überrascht ist von den Schwingungen, dem Oszillieren, das sie im Akt der Aufführung erfährt. Das

geschieht auch, wenn sie das gleiche Stück Monate später durch andere Interpreten aufgeführt hört. Darum will sie auch keine Kontrollfunktion über ihre Partituren ausüben, sondern den Umgang mit ihnen für Interpreten frei lassen, damit eben dieser „Zwischenraum des Oszillierens“ entstehen kann. Dafür verwendet sie ein wunderbares poetisches Bild:

Ich bin als Komponistin ein Schneider. Ich habe ein Kleid entworfen. Ich habe es zugeschnitten, den Stoff ausgesucht, den Reißverschluss rein genäht. Ich habe Knöpfe dran gepinnt und ich habe Bordüren und den Ausschnitt des Halses designed. Es ist mein Stoff, mein Material. Es sind meine Knöpfe, mein Zuschnitt, meine Idee vom Kleid. Und dann kommt der Interpret und zieht sich das Kleid an und dann sehe ich seinen Körper. Und dann ist es der Körper des Gegenübers in meinem Kleid. Es ist vollständig mein Kleid und es ist vollständig der Körper dieses anderen Menschen, der mir seinen Blick auf diese Dinge schenkt. Das ist der Moment, bei dem mein Stück über meine eigene Begrenztheit hinausgeht. Das ist für mich ein unglaubliches Glück, eine ganz wunderschöne Erfahrung. Man erlebt das eigene Kleid, das durch den Körper des Gegenübers in die Lebendigkeit geführt wird. Und auch in die Sterblichkeit, Endlichkeit und in den Reiz des konkreten Körperlichen, was immer auch mit der Sterblichkeit und mit Zerfall zu tun hat. Das ist unendlich beglückend.

Das könnte man, wenn man es so mit dem Oszillieren beschreibt, auch den Horizont der Wahrheit in der Musik nennen. Diese ist aber für Frau Seither immer nur die eigene, die sich aber bei anderen Interpretationen ihrer Werke in immer wieder neuen Dimensionen erschließt. Aber diese Erfahrung will sie immer nur ganz subjektiv auf sich begrenzt formulieren. Theodor W. Adorno hat dieses Phänomen einmal den „Zeitkern der Wahrheit“⁴ genannt. Denn sie entdeckt ja auch „Schnittmengen“ von Wahrheit bei anderen Komponisten, bei Mahler, Bach, Monteverdi oder Schubert z.B., die sie auch als eigene Wahrheit wiedererkennen kann.

7. Die Titel der Kompositionen

Überfliegt man nur die Werkliste von Charlotte Seither, so fallen einem besonders die Titel auf, die jeweils in verschiedenen Sprachen besonders Bildhaftes signalisieren. Sie nehmen, wie sie sagt, einen überproportionalen Raum

⁴ Th. W. Adorno, Drei Studien zu Hegel, in: Gesammelte Schriften 5, Frankfurt 1971, S. 284. Ders., Negative Dialektik, Frankfurt 1970, S. 326. Ders., Metaphysik. Begriff und Probleme, Nachgelassene Schriften Abteilung IV: Vorlesungen. Band 14, Frankfurt. 1998, S. 72.

ihrer Arbeit beim Komponieren ein. Sie suche immer Titel, die im „Schwingsungsverhältnis“ zum Werk stehen. Es interessiert sie kein Titel, der wiedergeben soll, was in der Musik stattfindet. Das wäre für sie nur redundant und plakativ. Ihre Titel haben darum oft etwas „Wolkenhaftes“:

In dieser Wolke wird etwas vom Stück berührt, aber es gibt keine vollständige Kongruenz. Und so entsteht, das ist quasi der Idealfall, zwischen Titel und Stück ein freier Raum, der mitschwingt. Also man spürt, es hat damit zu tun, es gibt eine Schnittmenge, es gibt eine Oszillation, aber es gibt auch etwas, was in der Musik mehr ist als im Titel, und es gibt auch etwas, was im Titel mehr ist als im Stück.

Charlotte Seither möchte mit ihren Titeln den Interpreten und Hörern ihrer Stücke jenen freien Raum eröffnen, in dem sie sich diese Stücke selbsttätig aneignen können und in dem sich die Wahrheit eines Stückes in immer neuen Dimensionen einstellen kann.

Ein Titel kann auch die Komposition verändern. Er ist ein künstlerischer Gestaltungsraum, in dem die Komponistin ihren „Fingerabdruck“ zeigen kann. Manchmal findet das Stück zum Titel, manchmal der Titel zum Stück. „Die Italienisch, Französisch, Englisch oder Deutsch abgefassten Werktitel erscheinen wie ein polyglotter Nachklang ihrer Lehr- und Wanderjahre, in denen vor allem Venedig, Paris und Los Angeles wichtige Stationen des künstlerischen Reifens waren. Oft enthüllen und verbergen sie zugleich das Geheimnis einer Musik“⁵

Als Beispiel erwähnt sie *Tre Acque con ombre* (2013) für Violine, Viola, Violoncello Bassklarinette und Klavier⁶: „Drei Wasser mit Schatten“. Es ist ein offener, das Hören inspirierender Titel, der Fragen aufwirft: Kann Wasser Schatten werfen und unter welchen Bedingungen? Ist es das Wasser der Flüsse oder sind es verschiedene Wasserarten, Wasser in verschiedenen Aggregatzuständen? Fragen, die auffordern zur Kommunikation. Es sind Titel, fast wie Vexierbilder, von denen Adorno sagt, dass es immer „beim Vexieren bleibt, bei der prästabilierten Niederlage ihres Betrachters“.⁷

Auf andere Titel gesehen, erwähnt sie, dass sie viele solcher Titel, auch poetische Texte und Skizzen, in Klappbüchern sammle, ganze Regale voll, alles, was einmal Bedeutung für ihr Komponieren haben könnte, worauf sie immer zurückgreifen kann.

⁵ Peter Becker in: *Komponisten der Gegenwart* (KdG) 11/07.

⁶ zu hören auf YouTube.

⁷ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, S. 184.

8. *Spiritualität und Religiosität*

Auch bei diesem Thema geht Charlotte Seither wieder auf ihre Kindheit zurück, so dass sich hier fast ein Kreis schließt. Wieder zeigt sich, wie prägend solche frühkindlichen und kindlichen Erfahrungen im Elternhaus und in der sie umgebenden Gesellschaft sein können.

Wieder ist die „Schöpfungsnähe“ der Kindheit ihr Ausgangspunkt. Kinder greifen zu Gegenständen in der Welt (Sand, Farben, Steine u.a.), um an ihnen Welterfahrung zu machen und um daraus etwas schöpfen zu können. Sie kleidet dies in den poetischen Satz: „Leben will leben, Leben möchte Leben feiern“. Dies ist für sie ein Ausdruck für Spiritualität. „Ein lebendiges Wesen möchte dem Ausdruck geben, dass es lebt.“ Es setzt zu dieser Objektwelt ein Ich und Du.

Solche Erfahrung habe sie besonders als Kind in und mit der Liturgie gemacht. Sie ist im katholischen Elternhaus aufgewachsen und in einer katholischen Region davon sehr geprägt worden. Hier hat die Kirche eine große Rolle gespielt. Man ist ja regelmäßig zur Kirche gegangen und hat dort solche „unglaublichen Wunderverzauberungen“ erlebt. Alle singen, und der ganze Kirchenraum tönt. Dinge, die sie als Kind nicht verstehen kann, die ihr aber zeigen, dass es etwas gibt, das „alle Vernunft“ übersteigt, wie ein unendliches Rätsel und Geheimnis. So meldet sich auch in dieser religiösen Erfahrung das, was sich bei ihr in und mit der Musik ereignet: das Oszillierende. Diese Erfahrungen hat sie nicht durch den „Amtskatholizismus“ erfahren, sondern ausschließlich in der Liturgie.

Also nicht das Wort, was ja im Protestantismus so eine große Rolle spielt, auch nicht die Verkündigung, auch nicht die Bibel. Das sind alles Dinge, die für mich als landkatholisch geprägt bei weitem nicht bis in die unterste Schicht meines Unterbewusstseins gedrungen sind. Aber was gedrungen ist in das Unterste meines Bewusstseins, ist der Kirchenraum mit seiner unglaublichen Schönheit, die Kunst, die da drin hängt, die Kreuze, die man da sieht, diese geheimnisvollen Beichtstühle, die Weihwasserkessel, das Altarkreuz, die Kirchenglocken, und das, was alle diese Dinge zusammen tun im liturgischen Prozedere.

Es war vor allem der Speyerer Dom, der für sie für diese liturgische Erfahrung beispielhaft steht. Die Menschen im Raum, die Musik, der Weihrauch, die Gewänder, diese Performativität, die das „Herausragende, das über das Erklärbare Hinausgehende“ inszeniert und feiert. Dazu kamen dann für sie als Kind die heiligen Feste, das Brauchtum, bei denen Kinder auch besondere Aufgaben übernommen haben, z. B. beim Fronleichnamfest und den Prozessionen dabei.

Auch hier zeigt sich also wieder die Schöpfungserfahrung aus der Kindheit, der Klang und das Körperliche, das Haptische an ihm, das Ganzheitliche, alle Sinne umgreifend.

Worum es damals ging, war nicht der primäre Inhalt der Liturgie, sondern es waren diese Bilder, die der Seele einen unendlichen Reichtum verleihen. Ich würde sagen, dass ich bestimmt heute kein Künstler wäre, hätte ich diese intensive Prägung nicht erfahren, mit der ich auch solche Dinge immer wieder aufrufen muss für mich selbst.

Diese Erfahrung in einem besonderen Raum, in dem etwas passiert, „was allen gemeinsam widerfährt“ und alle Dimensionen des Verstehens und Begreifens übersteigt, die einen „zutiefst emotional beglückt“ und „stauend, aber daran teilnehmend zurücklässt“ - diese Erfahrung ist aufs Engste dem verwandt, was wir Kunsterfahrung nennen. Charlotte Seither sagt es nicht selbst – aber die Vermutung liegt nahe, dass sie mit ihrer Kunst uns Hörerinnen und Hörern solche Erfahrungen ermöglichen will.

9. Komponieren als Beruf

Auf die Frage, ob es nicht mutig sei, Komposition zum Beruf zu machen und ob man davon leben könne, antwortet Frau Seither schlicht:

Ja, es ist mutig. Es ist auch privilegiert, davon zu leben. Es ist möglich. Man muss es sich erarbeiten. Ich habe sehr viel Studienförderung bekommen in der Zeit, in der ich studiert habe. Es braucht sehr viel Idealismus dazu. Es gibt keine Garantie, dass es klappt. Es gehört aber auch viel Glück dazu.

Zu diesen Voraussetzungen, dass es klappt, gehört natürlich auch ein Verlag, weil dieser viele Außenkontakte herstellt, Kontakte zu Institutionen, Opernhäusern, Orchestern und als professionelle Schaltstelle zwischen den Institutionen agieren kann. Für sie ist es der Bärenreiter Verlag in Kassel, der auch alle ihre Werke publiziert.

Dazu kommt dann noch der Kontakt zu Interpreten, Musikern, Dirigenten, Ensembles und Solisten, zu denen sie langjährige Kommunikation pflegt.

Es ist ja nicht so, dass man sagt „Ich will jetzt Komponistin werden“, sondern in der Regel komponiert man, und dann ergeben sich einfach Strukturen, so dass man dann sagt „Jetzt ist es mein Beruf“. Ich habe nie bewusst die Entscheidung dafür getroffen, dass ich jetzt Komponistin werden will, sondern ich habe einfach immer komponiert und irgendwann musste ich dann andere

Dinge dafür aufgeben. Man muss dafür ganz bestimmte Opfer bringen, Grundsatzentscheidungen treffen. Für mich war es die Entscheidung, nicht in die Schule zu gehen, die Wissenschaft nicht weiter zu verfolgen. Das war ein Risiko, auch wenn diese Studien und Abschlüsse mir dabei einen gewissen Rückhalt gaben.

So zeigt sich auch jetzt wieder, dass der in der Kindheit angelegte Keim des Musikalischen, des Denkens in Klängen, sich im Lauf der Zeiten fast logisch und geradlinig ausfalten und durch eigene Entscheidungen ausgestalten konnte zum Beruf der Komponistin hin.

Schatten und Klarsein

Thomas Henneberger / Dietrich Korsch

*Schatten und Klarsein. Verse für Heinrich von Kleist für Sopran und Streichorchester (2009/2010)*⁸ - so lautet der vollständige Titel der Komposition von Charlotte Seither, die wir im Folgenden genauer betrachten wollen. Der Titel enthält eine Reihe von Informationen zum Stück: Er gibt dessen Entstehungszeit an, die Jahre 2009 und 2010, und verweist zumindest implizit auf den Anlass der Komposition: das Kleist-Jahr 2011, in dem sich der Tod des Dichters zum 200. Mal jährte. *Schatten und Klarsein* ist ein Auftragswerk des Württembergischen Kammerorchesters zu diesem Anlass und wurde auch von diesem Orchester zusammen mit der Sopranistin Dorothee Miels unter der Leitung des Dirigenten Ruben Gazarian uraufgeführt.

Der Titel des Stücks informiert ferner über seine Besetzung: „für Sopran und Streichorchester“ - wobei diese Bezeichnung nicht ganz präzise ist. Denn das Streichorchester besteht aus genau 20 Streichinstrumenten, die alle solistisch agieren, jedes mit einer eigenen Stimme.

Mit diesen Informationen könnte es sein Bewenden haben und wir könnten uns gleich dem Stück selbst zuwenden – dem Höreindruck, seiner Struktur usw., wenn da nicht dieser poetische Titel wäre: *Schatten und Klarsein*.

Dieser Titel löst Assoziationen aus – und das ist von der Komponistin mit der Titelwahl für ihre Stücke auch generell und ausdrücklich so gewollt, wie dem voranstehenden Porträt (Abschnitt 7) zu entnehmen ist. Diese durch den poetischen Titel angeregten Assoziationen sollen mitschwingen beim Hören eines Stückes. Der poetische Titel und die Musik sollen sich gegenseitig befruchten.

Vergleichbares dürfte auch für die anderen Texte gelten, die Charlotte Seither ihrem Stück vorangestellt hat: Auch sie lösen Assoziationen und innere Bilder aus, die dann beim Hören des Stückes mitschwingen. Da geht es zum einen um den Untertitel, der Fragen provoziert: *Verse für Heinrich von Kleist* – naheliegender wäre die Formulierung: ... mit Versen von Heinrich von Kleist. Da geht es zweitens um diese Verse selbst, die den Gesangstext für die Sopranstimme bilden und die auch der Partitur vorangestellt sind, und drittens um das ebenfalls von Kleist stammende Motto, das über der ersten Partiturseite steht.

⁸ Zu hören über die Homepage <http://www.charlotteseither.de/>.

Diese Fülle von Texten, die der Partitur voranstehen und deshalb wohl auch vor dem ersten Hören des Stückes zu Kenntnis genommen werden wollen, lässt es uns angemessen erscheinen, dass wir mit einer Meditation dieser Texte in die Interpretation des Stückes einsteigen.

I. Sehen

1. Schatten und Klarsein

Dieser Titel spielt mit der Metaphorik des Anschauens. Wir sehen die Dinge in der Regel in zweifacher Gestalt, direkt und indirekt, als Gegenstände und als ihre Schatten. Damit verbunden sind Phänomene der Helligkeit und Dunkelheit, der Schärfe und Unschärfe, die nicht nur im Sehen, sondern auch im Hören ihren Ort haben und deshalb in einem Werk mit diesem Titel auch musikalisch zur Darstellung kommen könnten.

Manche Dinge sehen wir nur schattenhaft oder auch nur als Schatten und müssen uns dann im Nachhinein darüber klar werden, was wir da eigentlich gesehen haben. Vielleicht kann die Musik, die uns in diesem Stück erwartet, zu einem solchen Prozess des Klarwerdens beitragen, diesen vielleicht sogar vollbringen.

2. Verse für Heinrich von Kleist

Dieser Untertitel ist eine Widmung oder Adressierung des ganzen Stückes an den Dichter und keine Quellenangabe des Gesangstextes, auch wenn dieser aus Versen von Heinrich von Kleist besteht. Die Zusammenstellung dieser Verse allerdings ist ein Werk der Komponistin: Sie hat eine Collage aus einzelnen Versen des Dichters gebildet. Es handelt sich daher um einen „Seither-Text“, der mit Material arbeitet, das Kleist entnommen ist. Daher kann man das Geschehen als Rückgabe einer Gabe verstehen – für Heinrich von Kleist: komponiert gibt die Komponistin dem Dichter zurück, was sie von ihm empfangen hat. Dabei kann man erwarten, dass einerseits die Intention, der Assoziationsraum des Dichters aufgenommen wird, dass andererseits die Verwandlung durch die bearbeitete Rückgabe zu einer Klärung und Durcharbeitung des sprachlichen Materials gerät.

3. Der Gesangs-Text

Die ersten beiden Zeilen sind Kleists Gedicht *An Palafox* entnommen, in dem der Dichter die Heldentaten des spanischen Generals Palafox im Befreiungskampf gegen Napoleons Armee feiert. Die Komponistin greift daraus diese zwei Zeilen heraus:

Dir ließ ich, heiß wie Glut, ein Lied zum Himmel dringen, [...]
Doch was der Ebro sah, kann keine Leier singen. [...]

Die weiteren Verse stammen aus dem jeweils von Kleist gedichteten Prolog und Epilog zum ersten Heft der von ihm und Adam Heinrich Müller herausgegebenen Literaturzeitschrift *Phöbus*:

Daß wir erwägen zur Nacht, was wir gehört und gesehn.
Nicht um dich, neben, [noch] rückwärts,
Vorwärts wende den Blick

Der nun vorliegende, von Charlotte Seither zusammengestellte Text bewegt sich in metaphorischen Räumen: vor allem in dem von Sehen und Hören, doch damit verbunden auch in denen von Tag und Nacht und Rückblick und Ausblick. Er preist die Himmelsgewandtheit des Singens. Aber er thematisiert zugleich die Reichweite des Singens im Verhältnis zum Schauen und entdeckt die Uner schöpflichkeit des Schauens durch das Singen. Sehen und Singen bewegen sich im Universum; die Bestimmtheit und Begrenztheit des – künstlerisch geformten – Singens reicht nicht an die Unermesslichkeit des sich immer weiter ausdehnenden Schauens heran. Also ist Besinnung, Erwägung nötig, ein Innehalten zur Nacht, wenn nichts mehr zu sehen ist – aber durchaus viel zu hören. Die Nacht-Erwägung versammelt Hören und Sehen in sich. Das Resultat der Erwägung ist die Aufforderung, den Blick zu wenden. Wohin? Negativ: nicht aufs Nahe sich zu begrenzen (um dich), nicht nur neben sich oder gar zurück zu schauen, sondern, so legt es der Zeilen-Neuanfang nahe, nach vorn zu blicken, also eine neue, zielzugewandte Richtung des Blicks einzuschlagen. Man könnte erwarten, dass es die Linearität der Musik ist, die ein solches „Vorwärts“ inszeniert. Wir werden sehen, dass das nicht der Fall ist, und werden unsererseits erwägen müssen, warum nicht und was an die Stelle dieser Neuausrichtung tritt. Ein „Blick nach innen“? Ein „Blick nach oben“?

Es geht bei all dem um verschiedene Formen und Phasen der Wahrnehmung. Man könnte auch sagen: um Horizonterweiterung. Und die geschieht dem Text zufolge in einem bestimmten Bewegungsmuster: in der Bewegung

von Innehalten und Aufbrechen. Es ist zu erwarten, dass dieses Bewegungsmuster in irgendeiner Weise auch die Musik zu diesem Text prägen wird – ebenso wie die zu Anfang angegebene Bewegungsrichtung „zum Himmel“.

4. Das Motto: [...] der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis

Das Motto ist ebenfalls Kleist entnommen, und zwar seinen *Empfindungen vor Friedrichs Seenlandschaft*, in denen er seine Betrachtungen vor einem Gemälde Caspar David Friedrichs beschreibt, nämlich vor dessen Bild „Mönch am Meer“. Damit öffnet sich eine neuer, direkt angesteuerter Assoziationsraum. Dieser wird durch das Bild und den dieses Bild besprechenden Text gebildet. Dabei ereignet sich eine Perspektivschichtung besonderer Art. Denn Friedrichs Bild ist selbst geprägt von einem Ineinanderschieben der Sichtweisen. Der Horizont nimmt die Figur in sich auf, die Figur geht in den Horizont ein. Die Stellung der Figur genau auf der Schnittlinie von Strand und Himmel ist das konzentrierte Indiz dafür. Der Betrachter Kleist, der sich seinerseits auf eine vorausgehende Betrachtung des Bildes von Clemens von Brentano bezieht und an sie anschließt, nimmt diese Doppelbewegung auf und reflektiert das auf dem Bild vorhandene Hin und Her und Ineinander auf die Interaktion des Betrachters mit dem Bild. Es verdoppelt sich – sinnentsprechend – die Bild-Bewegung in die zwischen Bild und Betrachter entstehende Dynamik. Das Spiel zwischen dem Universum und dem Einzelnen wird – notwendigerweise – doppelt aufgeführt. Und nicht nur das: Der Text der Besprechung macht nun dasselbe mit den Lesern dieser Rezension. (Auch hier findet, so gesehen, eine Gabe und Wieder-Gabe statt.) Und wieder geht es um einen vielstufigen Wahrnehmungsprozess.

In diesem Kontext formuliert der als Motto verwendete Ausdruck das Emblem des Ganzen in seinen gegensätzlichen Bewegungen: „der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis“. Ein Mittelpunkt ist tatsächlich immer nur einer, also auch ein einsamer. Und der diesen Mittelpunkt umgebende Kreis ist der jeweilige Horizont, der sich mit jeder Veränderung des Standpunkts verschiebt. Insofern ist jeder Horizont ein einsamer Kreis, weil er vom jeweiligen, einsamen Standpunkt seines Betrachters abhängt.

Ein einsamer Kreis könnte aber auch der sein, der vom Ganzen nicht zu unterscheiden ist; er wäre dann ein Name für das Universum. Als Kreis kommt er daher überhaupt nur in Betracht, weil es den einsamen Mittelpunkt gibt, durch den sich das Universum als „Kreis“ definiert, der freilich im selben Moment zugleich unauslotbar ist. Der Radius ist in diesem Fall „unendlich“.

Es ist nun das Bild Friedrichs, durch das dieses sprachliche Emblem provoziert wurde. Die Kunst versetzt in die Bewegung, für die das Bild der konkrete Auslöser ist. Seithers Stück ist, analog zur Kleistschen Besprechung,

ebenfalls ein Kunstwerk, das in diese Bewegung versetzt. Nun mit den Mitteln der Musik, in die die Verse Kleists eingegangen sind. Dabei wird es sich nicht einfach um eine „Vertonung“ handeln, sondern um eine Transformation des Textes in ein Kunstwerk eigener Art, das von eigenen – aber eben auch: analogen – Spannungen durchzogen wird.

II. Hören

Das Stück beginnt mit dem vom Sopran auf einem hohen Ton (a'') gesungenen Wort „Dir“. In diesen lange ausgehaltenen Ton fädeln sich nach einiger Zeit nach und nach fast unmerklich Streichinstrumente mit gleichem Ton ein, so dass man kaum unterscheiden kann, was Stimm- und was Streicherklang ist. Von der Stelle an, an der die Stimme kurz schweigt, um dann auf dem gleichen Ton neu einzusetzen, erweitert sich das Tonspektrum der Instrumente allmählich, wobei der von der Stimme angegebene Ton auch nach ihrem Verstummen lange Zeit der Leitton bleibt und von den Instrumenten umspielt wird durch geringfügige Abweichungen nach unten und oben, durch Glissandi und extrem hohe Töne – und das mit zunehmender Dynamik und Bewegung, bis vor dem nächsten Einsatz der Singstimme eine deutliche Beruhigung eintritt und Stimmen im Orchester nach und nach verstummen, bis fast nur noch ein neuer, von wenigen Instrumenten gehaltener Leitton (f') zu hören ist, der von leisen, tremolierenden Tönen in extremer Höhe begleitet wird. Damit endet ein erster Teil, den man als Introitus und Orchesterexposition bezeichnen könnte (und der – wie im Nachhinein klar werden wird – in konzentrierter Form vieles von dem enthält, was in der Folge entfaltet wird).

In das nun entstandene zarte, fast homophone Klangfeld hinein intoniert die Sängerin erneut die Silbe „Dir“, dieses Mal allerdings um eine Terz nach oben versetzt (c'''). Dadurch entsteht ein neuer Klangraum, der durch die Quinte f-c geprägt wird. Dieser Klangraum gerät nun wieder langsam in Bewegung, und diese Bewegung steigert sich im Orchester mit den beiden folgenden Passagen der Singstimme zunehmend. Während im Orchester die Unruhe permanent steigt, singt die Sängerin zum Text „dir ließ ich heiß wie Glut“ in großer Ruhe mit langgezogenen Tönen eine vom Ausgangston c''' sanft absteigende Melodie, deren Abschluss nach einer längeren Pause der Singstimme zu den Worten „heiß wie Glut“ noch einmal fast wörtlich wiederholt wird.

Danach tritt im Orchester wieder eine kurze Beruhigung ein, die überleitet in einen neuen Klangraum, der verbunden ist mit dem Text „ein Lied zum Himmel dringen“. Die Melodieführung zum Text knüpft direkt an die vorangegangene an und setzt sie im gleichen Duktus fort, als absteigende Bewegung, wobei die Sängerin drei Mal nur die Worte „ein Lied zum Himmel“

anstimmt, bis der Text beim dritten Mal nach einer kurzen Pause vervollständigt wird mit dem Wort „dringen“. Auch in diesem Abschnitt nehmen Bewegung und Dynamik im Orchester allmählich zu, bis zu den weit gedehnten und lange ausgesungenen Silben „dringen“ zum ersten Mal deutlich vernehmbare Töne im Bassbereich erklingen und danach wieder eine Beruhigung im Orchester eintritt, die einmündet in ein Nachspiel im fast reinen Dur-Klang, das die Überleitung bildet zur nächsten Textpassage („doch was der Ebro sah“).

Erst von hier an wird der Klangraum des Orchesters in den Bassbereich ausgedehnt und in der Folge immer mehr nach unten erweitert. Auch hier, in dem nun folgenden dritten Teil des Werks, ereignet sich wieder ein ähnlicher Vorgang wie in den vorangegangenen Abschnitten: Das Orchester gerät aus einer Ruhephase heraus in zunehmende Bewegung, die jeweils dann ihren Höhepunkt findet, wenn die Sopranstimme in langen, ruhigen Tönen ihren Text singt – hier nun den Vers: „Doch was der Ebro sah, / kann keine Leier singen.“ Wie schon im vorherigen Abschnitt werden auch hier die beiden Versteile voneinander getrennt und durch ein ruhiges Orchesterzwischenstück miteinander verbunden. Zum Wort Ebro gibt es den einzigen großen Intervallsprung in der Singstimme, einen Oktavsprung nach oben auf c^{'''}, was – zusammen mit der heftigen Bewegung im Orchester – wie der dramatische Höhepunkt des Stückes wirkt. Die erneute orchestrale Verdichtung im Klang, in der Dynamik und Bewegung zum zweiten Versteil erreicht zur ersten Silbe des extrem lang ausgehaltenen Tons zum Wort „singen“ ihren Höhepunkt, während sie zur zweiten Silbe übergeht in einen total beruhigten, fast homophonen Zustand im Orchester, dem ein Orchesternachspiel folgt, das nach anfänglicher Belebung immer ruhiger und leiser wird, bis es die Grenze zum Verstummen erreicht.

Damit beginnt der vierte Abschnitt des Stückes: „dass wir erwägen zur Nacht, / was wir gehört und gesehn.“ Wieder gibt es zwischen den beiden Versteilen ein – nun allerdings sehr kurzes – Zwischenstück des Orchesters. Die Singstimme bewegt sich nun – wiederum mit langgezogenen Tönen – in einem viel tieferen Bereich als bisher. Zusammen mit den im Orchester intonierten tiefen Tönen begegnet uns hier das dunkelste Ton- und Klangspektrum des Stückes – passend zur Nacht, die hier besungen wird. Dazu passt auch, dass hier – im Vergleich zu den vorangegangenen Abschnitten – das Orchester viel weniger in Bewegung gerät, sondern vor allem leise und eher ruhige Töne spielt. Auffällig ist, dass vor dem Wort „gesehn“ die Bass-Instrumente verstummen: Zum Sehen wird es gewissermaßen hell. Dieser Eindruck wird noch verstärkt von einigen Geigen, die mit sehr hohen Auf-und-ab-Glissandi das Ende dieser Phrase begleiten.

Die anschließende ruhige Orchesterpassage leitet über zum fünften und letzten Abschnitt des Werks, zu den Versen: „nicht um dich, neben, rückwärts, / vorwärts wende den Blick“. Auch hier werden die beiden Versteile wieder getrennt, aber anders, als zu erwarten wäre: Das „vorwärts“ wird nicht auf das

Wenden des Blicks bezogen, sondern den vorangehenden Negationen zugeschlagen: „nicht um dich, neben, rückwärts, vorwärts“ – „wende den Blick“. Die vier Richtungsangaben werden also, anders als im Ursprungstext, gemeinsam unter ein negatives Vorzeichen gestellt, so dass der Wende-Imperativ gar keine Richtung mehr anzeigt, sondern auf eine permanente Wende hinauszu- laufen scheint. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass das Wenden des Blicks von der Sängerin dreimal angemahnt und dabei vom Orchester die ersten beiden Male durch drängende, nun wieder auch im Bassbereich verankerte Töne unterstrichen wird. Vor dem dritten Mal allerdings verstummen fast alle Instrumente, so dass die Sopranstimme zunächst fast und dann gänzlich unbegleitet ein letztes Mal „wende den Blick“ singt. Mit dem Ausschwingen der Stimme erklingt pianissimo im Bass noch einmal ein tiefer Ton, über dem schließlich noch ein zartes Glissando wie ein Vogelruf zum Himmel steigt – und damit wohl die Richtung anzeigt, in die der Blick sich wenden soll: nach oben, zum Himmel.

III. Sehen und Hören

Nach dem Höreindruck ist das Werk in fünf mit dem Text koordinierte Teile oder Abschnitte gegliedert. Diese Gliederung wird durch den Blick in die Partitur bestätigt. Als markante Einschnitte und Übergangsstellen hatten beim Hören jene Phasen der deutlich hörbaren Beruhigung gewirkt, mit denen jeweils der Übergang zu einer neuen Verszeile im Gesangstext eingeleitet wird. In der Partitur sind diese Übergangsstellen jeweils durch Großbuchstaben bezeichnet und oft auch mit Veränderungen in den Spielanweisungen verbunden wie z.B. einem vorausgehenden Ritardando und einer neuen Tempoangabe.

Dieser Gliederung zu Grunde liegt jenes Bewegungsmuster von Innehalten und Aufbrechen, das schon dem Gesangstext zu eigen ist und von dem wir bei unseren Überlegungen zum Text vermutet hatten, dass es in irgendeiner Weise auch die Musik prägen könnte. In der Tat beginnt die Musik immer wieder in einer Stille- und Ruhephase, aus der sie alsbald aufbricht und in zunehmende Bewegung und harmonische Verdichtung gerät, um sich dann allmählich wieder zu beruhigen, auszuklingen und für eine Zeit lang innezuhalten. Diesem Bewegungsmuster folgt die Musik in allen Abschnitten des Werks – mit Ausnahme des vierten, in dem es im dazugehörigen Text bezeichnenderweise um das Innehalten selber geht, das „Erwägen zur Nacht“.

Im Unterschied dazu wird die Bewegungsrichtung „zum Himmel“, die man vom Text her erwarten könnte, durch die Musik in weiten Teilen konterkariert. Die Gesangsstimme folgt nicht Aufwärts-, sondern Abwärtsbewegungen. Und auch im Orchester gibt es eine ähnliche Bewegung: es beginnt in höchster

Höhe und erweitert seinen Tonraum im Verlauf des Stücks Schritt für Schritt in die Tiefe.

Ein Blick in die Partitur kann diesen Höreindruck und andere Eindrücke präzisieren und modifizieren: Das Orchester spielt von Anfang an über eine lange Zeit nur sehr hohe Töne, nur auf der höchsten Saite der Instrumente, anfangs sogar nur als Flageolette. Die Kontrabässe setzen (bis auf einen kurzen, für sie extrem hoch notierten Einsatz beim dynamischen Scheitelpunkt des Anfangsteils) erst sehr spät ein – als wirkliches Bass-Instrument erst und ausgerechnet an der schon erwähnten Stelle (ab Takt 131), wo das zum Himmel Dringen des Liedes besungen wird: ein markanter Kontrapunkt zur Bewegungsrichtung des Textes. Die Celli, die bis dahin und noch etwas weiter stets im Sopranschlüssel notiert sind und b' nicht unterschreiten, erreichen den Bass-Bereich sogar erst noch später mit langgezogenen Glissandi von c" auf As (Buchstabe G: Übergang zu: „doch was der Ebro sah“). Dieser Tonbereich wird in der Folge von den Celli und Kontrabässen gemeinsam schrittweise nach unten erweitert, zuerst zum F, dann zum C (jeweils eingeleitet durch langgezogene Abwärtsglissandi).

Man kann diese Entwicklung als eine fortschreitende Horizontverschiebung und -erweiterung deuten bzw. als schrittweise Verlagerung des Standpunktes, von dem aus der Horizont betrachtet wird. Dabei wird das Gesichts- oder Wahrnehmungsfeld jeweils markiert durch Liegetöne, die jeweils über viele Takte lang gehalten werden und in den einzelnen Abschnitten des Stücks so etwas wie Leitöne darstellen. Die Kombination dieser Leitöne bestimmt den jeweiligen Klangraum. Mit jedem Wechsel der Kombination wird ein neuer Klangraum betreten – und das ist am hörbarsten und in der Partitur auch am sichtbarsten der Fall an jenen Übergangsstellen, die den fünfteiligen Aufbau des Stückes markieren bzw. innerhalb eines Abschnitts von der einen Hälfte des Verses zur anderen überleiten. So ist in jedem Abschnitt jedem Teilvers ein spezifischer Klangraum zugeordnet. Dabei wird der jeweilige Klang- und Tonraum eines Teilverses nach unten immer durch einen stabilen Liegeton begrenzt. Diese Begrenzung wird nach dem extrem hohen Beginn (tiefster Liegeton ist dort a" im Flageolettgriff) mit jedem neuen Versteil Schritt für Schritt nach unten verlagert (f"-e"-c"-b'-c-As-F-B-C), bis das C für den vierten und fünften Vers der „Basiston“ bleibt.

Über diesen Basistönen baut sich der jeweilige Klangraum auf. Dabei sind es zunächst einmal weitere Liegetöne, die den Zusammenklang bestimmen: die Töne der Singstimme und hohe Liegetöne im Orchester. Diese Töne sind – wie auch die der Singstimme, die ausschließlich „reine“ Töne singt – oft durch die Notation klar definiert und ebenso zu spielen (also als reines C oder G usw.), wobei durch die Spielanweisungen durchaus unterschiedliche Klangfarben erzeugt werden („normal“, sul tasto [d.h. ganz nah am Steg] oder Fla-

geolett). Zu diesen klaren Tönen gesellen sich – nicht selten auch als Liegetöne in den hohen Registern – gewissermaßen als ihre Schatten die gleichen Töne, die durch geringe, aber hörbare Modifikationen von den klaren abweichen: Sie werden durch Triller oder durch übermäßiges Vibrato nach oben und unten erweitert; sie werden etwas zu hoch oder zu niedrig intoniert; oder sie werden durch Glissandi um den Ton herum umkreist. In diesem Unterschied und diesem Zusammenspiel von klaren und von schattenhaften Tönen findet der Titel *Schatten und Klarsein* seine hörbare klangliche Gestalt.

Eine weitere Klasse von Tönen besteht aus sehr hohen Tönen, die am Ende des Griffbretts ohne definierte Tonhöhe (außer eben extrem hoch) in der Regel auf der höchsten Saite gespielt werden – aber nicht als Geräusch, sondern immer noch klingend. Diese Töne lassen sich in gewisser Weise nur als Schatten wahrnehmen. Ihnen fehlt das klare Gegenüber. Man hört, dass sie da sind, dass sie extrem hoch sind, aber man kann sie nicht genauer einordnen. Sie bewegen sich gewissermaßen jenseits des Horizontes, jedenfalls über dem definierten und definierbaren Klangraum. Auch sie werden oft im Umfang eines Halbtons hin und her bewegt, manchmal auch als auf- und absteigenden Glissandi gestaltet. Meist bewegen sie sich in der ihnen eigenen Welt, manchmal erreichen sie in einem langen Glissando aber auch einen der Liegetöne im definierten Klangraum.

Anhand des zweiten Abschnitts („Dir ließ ich heiß wie Glut / ein Lied zum Himmel dringen“) soll das Verfahren beispielhaft dargestellt werden: Der Liegeton f", mit dem das Vorspiel abschließt, wird zum Basiston für den ersten Versteil, zu dem sich mit dem Einsatz der Stimme zur wiederholt gesungenen Silbe „dir“ der Ton c"" gesellt. Dieses c"" wird von einigen Instrumenten übernommen und um eine Oktave nach oben versetzt. Damit ist der Klangraum vorgegeben, in dem die Stimme sich bewegt („dir ließ ich heiß wie Glut“: a"-a"-a"-b"-as“-ges“). Anfangs würde es also zu einem reinen F-Dur Klang kommen, wenn nicht an genau dieser Stelle die hohen c-Töne im Orchester in Bewegung gerieten durch extremes Vibrato und indem sie etwas zu hoch intoniert werden, bis sie (beim Wort „heiß“) nach und nach des"" erreichen und diesen Ton immer im Wechsel mit c"" spielen. Da die an diesem Geschehen beteiligten Instrumente diese Entwicklung zeitversetzt vollziehen und sich dabei überlagern, ergibt sich eine immer intensivere Klangfläche von c"" und des"" mit allen dazwischen möglichen Schwingungen. Dabei wird das Ganze durchgängig begleitet von einer Klangfläche im extrem hohen Tonbereich.

Mit dem Aussetzen der Stimme lässt ein Cello deren letzten Ton ges" als weiteren Liegeton noch eine Zeit lang ausklingen, während der Klangraum weiter durch Liegetöne in f und c definiert bleibt. Diese aber werden zunehmend überdeckt durch Glissandi vom des"" zum g", die in einem wilden, mit „starkem Überdruck“ zu spielenden Auf-und-ab-Glissando münden, durch „pfeifende“ auf- und absteigende Glissandi im extrem hohen Tonbereich und

durch langgezogene Glissandi, die aus diesem Bereich herabsteigend auf den Liegetönen c''' und f' landen, worauf sich das gleiche Geschehen in verkürzter Form wiederholt zu den vom Sopran wiederholten Worten „heiß wie Glut“, nur dass jetzt der Sopran auf g'' endet.

Dieses g'' wird nun zu einem der Leittöne im Folgenden mit „lirico“ überschriebenen Teilabschnitt zum zweiten Versteil („ein Lied zum Himmel – dringen“: g''-as''-g''-f''-e''---“des''-c''“). Im Orchester münden die Glissandi mit Beginn dieses Teilabschnitts auf diesem g'' und auf dem neuen Basiston e'', der später, bei der zweiten Wiederholung von „ein Lied zum Himmel“ zum c'' absteigt, wobei e'' weiter ein Leitton bleibt. Wohl nicht zufällig sind es somit die markantesten Töne der Stimme in diesem Abschnitt, die auch den Ton- und Klangraum des Orchesters in diesem Abschnitt bestimmen. Mit jeder Wiederholung des Gesangstextes wird der Klangraum ein wenig mehr belebt, werden die Leittöne zunehmend durch ihre Schatten erweitert. Außerdem beginnen zwei der Violinen selbst zu singen. Die erste setzt – nur um eine Oktave nach oben versetzt – zu einer Imitation der Gesangsstimme an, kommt aber nicht bis zum Ende, baut dafür aber in die Gesangslinie ein bis in den extrem hohen Tonbereich auf- und absteigendes Glissando ein (eine Bewegung, die im Orchester mehrfach wiederholt wird): die Violinstimme dringt also an dieser Stelle, anders als die Gesangslinie selbst, hörbar zum Himmel. Die zweite Violine dagegen zitiert – ebenfalls nach oben oktaviert – die Gesangslinie wörtlich. Diese drei Stimmen sind bis zur zweiten Wiederholung des Versteiles kanonartig miteinander verschränkt.

Zur zweiten und letzten Textwiederholung wird mit einem Glissando – wie schon erwähnt – der neue Basiston c'' eingeführt. Das nun erreichte C-Dur Spektrum ist als solches jedoch kaum hörbar, weil die Leittöne durch „zunehmend drängend“ zu gestaltende Triller erweitert werden und in einer Violinstimme as''' als ein weiterer, der Gesangslinie entnommener, Leitton intoniert und gehalten wird. Zum Wort „Himmel“ setzen im Orchester vermehrt Stimmen ein, die die gegenläufige Richtung zur absteigenden Gesangslinie einschlagen: als „leicht pfeifende“ Glissandi von einem der Leittöne hinauf in den extrem hohen Tonbereich. Was der Text besingt, wird also im Orchester für einen kurzen Moment vollzogen: das zum Himmel Dringen des Liedes.

Wenn die Sopranstimme nach einer kurzen Pause den Text abschließt mit dem über sieben Takte extrem gedehnt gesungenen Wort „dringen“ (des''-c''), dominieren allerdings wieder absteigende Bewegungen. Vor allem aber verändern sich der Klangraum und die Dynamik schlagartig für diese sieben Takte: Das des'' der Singstimme wird anstelle des g'' als Leitton von einigen Instrumenten übernommen und mit der Vortragsbezeichnung fp eingeführt – einem der stärksten Akzente im ganzen bisherigen Stück. Mit diesem Akzent ist auch die Mehrzahl der anderen Einsätze in dieser Passage versehen. Zudem erreichen manche Stimmen hier fast zum ersten Mal in der Lautstärke das

forte. Und die beiden Kontrabässe bewegen sich hier zum ersten Mal im Bassbereich und setzen fortetiano mit einem überraschenden, weil fast unvermittelten (nur durch ein des''-b'-Glissando in einer Geigen- und einer Bratschenstimme vorbereiteten), neuen Basiston B ein, der allerdings nur kurz gehalten und dann durch den Basiston c abgelöst wird.

Im Unterschied und Gegensatz zur Singstimme, die während der ganzen Passage ausdrücklich „weich“ und im piano gestaltet werden soll, erreicht das Orchester hier einen Höhepunkt in der Dynamik und mehr noch im Klanggeschehen: gleichzeitig erklingen über viele Oktaven verteilt die Liegetöne b/c/des/e/as und Glissandi, die sich zwischen des'' und b' bewegen oder vom des'' und vom c'' zum höchsten auf der a-Saite erreichbaren Tonbereich auf- und absteigen – alles überwölbt durch die mit fp-Akzenten belebte Klangfläche der extrem hohen Töne. Mit dem Ausklingen der Singstimme wird diese Hochspannung im Orchesterklang nach und nach aufgelöst, indem die b-, des- und as-Liegetöne mit langgezogenen Glissandi in c-, e- und g-Töne übergehen und dieses C-Dur Spektrum im pianissimo als Nachspiel nachklingt und leicht changiert durch Variationen in der Tongestaltung, bis es im ritardando und wiederum mit langgezogenen Glissandi übergeht in einen neuen Klangraum, der sich nun aufbaut mit c-Liegetönen über dem neuen Basiston As: das Vorspiel zum dritten Abschnitt.

Auffällig, weil aus dem Rahmen fallend, ist die Bewegung der Basistöne zum Wort „dringen“: Während diese in der Regel über lange Zeit konstant bleiben, wechseln sie hier in nur wenigen Takten drei Mal (c''-B-c). Und während sonst die Basistöne mit jedem Wechsel absteigen, gibt es hier die Ausnahme eines Aufstiegs (vom B zum c). Im ganzen Stück kommt dazu eine einzige Parallele vor, und die findet sich – wohl nicht zufällig – am Ende des dritten Abschnitts zum Wort „singen“: Auch dort findet auf engstem Raum ein mehrfacher Wechsel der Basistöne statt (F-B-C), verbunden mit einer einmaligen aufsteigenden Bewegung (vom F zum B). Diese auffällige Parallele dürfte nicht nur dem Reim der Worte „dringen“ und „singen“ geschuldet sein; doch welche Bedeutung könnte sie haben?

IV. Erwägen, was wir gehört und gesehn

Beim Versuch einer Deutung dessen, was wir gehört und gesehen haben, beginnen wir mit dieser im Grundduktus von *Schatten und Klarsein* aus dem Rahmen fallenden Bewegung der Basistöne zu den Worten „dringen“ und „singen“. Sie umrahmen die Textpassage: „doch was der Ebro sah, kann keine Leier singen.“ In dieser Passage fällt eine weitere aus dem Rahmen fallende Bewegung auf: der Oktavsprung in der Singstimme zum Wort „Ebro“. Zusammen mit der heftigen Bewegung im Orchester an dieser Stelle hatte sich beim

Hören der Eindruck eines dramatischen Höhepunkts eingestellt, der nach unseren assoziativen Vorüberlegungen zu dieser Textpassage nicht zu erwarten war: Dort hatten wir Überlegungen angestellt zur unterschiedlichen Reichweite von Sehen und Singen. Diese eher formal gehaltenen Erwägungen haben offensichtlich nicht den Kern dessen getroffen, worum es in dieser Passage von *Schatten und Klarsein* geht. Wir müssen also genauer hinschauen – nämlich zum einen auf die grundlegende Differenz von Sehen und Singen: Während es sich beim Sehen um eine elementare Form der Wahrnehmung handelt, des Eindrucks, geht es beim Singen um eine Form des Ausdrucks oder der Darstellung des Wahrgenommenen. Und zum anderen dürfen wir wohl nicht – wie in unseren Vorüberlegungen – den Inhalt des Wahrgenommenen übersehen, nämlich das, „was der Ebro sah“: denn der hat eine grauenhafte Schlacht gesehen, ein blutiges Gemetzel. Diesen Eindruck, dieses Geschehen, kann man in Worten schildern, in einem Bild vielleicht auch malen; doch das, was da geschehen ist und was der Ebro sah, „kann keine Leier singen“: Die wort- und bildlose Musik kann den Eindruck, das Gesehene, nicht als Geschehen wiedergeben oder erzählen. Sie ist eben – wie schon Beethoven zu seiner Pastoral-Symphonie angemerkt hat – „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“. Die Empfindung aber kann sie in Tönen ausdrücken: das Entsetzen über das, was der Ebro sehen musste, die innere Erschütterung durch das Gesehene, das Gefühl, dass dadurch vieles ins Wanken gerät. Nach unserem Eindruck erhalten diese Empfindungen in *Schatten und Klarsein* an dieser Stelle und in dieser Passage ihren Ausdruck und ihre klangliche Gestalt – im Oktavsprung der Singstimme, der wie ein Entsetzensschrei wirkt, und in den schwankenden und beschleunigten Bewegungen der Basistöne zu den Worten „dringen“ und „singen“. Man kann deshalb auch sagen: Die Hymne auf den Sieger Palafox, die der Dichter Kleist anstimmt, verwandelt die Komponistin Seither an dieser Stelle in eine Klage um die Opfer, die sie in Tönen zum Himmel dringen lässt.

Wenden wir uns nun und zum Schluss dem zu, was in *Schatten und Klarsein* nicht aus dem Rahmen fällt, sondern diesen Rahmen selber darstellt, den Grundduktus des Werkes: Wie die mit *Schatten und Klarsein* verbundenen Texte schon vermuten ließen, geht es in diesem Werk um Dimensionen und Prozesse der Wahrnehmung. Zwei elementare menschliche Wahrnehmungsformen, das Sehen und das Hören, werden miteinander in Beziehung gesetzt. Das optische Phänomen, dass alle Dinge einen Schatten werfen, wird zum Bild für das akustische Phänomen, dass auch Töne so etwas wie Schatten haben: die Obertöne, die immer mitschwingen, und die Abweichungen vom Sinuston wie etwa das Vibrato, die einen Ton erst lebendig machen. Dazu kommt noch jener Bereich von Tönen, die zwar klingen könnten, aber durch die jeweils gewählte Stimmung gewissermaßen im Schatten bleiben. In *Schatten und*

Klarsein erkundet Charlotte Seither dieses Schattenreich der Töne, indem sie Spielweisen vorschreibt und kombiniert, die diesen Tonbereich zum Klingen bringen: Flageolette, extreme Vibrati, Glissandi usw.. Sie führt damit gewissermaßen den klingenden Beweis für ihre im Porträt geäußerte These, dass es für ein unbefangenes Hören keine Misstöne gibt; denn die um jeweils einen Leitton herum sich bildenden Klangflächen klingen nicht schief, schräg oder falsch, sondern bringen den Klang zum Oszillieren, zum Leuchten. Dabei ist diese Anbindung an einen Leitton allerdings von entscheidender Bedeutung – ebenso wie die Begrenzung auf nur wenige Leitöne in jedem Abschnitt: Beides zusammen ermöglicht beim Hören die Konzentration auf ein räumlich begrenztes Klanggeschehen und damit die Orientierung.

Schatten und Klarsein stellt sich damit einem Grundproblem menschlicher Wahrnehmung: Alles kann zum Klang werden, alles kann auch zum Objekt des Sehens werden; aber es ist unmöglich, alles zusammen wahrzunehmen. Das Universum als Ganzes bleibt unanschaulich. Wir können immer nur Teile, Ausschnitte des Ganzen wahrnehmen. Und was wir wahrnehmen, das hängt immer ab von unserem Blickfeld, von unserem jeweiligen Standpunkt, unserer Perspektive.

Schatten und Klarsein lässt sich als Darstellung dieser Prozesse hören und interpretieren: Mit jedem Wechsel des Basistones verändert sich der Standpunkt, von dem aus wahrgenommen wird, verschieben sich die Perspektive und die Grenzen des jeweils Hörbaren (der Horizont). Diese Grenzen werden jeweils ausgelotet durch die Erkundung eines Leittones und seiner Schatten. Dieser Prozess der jeweiligen Teilwahrnehmung zielt allerdings auf Totalität: Als Leitöne kommen in *Schatten und Klarsein* nach und nach alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter in den Blick und zu Gehör. Allerdings wird nicht an allen das Oszillieren von *Schatten und Klarsein* durchgespielt, sondern „nur“ an der Hälfte von ihnen. Und zwei Töne (D und H) erklingen dabei auch nur ganz kurz, – es sind wohl nicht zufällig genau die beiden, die als einzige in der Gesangslinie des Soprans nicht vorkommen. Man kann das als Hinweis darauf verstehen, dass das Bestreben, die unmögliche Wahrnehmung des Ganzen durch das Zusammenfügen der Wahrnehmung seiner Teile zustande zu bringen, sowohl unumgänglich als auch unabschließbar, nie zu vollenden ist.

Eine weitere Dimension wird durch *Schatten und Klarsein* berührt: Wahrnehmungen müssen, wenn sie bleiben sollen, erinnert, verinnerlicht, in innere Bilder überführt werden. Die Passagen des Nachklings und Ausschwingens der einzelnen Abschnitte von *Schatten und Klarsein* lassen sich als solche Erinnerungsphasen hören und deuten. Es erfolgt eine gewisse Klärung der Dinge, ein Nachsinnen oder Erwägen dessen, was zuvor erklingen ist. Dabei werden die Leitöne stets klarer hörbar als zuvor, und die Schattentöne treten in den Hintergrund oder verstummen ganz. Der Klangraum wird in seinen Konturen klarer und sichtbar. So vollzieht sich Erinnern wohl immer: Die

Konturen des Wahrgenommenen treten hervor, die Schatten verblassen oder spielen keine Rolle mehr. Jede Erinnerung, jedes innere Bild ist damit kein getreues Abbild des Wahrgenommenen, sondern eine Konstruktion und Abstraktion, die – wenn es gelingt – allerdings Wesentliches bewahrt.

Man könnte diese Darstellung der Perspektivität und Begrenztheit des menschlichen Wahrnehmens und Wissens auch als eine weitere Reverenz an Heinrich von Kleist verstehen, war dieser seinerzeit doch von Grund auf verstört worden durch die Erkenntniskritik Immanuel Kants, die Kleist als Negierung der Möglichkeit einer wirklichen Wahrheitserkenntnis empfand. Auch wenn er damit Kant sicher missverstanden hat: *Schatten und Klarsein* könnte an den verstörten Dichter und an uns Nachgeborene ebenfalls unter Berufung auf Kant die tröstliche Botschaft richten: Wir können mit der Begrenztheit unseres Wissens leben, wenn wir einen gemeinsamen Kompass für unser Handeln haben. Und den haben wir – wie Kant zum Abschluss seiner Kritik der praktischen Vernunft erklärt –, wenn „zwei Dinge [...] das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht“ erfüllen, nämlich „der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir.“⁹ Darauf immer neu den Blick zu wenden, das könnte ein Imperativ von *Schatten und Klarsein* sein.

Am Schluss dieses Kunstwerks jedenfalls wird der Blick aus der Horizontale in die Vertikale gewendet. Der Blick soll sich nicht beschränken auf das, was uns im Horizontalen umgibt, was um uns, neben uns, hinter uns oder vor uns wahrzunehmen ist, denn in der Horizontale bewegen wir uns im Endlichen; ein Horizont begrenzt immer unsere Sichtweite. Die Vertikale dagegen weitet den Blick ins Unendliche, das all unser endliches Erkennen und Handeln umgibt, auch wenn wir es nicht unmittelbar wahrnehmen können. Aber eine Ahnung davon können wir bekommen – gerade auch in einem Kunstwerk wie *Schatten und Klarsein*: in jenen schattenhaften Klangflächen in extremer Höhe etwa, die gewissermaßen über dem Horizont des verortbaren und nachvollziehbaren Klanggeschehens erklingen und es über alle Veränderungen und Wandlungen hinweg begleiten; als Schatten verweisen sie auf etwas, das jenseits ihrer selbst liegt – im Unendlichen. Oder in jenen Tönen, die immer wieder einmal als Glissandi wie Sternschnuppen zum Himmel steigen. Mit einem solchen Ton, einer solchen Geste endet auch das Stück: mit einem leisen, zum Himmel aufsteigenden und dort verklingenden instrumentalen Ruf. Und ein Ohr, das diesen Ruf hört und ihm folgt, wendet damit seinen Blick wie von selbst nach oben, in den Himmel.

⁹ Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, A 288.

Ulrich Gasser

Das Unerhörte hörbar machen

Dietrich Korsch

Mit der Querflöte hat es angefangen und mit dem Improvisieren. Querflöte hat Ulrich Gasser studiert, und zum freien Spiel fühlte er sich herausgefordert, fand sich darin auch bestätigt. Querflöte: Der Atem ist es, der den Ton erzeugt, mit variablem Druck. Gelenkter Atem, von minimalen Bewegungen der Finger gelenkt – und es entsteht ein Ton, der aufblüht und vergeht. In diesem Zusammenhang hat Ulrich Gasser mit dem Komponieren begonnen. Gestalten und festhalten, was sich nicht feststellen lässt. Die Intuition des Tons, seines Entstehens und Verschwindens. Und in der Zeit des Tones erklingt Unerhörtes. Aus dem Material erwächst Eigenes, Sinntragendes, das verstanden werden will und verstanden werden kann. Das ist ein Ausgangsimpuls für das Komponieren bei Ulrich Gasser.

Ich habe ich mich entschlossen, Querflöte zu studieren und habe Theorieunterricht gehabt bei Roland Moser, dem Baseler Komponisten. Ich habe ihm ... meine ersten Versuche gezeigt und er hat mich dann angeregt, das weiterzutreiben und hat er auch meine ersten größeren Stücke im Konservatorium ... in Winterthur uraufführen lassen. Und dann geht das von selbst. Dann bist du drin und kommst nicht mehr raus.

Wie es sich mit dem Ton verhält, so auch mit der Kunst überhaupt. Das ist die zweite Grundüberzeugung, die sich in Gassers Werk bemerklich macht: Es gibt eine unerhörte Einheit der künstlerischen Gattungen. Sie wird von ihm selbst in der Musik an Bild und Text durchgeführt.

Also mich hat das Bild zuerst interessiert. Dann habe ich das versucht zu analysieren in allen Bereichen, Gestaltung, formal, Farbe ... und so weiter.

Das Bild ist vielschichtig. Das Dargestellte erscheint nur aufgrund der materiellen Machart von Farbe und Farbauftrag, Abgrenzungen und Überlappungen. Das Geheimnis des Bildes ist das Zusammenkommen des Verschiedenen in der Einheit eines Werkes. Durch genau diese Machart des Kunstwerks Bild ergibt sich für Gasser aber auch die Möglichkeit, nach einer Resonanz des Bildes in der Musik zu suchen. Wie das geschieht? In einem Schaffensprozess von verschiedenen Schritten. Den Anfang macht ein Angegangensein durch

ein Bild – von welchem Aspekt auch immer: dem Dargestellten oder den Mitteln der Darstellung. Der zweite Schritt ist eine Suche nach resonanzfördernden Elementen und Strukturen, die eine musikalische Aufnahme und Gestaltung erlauben. Nicht zufällig ist es, dass Gassers Interesse sich u.a. durch die Farbtheorie Johannes Ittens und deren Fortschreibung und Umsetzung durch Harald Küppers richtet. Denn hier treten Farbsegmente in miteinander korrespondierender Weise ins Bild, die einer Strukturanalyse förderlich sind.

Irgendwie muss ich ein Interesse daran gehabt haben, Strukturen, klangliche Strukturen, zu bilden, zu entwickeln. Ich glaube, ich bin immer irgendwie von ... ja, Strukturen oder so ausgegangen, und habe versucht, die zu notieren. Und ... ja, später ist es dann mir immer wichtiger geworden, außermusikalische Gedanken oder Dinge in musikalische Strukturen umzusetzen, also in der ersten Phase habe ich eigentlich oft Bilder genommen von befreundeten Malern und habe versucht, das, was der Maler da kompositorisch geleistet hat, eben musikalisch quasi nachzubilden. Also wie könnte man sowas musikalisch umsetzen?

Dieselbe Aufgabe stellt sich Gasser bei Texten, insbesondere bei sprachlichen Kunstwerken.

Also im Grunde sind Texte für mich dann also etwas, was die Art der Behandlung und Komposition betrifft, genau gleich wie Bilder. Also ich gehe eigentlich davon aus: Was sagt der Text aus? Welche Form hat er? Die Struktur, wie sieht das aus? Und dann versuche ich dafür auf der musikalischen Ebene eine Entsprechung zu finden.

Auch hier ist eine Analyse von bestimmenden Momenten der Anfang. Ihm folgt die Aufstellung von einzelnen Elementen, vielleicht durchaus fragmentarischer Gestalt, in Form eines Exposés.

Es gibt ein Konzept, und erst dann fange ich an, Details zu komponieren. Also zuerst mal die Grundsätze festzulegen, die ich verwende, Tonmaterial und all diese Dinge. Und dann versuche ich, Elemente zu komponieren. (...) Meistens mache ich Elemente, arbeite sie aus und setze sie dann allmählich zusammen. Und mache dann meistens einen Entwurf, früher immer vollständig von Hand. Jetzt ist es so eine Mischung zwischen Handschrift und Computer. Und dann weite ich eine Partitur aus, die ich dann ausdrücke und dann kommt die ganze Korrektur und Überarbeitung, dann kann es sich nochmal ziemlich verändern, ja.

Zweifellos stellt sich die Aufgabe, Texte als Bezugspunkt musikalischen Ausdrucks zu nehmen, als komplex dar. Denn der Sinngehalt des Textes lässt

sich, anders als beim Bild, abermals in Worte fassen. Es entsteht so eine gewisse Konkurrenz zwischen dem semantischen Gehalt des Textes und seiner syntaktischen Machart. Gasser plädiert dafür, sich nicht allein auf Sprache als Textmelodie zu konzentrieren; er versteht unter einer musikalischen Refiguration eines Textes etwas anderes als eine musikalische Begleitung eines Textes.

Ich gehe eigentlich grundsätzlich vom Inhaltlichen aus, das ist das Erste. Also der Inhalt, die Semantik, das ist für mich das Entscheidende. Aber dann muss der Text natürlich auch eben vom Rhythmischen her stimmen oder durchaus vom Klanglichen im Kleinen. Aber es ist nicht so, dass ich Texte benutze zum Vokalisieren oder zu so etwas. Also diese Verfremdung in reines Lautmaterial, das habe ich ganz, ganz wenig gemacht. (...) Ein Text ist für mich kein Lautmaterial, sondern ein Text sagt etwas aus, nämlich etwas, was ich mit Musik grundsätzlich NICHT machen kann und das interessiert mich.

Aber natürlich sind auch Textvertonungen als Lieder möglich; dann muss sich die Sprache in einen kommentierenden Dienst des Textes stellen.

... der Unterschied zu einer Liedvertonung ist natürlich der, dass der Text gegeben ist und in dem Sinn der Ausgangspunkt bleibt. Und die Spannung für mich ist die – oder für den Hörer ist die – zu sehen, was ist der Text, wie verstehe ich als Hörer den Text und was hat der mit der Musik zu dem Text gemacht? Also das Spannungsverhältnis zwischen Text und Musik ist das, was mir wichtig ist. Und eben um das zu gestalten, gehe ich zum Teil davon aus, was der Text will und sagt und macht und versuche da eine Entsprechung zu finden, aber grundsätzlich versuche ich, das immer als einen Gegenpol zu sehen, also als ein Spannungsverhältnis.

Gassers musikalische Arbeit zielt sich nicht, im Schema von Thema und Durchführung vorzugehen. Die Vorgabe eines Themas wird dabei freilich in einer Vielfalt von Durchführungen variiert. Dafür gibt Gasser selbst zwei anschauliche Beispiele. Das erste ist bezieht sich auf das Stück *Stukkatur*, Stückwerk.

Stukkatur [ist ein Stück] für zwei Klaviere, 14 Bläser und Schlagzeug, das jetzt im Juni uraufgeführt wird in Rheinau. Es ist ein Stück, das basiert auf Material, das ich in den 70er und 80er Jahren komponiert habe, hauptsächlich für Klavier. Ich habe damals schon aus ganz viel solchem Material ein zweistündiges Klavierstück geschrieben, in dem dieses Material transformiert wird, überlagert, kombiniert und so weiter. Alles, was man da nur so machen kann.

Und dann habe ich das angeordnet in einem zyklischen Verlauf, sodass Material immer wieder auftaucht, Neues kommt dazu, Altes verschwindet, und so gibt es einen Verlauf von eben zwei Stunden Musik. Und DA passiert so etwas mit der Zeit, ich weiß nicht, was. Dann habe ich 20 Jahre später all dieses Material wiedergeholt und habe erstens mal einen Zyklus gemacht "Fries der Lauschenden", mit Figuren von Ernst Barlach. Habe das neu kombiniert, für zwei Klaviere zusammengearbeitet und eben daraus solche Figuren gemacht und DANN habe ich von all diesem Material ausgehend das alles wieder zusammengewürfelt und eine Partie, eine Solo-Partie für zwei Klaviere gemacht. Eine Stukkatur eben. Und habe das in einen quasi barocken Raum gesetzt mit vier Wänden und Fenstern und Türen dazu, ... und mit Ausblicken. [...] Und das Ganze ist eigentlich ein Stück, das eben nur aus Erinnerungen besteht, die immer sich verwandeln und wieder bleiben und sich immer weiter fortsetzen und eben quasi dann so Stukkatur, Stückwerk sind ... Und DAS ist eigentlich das: Ein Grundgedanke, der mich interessiert. Zeit so aufzuheben.

Gut erkennbar ist hier die Art und Weise, Zusammenhänge sich gestalten zu lassen, die nicht einfach gemacht, gewollt und berechnete sind, sondern die sich durch Abwechslungen und Verwandlungen auszeichnen. „Zeit aufheben“ durch Gestaltung von Zeit – das ist ein künstlerisches Credo von Ulrich Gasser.

Das andere Beispiel bezieht sich auf ein, wie es scheint, explizit religiöses Thema: Ostern.

Auferstehung, wie soll man das komponieren? [...] Ich habe sämtliche Texte, die es in der Bibel im ganzen Bereich direkt bezogen auf Ostern gibt, herausgeholt. Ich habe alle Personen herausgeholt, wie sie zusammenhängen, dann die Geschichte und so weiter. Und will jetzt für JEDEN kleinen Bereich ein separates kleines Stück machen, was in sich stimmt, das zusammenbringt und das heißt also, Begegnungen der Personen. ... Das gibt ein Sammelsurium von über 100 Fragmenten. Und wenn ich diese Fragmente habe, dann will ich die zusammenführen zu einem riesigen Teppich in einem ... sehr großen Raum, wo Instrumentalensemble, Chöre und Solisten und so weiter verteilt sind, die dann diese Dinge so spielen, dass es einen unüberschaubaren, unendlich dichten Raum gibt, in dem man absolut verloren ist und in dem man nur irgendwelche Dinge wahrnehmen kann; aber all das Ganze, was da drin ist, ist in dem ganzen Raum komprimiert, zusammengefasst. Das wäre die Vision, die ich im Moment habe. Das wäre Auferstehung in dem Sinn, dass ALLES da ist und alles überbordet und letztlich nicht mehr durchschaubar, nicht mehr verständlich ist, sondern einfach nur noch wahrnehmbar als etwas, das IST. Ich weiß nicht, ob das ein Weg ist, an die Thematik heranzukommen.

Das Ganze, das sich unendlich verdichtet – und als solches erlebt werden muss, freilich in Distanz zum alltäglich Gewohnten. Es soll und wird und muss zusammenfinden, wenn es denn Auferstehung gibt. Aber dass es sie gibt, dass sie sich ereignet, das bleibt dem offenen Zusammenspiel der Vielen überlassen, die tatsächlich zusammenkommen. Das ist unerhört, das muss eine Überraschung sein, die sich nur im Modus eines Bruchs mit der gewohnten Wirklichkeit ereignen kann.

Ich wollte immer, dass eine Distanz zwischen dem Hörer und mir, zwischen der Musik und dem Hörer da ist, ich wollte immer und habe immer Dinge eingebaut, die eben eine Distanz herstellen und den Hörer in einem kritischen Hören belassen, das wollte ich eigentlich.

Das hängt natürlich zum Teil eben auch an der Komplexität der Musik oder daran, dass ich ganz bewusst massive Brüche einführe, zum Beispiel im Streitquartett Christusdornen. Da gibt es eine Stelle, da flippt das Cello plötzlich aus in einer völlig romantischen, kadenzartigen Floskel [...] Und zwei oder drei Minuten später bricht die Musik plötzlich ab und ein Düsenflugzeug rast durch den Saal und dann geht die Musik so weiter, wie wenn nichts geschehen wäre. Also totaler Bruch. Wo man nachher konsterniert ganz anders wieder hört.

Aber es stellt sich diese Einheit im Hören auch ein. Man kann es diesen Äußerungen abspüren: Sie vollzieht sich nur im je einmaligen Erleben. Die verdichtete Zeit ist als solche nicht wiederholbar, sie ist stets und ausschließlich in der Individualität des Erlebens präsent. Diese systematisch-ästhetische Figur entlässt freilich erhebliche Konsequenzen aus sich. Zwei davon hebt Gasser im Gespräch selbst hervor. Einmal geht es um das Verhältnis zwischen dem komponierenden Aufschreiben, das auf potentielle Wiederholbarkeit des Komponierten angelegt ist, und dem ausgeführten Erklingen, das nach seiner individuellen Zeit des Tönens auch wieder endet. Gasser überlegt:

WENN ich schon so viel Lebenszeit am Schreibtisch verbringe, ... dann muss sich das auch lohnen. Also es soll nicht etwas sein, was man einmal schnell konsumiert und dann ist es vorüber. Deswegen habe ich meine Musik auch immer grundsätzlich so komplex angelegt, dass es wohl kaum möglich ist, alle Aspekte oder nur einen größeren Teil der Aspekte dieses Stücks beim ersten Hören zu erfassen. Also all meine Stücke sind angelegt auf mehrfaches Hören, grundsätzlich. Obwohl ich natürlich gewusst habe und weiß, dass die meisten Stücke nur einmal gehört werden. ... grundsätzlich ist in den Stücken drin, dass man sie mehrfach hören muss und dass sie eigentlich gedacht sind zum Überleben.

Diesem Dilemma entkommen weder Komponist noch Hörer. Es ist in der durchgearbeiteten Partitur so viel mehr drin, als man auf einmal hören kann, so viel Unerhörtes also. Und doch merkt man, wenn man sich dem Unerhörten aussetzt, dessen Präsenz über das eigene Verstehen hinaus.

Das andere Moment der Individualität des Erlebens hängt am Raum. Die Differenz der Räume, in denen eine Komposition erklingt, macht einen wesentlichen Faktor der Einmaligkeit des Hörens aus. Vom Raum gilt:

Man ist gezwungen, wirklich dort zu sein, also es hilft dann keine CD, nichts, auch kein Radio, das sind einfach Dokumentationen, wo man vielleicht, wenn man den Raum kennt, so ein bisschen was noch mitbekommt, aber grundsätzlich muss man dort, in dem Raum, sein. Und dann hat der Raum eine Qualität und jetzt ist die Frage, wie und ob ich mit dieser Raumqualität musikalisch noch umgehen kann, dass etwas noch darüber hinaus entsteht. Also wenn man davon ausgeht, dass diese Kirchenbauten ja eine spezielle Akustik haben, ein spezielles Licht, eine spezielle Architekturform und so weiter, und jetzt kommt noch eine ganz spezielle Musik dazu, ... jetzt spielt das alles zusammen und jetzt ist die Frage, ob es gelingt, mit der Musik etwas zu machen, dass eben dieses Erlebnis vielleicht passieren kann.

Die spezifische Raumzeitlichkeit des musikalischen Erlebens stellt einen konstanten Faktor der kompositorischen Arbeit Gassers dar.

... es interessiert mich praktisch nicht mehr, irgendein Stück zu schreiben für den Konzertbetrieb, eben noch ein Streichquartett oder irgend so etwas. Das interessiert mich ÜBERHAUPT nicht mehr. Aber es interessiert mich eben, für eine spezielle Kirche oder auch einen anderen Raum [zu komponieren]. DA kann etwas passieren, was über das Normale hinausgeht.

Der je eigentümliche Raum als Moment individuellen Erlebens von Musik, die sich selbst in der Spannung von Wiederholbarkeit und Einmaligkeit befindet – dies zu reflektieren und zu gestalten, führt auf das religiöse Moment in der kompositorischen Arbeit Ulrich Gassers.

Damit ist nicht etwa an eine Musik zu denken, die sich darum bemüht, vermeintliche biblische Gehalte mit musikalischen Mitteln zu den Hörern transportieren zu wollen. Vielmehr geht es um offene Fragen, die sich im Leben stellen und eine religiöse Dimension eröffnen:

... predigen, das könnte ich nicht, ich habe zu viele Fragezeichen. Aber es fasziniert mich natürlich ENORM, oder? Also weil ... die Fragen, die da gestellt werden, existentielle Fragen sind, die wirklich ins Innerste gehen ... und an die Substanz greifen. Und ich denke einfach, wenn ich mich künstlerisch auseinandergesetzt habe, muss ich mich mit den relevanten Fragen auseinandersetzen und nicht mit irgendwas, was da zum Vergnügen oder so ist. Und dann landet man eben bei theologischen Fragen. Man KANN gar nicht anders.

Es sind für Gasser *die existentiell relevanten Fragen: Was ist ein erfülltes Leben? Wie gehe ich überhaupt mit dem Leben um und zwar angesichts des unausweichlichen Todes? Und wie gehe ich durch dieses Leben? Wie fasse ich das auf?*

Und er verschweigt einen starken individuell biographischen Anhalt nicht:

Es ist für mich sehr früh ... die Passion zentral geworden. Das hängt sicher zusammen mit dem frühen Selbstmord meines Bruders. Da war ich 22. Und das hat mich sehr, sehr stark geprägt. Von dem Moment an wollte ich immer ein Requiem schreiben für ihn. Was ich dann, ein eigentliches Requiem zu schreiben, doch nie gemacht habe.

Kein spezielles Requiem also, statt dessen:

Also das ganze Komponieren ist eigentlich ein Anschreiben gegen den Tod oder ein Versuch, die Vergänglichkeit in irgendeiner Form zu überlisten oder zu umgehen oder wie auch immer, also das ist, glaube ich, schon grundsätzlich der Fall.

Das Unerhörte hörbar machen – das heißt also in einem ganz genauen Sinn: Die Unvergänglichkeit im vergänglichsten Medium der Kunst, der erklingenden und verklingenden Musik, laut werden zu lassen. Das kompositorische Verfahren Gassers entspricht dieser Überzeugung.

Das gilt sowohl für seine Idee von der Korrespondenz und Kohärenz der Kunstgattungen, derzufolge keine einzelne Gattung das Ganze der Kunst ausfüllen kann und es gerade die Transponierung in unterschiedliche Medien ist, in der die Einheit der Kunst zum Vorschein kommt. Das gilt ebenso und in Anwendung auf das musikalische Verfahren selbst für Gassers Idee von der Einheit der Musik im geformten Fragment und den Konsonanzen und Dissonanzen, in denen sie sich vollzieht.

Wie verhält sich diese zutiefst religiöse – und darin zuhöchst sachgerechte – Auffassung des Verhältnisses von Religion und Musik zur Kirche als der Institution der Religion? Ambivalent, muss man sagen.

Auf der einen Seite anerkennt Gasser die Funktion der Liturgie als einen bewährten Rahmen gleicher Abläufe gottesdienstlicher Handlungen, an dem nicht herumgeschraubt werden sollte. Vielmehr besteht die Stimmigkeit der Liturgie in ihrer individuellen Ausfüllung auf der Basis persönlicher Präsenz der rituell agierenden Personen.

... ich würde ... davon ausgehen, dass man in der jahrhundertlangen Auseinandersetzung mit der Liturgie ... eine Lösung gefunden hat, die inhaltlich und formal eben stimmt, also die man irgendwie zwar ändern kann, aber man verliert dann irgend etwas. ... Ich halte es auch nicht für sinnvoll, an dieser Grundform zu rütteln. Das ist das eine. Und das andere ist: Die Stimmigkeit, ob etwas stimmig gemacht wird, also die [sich ausspricht] in der Haltung, in der Ausführung, in der Wortwahl etc. Die muss man einfach merken oder spüren.

Darum hat Gasser auch nicht gezögert, für St. Martin in Kassel einen ganzen Gottesdienst zu komponieren: Es war

ein Auftrag von Klaus-Martin Ziegler an Sankt Martin in Kassel. Da sollte ich mit dem damaligen Bischof Jung der Ev. Kirche von Kurhessen-Waldeck einen ganzen Gottesdienst komponieren. Die haben mir einfach gesagt: So, komponiere einen Gottesdienst vollkommen. Wir sind offen, wir machen das. Dann habe ich da ein Konzept entwickelt zusammen mit dem Bischof und Klaus-Martin Ziegler. Im Prinzip war es meine Idee und ich habe das alles gemacht mit Einbezug der Gemeinde, mit dem Posaunenchor, den es dort gab, den Kirchenchor an Sankt Martin. Orgel und der Schlagzeuger aus Nürnberg. ... Und es war eine Riesensache, experimentell von A bis Z und die Gemeinde hat mitgemacht. Alle haben mitgemacht. Also heute staune ich, dass ICH damals als junger Komponist, kaum 30, ein solches Ding in einer solchen Kirche machen konnte, das ist unglaublich. Ich weiß nicht, ob das heute noch möglich wäre. Unglaublich. Und alle waren offen, haben das versucht und gemacht, die Gemeinde hat mitgesungen.

Ob das heute noch möglich ist ... – da spricht sich die andere Seite der Ambivalenz aus, nämlich Gassers Enttäuschung darüber, dass die Kirche heute sich eher dem „Sakropop“ verschrieben hat, im Gleichklang übrigens mit der von ihm beklagten Moralisierung der Verkündigung.

Ich meine, wenn die Kirche das einzige Ziel hat, einfach ein paar Leute mehr in die Kirche zu bringen und das Inhaltliche sich reduziert auf einerseits ein bisschen Sozialarbeit und andererseits auf ein bisschen Trost-Spenden in der Predigt, dann ist klar, hat meine Musik in der Kirche nichts zu suchen und die

haben kein Interesse und sie verlieren einfach die Auseinandersetzung auf einem doch, sagen wir mal, zeitgemäßen, anspruchsvollen Niveau, [und verzichten auf] musikalische Auseinandersetzung mit den Inhalten, wie das jahrhundertlang der Fall war.

Die Kirche verliert damit den Kontakt zur gegenwärtigen Kunst:

... wie selten findet man wirklich eine wirklich zeitgenössische Kunst in der Kirche, und was löst sie aus? Die Glas-Bilder von Richter? Es gibt ein Riesenhallo. Dabei wäre das das Selbstverständlichste eigentlich von mir aus gesehen. Und dann: Wie kann eine Kirche glaubwürdig sein im Inhaltlichen, wenn sie nicht in der Lage ist, die zeitgenössische Kunst, die in ihrem Bereich arbeitet, ernsthaft wahrzunehmen? Wie kann das glaubwürdig sein, wenn man musikalisch dann zwar so tut, dass man jetzt lebt, aber musikalisch dann auf die tiefste Sakropop-Ebene runtergeht? Wie kann das glaubwürdig sein? Nein, für mich geht das nicht auf.

Dabei geht es Gasser nicht allein nur um die Gestaltung der Kirche. Es geht ihm auch und entscheidend um die gesellschaftliche Dimension der Religion. Denn

die Auseinandersetzung mit Musik, mit anspruchsvoller Musik führt einfach zu einer Haltung, zu einer Geisteshaltung, zu einem emotionalen Reichtum, weil man sich da auf Unbekanntes einlassen muss, auf Schwieriges einlassen muss, weil man sich positionieren muss, emotional, intellektuell, alles zusammen, nicht wahr? Und wenn man sich noch, was meistens ja der Fall ist, mit Musik wirklich auseinandersetzt, man macht auch selber ein bisschen, und wenn man nur bisschen Klavier spielen kann oder irgendein Instrument. Alle diese Dinge, die führen zu einem anderen Menschen.

Zu einem anderen Menschen führen: das ist der Sinn der Religion und der Kunst – eine Verwandlung des Menschen durch das Unerhörte, dem er sich hörend aussetzen kann. Das gelingt in Gassers Musik nur so, dass sich aus analytisch verantworteten Fragmenten ein Ganzes aufbaut, das seine Präsenz im individuellen Erleben gewinnt. Dieses Erleben „über das Normale hinaus“ vermittelt sich auch in der Kirche, wenn sie sich für eine Musik offenhält, die selbst die Züge eines Unabgeschlossenen, aber Vollkommenen an sich trägt; eines Vollkommenen, das nur im erlebten Fragment, dort aber unwiderstehlich, wahrgenommen wird.

»So nebenbei, nah genug den Kreuzen«

Zu Ulrich Gassers *Stabat Mater*

Stefan Berg

Profilierte kreuzestheologische Aussagen werden in liberal-landeskirchlich gesinnten Milieus des Protestantismus in der Regel irgendwo zwischen ›sperrig‹ und ›problematisch‹ eingeordnet. Tatsächlich verstört etwa die Vorstellung eines stellvertretenden Sühnopfers Christi heute viele Menschen – wohl nicht zuletzt deshalb, weil dabei eine brutale Folter- und Hinrichtungspraxis der Antike religiös überhöht zu werden scheint. Was hat die historische Kreuzigung Jesu bzw. das Kreuz als theologische Kategorie mit dem Leben spätmoderner Menschen zu tun? Ist das nicht alles so fern, fremd und irritierend, dass es entweder massiv interpretiert oder aber aufgegeben werden müsste?

In dieser Situation kann man entweder Zuflucht bei Paulus suchen und sich vom Apostel daran erinnern lassen, dass das Kreuz schon immer skandalösen Charakter hatte: dass es theologisch also gar nicht angemessen sein könnte, jegliches Irritationspotential beseitigen zu wollen. Oder aber man wirft einen Blick in die Sphäre der Ästhetik, wo größere Spielräume für subjektive Aneignungen bestehen und auch ausgreifende Aktualisierungs- und Transformationsversuche Platz finden, also solche, die auf engen Kanzeln und Kathedern mehr schlecht als recht gelingen.

Im vorliegenden Text möchte ich letzteres versuchen und ein musikalisches Werk daraufhin befragen, wie es sich das Kreuzesthema ästhetisch aneignet und welche inhaltlichen Pointen es dabei setzt. Dazu wähle ich das Werk des Schweizer Komponisten Ulrich Gasser (*1950): sein 2020 komponiertes *Stabat Mater* für zwei Singstimmen (Alt und Tenor), Oboe und Orgel.

Zunächst ist auffällig, dass das Thema ›Kreuz‹ nicht sozusagen frei angegangen wird, sondern eine Bindung an einen prominenten Text der liturgischen Tradition erfolgt: das *Stabat Mater*.

Beim *Stabat Mater* handelt es sich um ein lateinisches Gedicht eines anonymen Verfassers, mutmaßlich aus dem 13. Jahrhundert. In zehn gereimten Strophen wird das Kreuzesgeschehen dargestellt, wobei die Pointe darin besteht, dass nicht der Gekreuzigte, sondern dessen Mutter im Fokus der Betrachtung steht. Daraus ergibt sich im Gedicht eine radikale Spannung zwischen dem Lei-

den der trauernden Mutter an der Hinrichtungsstätte ihres Sohnes und dem erlösenden Effekt des Ereignisses für das sprechende lyrisch-geistliche Ich. Schon beim *Stabat Mater* handelt es sich demnach um eine subjektive Aneignung des biblisch-theologischen Gegenstandes: eine solche, die eine ästhetisch-poetische mit einer geistlich-spirituellen Seite verschränkt.

Dies hat deshalb eine besondere Wirkung, weil mit der trauernden Maria unter dem Kreuz eine überaus prägnante Szene imaginiert und deren emotionales Potenzial für den Adressaten konsequent gehoben wird: angefangen beim Mitleid für die trauernde Mutter, bei dem wohl jede und jeder unmittelbar mitgehen kann, endend bei der staunenden Dankbarkeit des lyrischen Ichs über die Erlösungstat Gottes in Jesus Christus, welche natürlich letztlich auf den Rezipienten des Gedichts zielt. Diese subjektive Aneignung des biblisch-theologischen Gegenstandes läuft demnach im Wesentlichen über eine Emotionalisierung, die auf den Adressaten des Gedichts ausgerichtet ist.

Nun ist es so, dass Gasser nicht diesen lateinischen Text vertont, sondern zu folgendem Gedicht von Klaus Röhrling greift. Es trägt das *Stabat Mater* im Titel:

Stabat mater

Immer
stehen wir so nebenbei,
nah genug dem Sterben,
nah genug dem Tod,
nah genug den Kreuzen;
machtlos,
nur der Tränen mächtig.
Schmerz Gebärende.

Immer
bleibt uns nur das Klagen
und die Trauerschwärze
um das Haar.

Schenkt uns nicht
des Mitleids schmale Lippen
und die schnellen, flüchtigen
Worte
im Vorübergehen!
Bleibt ein wenig bei uns stehen,
juxta crucem, nur so nebenbei
und doch nah genug!

... und verliebt
und mitgekreuzigt.
Leib mit Leib verschmolzen.
Ich und Du vereint
In der Leidenschaft von Lieb und
Tod:
O, mein Gott! O, mein Gott ...!

Schreit mit uns
den süßen Schmerz der Liebe
in den Himmel,
dass er sich mit Tränen fülle
und – ausregnend –
uns're heißen Leiber kühle.

Von den Wunden dieser Liebe
werden wir verwundet bleiben:
AVE EVA
Schmerz Gebärende.
Immer
Stehen wir so nebenbei.
Machtlos
Nur der Tränen mächtig.

Dieses Gedicht gliedert sich in sechs Strophen, wobei ab der zweiten Strophe mit jedem Schritt von einer Strophe zur nächsten ein Wechsel der Perspektive einhergeht. Dies ergibt eine symmetrische Struktur, die beim Wir beginnt und endet, darin jeweils von der Ihr-Perspektive flankiert wird und die Ich-Du-Konstellation in die Mitte nimmt.

1.	Wir
2.	
3.	Ihr
4.	Ich – Du
5.	Ihr
6.	Wir

Auf diese Weise werden verschiedene Dimensionen menschlicher Selbst- und Fremdbezüglichkeit aufgesucht, wobei die Ich-Du-Konstellation ins Zentrum gestellt ist, um das herum sich die anderen Dimensionen gruppieren.

Das Gedicht gestaltet sich als ein freies lyrisches Gewebe, dessen einzelne Fäden sich durch bewusst eingesetzte dichterische Mittel wie Wortwiederholungen, Reime und wiederkehrende Motive miteinander verbinden. Als Ausgangspunkt fungieren die ersten drei Zeilen des lateinischen Gedichts (›Stabat mater dolorosa / Iuxta crucem lacrimosa, / Dum pendeat filius‹). So kreist das Gedicht inhaltlich um den Komplex von Tod, Trauer, Leid und Schmerz und spinnt auf diese Weise bestimmte Aspekte des titelgebenden *Stabat Mater* assoziativ weiter. Ich möchte zwei, die mir besonders wichtig erscheinen, voneinander abheben. Dies ist Menschlichkeit einerseits sowie Körperlichkeit und Weiblichkeit andererseits. Weil sich meine Auseinandersetzung mit Gassers Komposition auf diese beiden Aspekte konzentrieren wird, erscheint es mir sinnvoll, deren Profil unten im Zuge der Werkanalyse zu skizzieren.

Ich wende mich also Gassers Komposition zu und entfalte meine Analyse Schritt für Schritt.

(1.) Schon beim ersten Hören fällt das hohe Maß von klanglicher Homogenität auf. Dies ist vor allem durch Wahl und Behandlung der Stimmen und Instrumente bedingt, denn der Klang von Alt, Tenor, Oboe und Orgel mischt sich schon an und für sich ausgesprochen gut. Dies wird dadurch unterstützt, dass alle Stimmen die meiste Zeit in mittleren Lagen geführt, also klangliche Extreme der Höhe und Tiefe gemieden bzw. nur punktuell und bewusst eingesetzt werden. Gasser sucht diese Homogenität offensichtlich gezielt, denn in den Erläuterungen wird den Singstimmen die Anweisung gegeben, dass sie »prinzipiell nicht als duettierende Solisten zu verstehen [sind], sondern als eine einzige, möglichst homogen verschmelzende Stimme (nach der Vorstellung einer speziellen Art von Heterophonie)«.

Die klangliche Disposition wird durch die rhythmische Gestaltung unterstützt: Über weite Strecken ist das Stück im 6/8-Takt gesetzt, wobei ein durchlaufender Achtelpuls durch diverse Punktierungen und Überhalte sowie die Phrasierung immer wieder verunklart und sozusagen weichgezeichnet wird. Dieser Puls ist auf 56 Achtelschläge pro Minute eingestellt, wird aber in emotional bewegten Passagen auf bis zu 92 Schläge gesteigert.

Das Stichwort ›Heterophonie‹ in der zitierten Anweisung bringt das klangliche Konzept der Komposition demnach zusammenfassend auf den Punkt: ein schwebendes Changieren zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit. Es geht also darum, dass Dasselbe und Verschiedenes zugleich erklingt – bzw. genauer, dass die Grenze zwischen Identität und Differenz ständig schwimmt und immer wieder Dasselbe im Verschiedenen und das Verschiedene im Selben aufscheint.

(2.) Betrachtet man weiter die Gesamtanlage des Werkes, so ist offensichtlich, dass sich Gasser eng an den vertonten Text hält und sich von ihm die wesentlichen Strukturen vorgeben lässt. Das betrifft insbesondere die Metastruktur, welche die Sechsteiligkeit des Gedichts abbildet und die entsprechenden Zäsuren durch Doppelstriche und römische Ziffern in der Partitur markiert. Jeder dieser Teile ist – von Abweichungen an bestimmten Stellen abgesehen – im 6/8-Takt gesetzt.

Bemerkenswert ist, dass Gasser Röhrings Überschrift ›Stabat Mater‹ mitvertont. Während das ›Stabat Mater‹ bei Röhring also als Paratext fungiert, der das Verstehen sanft auf gewisse Kontexte verweist, ist es bei Gasser prägnant in die musikalische Situation hineingeholt und nahezu mit dieser verschmolzen – ›nahezu‹ deshalb, weil der Text ›Stabat Mater‹ in der Komposition wie eine klingende Überschrift gestaltet wird, die mit ihrem 4/8-Takt von den sechs Teilen und deren Rhythmus abgesetzt ist. Die Situation des Stabat Mater, also die Mutter, die unter dem Kreuz ihres Sohnes steht, wird auf diese Weise bei Gasser von Anfang an prägnanter herausgestellt, als es in Röhrings Gedicht der Fall ist.

Auffällig ist ferner, dass auch jeweils zwischen den sechs Teilen für wenige Takte zurück in den anfänglichen 4/8-Takt gewechselt wird. Dies bedingt einerseits eine gewisse Zäsurierung, verweist dabei zugleich aber auch zurück auf die klingende Überschrift ›Stabat Mater‹, ohne dies explizit auszusprechen. Gasser aktualisiert auf diese Weise mehrmals im Stück die Referenz auf das ›Stabat Mater‹.

(3.) Um nun tiefer in das Werk einzusteigen, greife ich den ersten meiner beiden Aspekte für die Analyse heraus, nämlich die Menschlichkeit. Das zusammenfassende Schlagwort ist mit Bedacht so allgemein gehalten, denn es geht in diesem ersten Punkt um einen Aspekt theologischer Anthropologie, das heißt um etwas, das theologisch im Prinzip dafür in Betracht kommt, allen Menschen gemeinsam zu sein.

Zu diesem Aspekt gehört *erstens* ein Moment von Invarianz. Es geht um etwas, das immer und für alle gegeben ist. In der Textvorlage ist dies im dreimaligen ›immer‹ angelegt, das prominent am Beginn der ersten und zweiten Strophe auftaucht und noch einmal am Ende in der viertletzten Zeile der letzten Strophe aufgenommen wird. Auf diese Weise ergibt sich ein Rahmen, der benennt, was für ein kollektives ›Wir‹ vom Anfang bis zum Ende gegeben ist: etwas, an dem sich nichts ändert und an dem sich auch nichts ändern lässt. Gasser unterstreicht dies, indem er Alt und Tenor das Wort ›immer‹ an den entsprechenden Stellen in I (Takt 7f) und VI (Takt 100f) wiederholen lässt.

Dieses Moment von Invarianz hängt im Werk nicht allein am ›immer‹ der Textvorlage, sondern ist auch in der vertonten Überschrift präsent, genauer gesagt im ›Stabat‹. Für alles Weitere ist die Gestaltung der ersten Takte entscheidend:

Abbildung 1: U. Gasser, *Stabat Mater*, Takte 1 bis 6.

Die hier zitierten Takte führen das Material vor, aus dem sich die Komposition speist und das deren klangliche Atmosphäre prägt. Es ist offensichtlich, dass dabei das ›Stabat‹ als Leitidee fungiert, nämlich ganz wörtlich genommen als ›sie steht‹. Dieses Stehen bildet sich im statischen Liegenbleiben der Töne ab. Alt und Tenor beginnen dabei unisono, rücken dann vom Ausgangston in Viertel-, Halb- und Dreivierteltonabständen aus- und aneinander, so dass sich im Stehen das oben bereits benannte heterophone Changieren zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit einstellt. Dazu fügt sich der Instrumentalklang der Oboe, die das menschlich-individuelle Moment etwas relativiert und so den Eindruck eines unklar-schwebenden Changierens noch unterstützt.

Spricht das erste Moment davon, dass dem menschlichen Leben in gewisser Hinsicht etwas Statisch-Unveränderliches eignet, so führt das *zweite* Moment aus, an welche Hinsicht dabei gedacht ist: Es geht um eine Lokalisierung des Menschseins in Bezug auf noch zu bestimmende bleibende Größen.

Auch dieses lokalisierende Moment ist in der Textgrundlage angelegt und dort in gleich mehrfacher Gestalt anzutreffen: im ›nebenbei‹ und ›nah genug‹

(Strophen 1 und 6), im ›Vorübergehen‹ sowie der Aufforderung ›Bleibt ein wenig bei uns stehen, juxta crucem, nur so nebenbei und doch nah genug‹ (Strophe 3), schließlich in gewisser Weise auch im Ereignis größter Nähe in Verschmelzung und Vereinigung (Strophen 4 und 5). So ergibt sich in Röhrings Dichtung einerseits ein Ausloten von Nähe bzw. Distanz gegenüber dem Kreuz, das zwischen Beiläufigkeit (›nebenbei‹) und Hinreichen (›nah genug‹) schwankt, andererseits eine Bewegung, die aus einer anfänglichen Beiläufigkeit in die mittig platzierte Verschmelzung zweier Liebender und von dort aus wieder zurück in die Beiläufigkeit führt. Weil das eine die Positionierung gegenüber dem Kreuz (›juxta crucem‹), das andere aber die Positionierung der Liebenden zueinander betrifft, wird hier zweierlei in eine lockere Analogie gesetzt, nämlich das Kreuz und die Liebe.

Obige Abbildung 1 zeigt, dass Gasser auch dieses Moment in seinem Werk aufgenommen hat. Das heißt, er übernimmt die Idee, Nähe und Distanz gegenüber einem Referenzpunkt auszuloten, und wendet dies in raffinierter Weise ins Musikalische, indem er das Kreuz als Zeichen im Notentext wörtlich nimmt. Das Ausloten von Nähe und Distanz gegenüber dem Kreuz im Leben wird übertragen auf das Ausloten von Nähe und Distanz gegenüber der um einen halben Ton erhöhten Note im Notentext, was ein Oszillieren der Tonhöhe im Vierteltonspektrum nach sich zieht. Der Tonhöhenverlauf hält sich auf diese Weise also ebenfalls ›so nebenbei‹ und irgendwie ›nah genug‹ dem Kreuz, wodurch der Klang genau das nachzeichnet, wovon der Text spricht – ganz ähnlich wie dies Bach etwa in der *Kreuzstabkantate* tut.

Dazu fügt sich ein *drittes* Moment, das die emotionale Qualität benennt, die mit der besagten Lokalisierung einhergeht. Röhrings Text verwendet dazu eine ganze Reihe von Begriffen, die emotionale Zustände der Trauer und des Schmerzes betreffen. Diese Qualität findet schon deshalb quasi von selbst Eingang in Gassers Komposition, weil das Oszillieren der Tonhöhe im Vierteltonspektrum lautmalerisch an menschliches Klagen und Wimmern erinnert und zugleich ein Moment existentieller Instabilität evoziert. Dies ist ästhetisch auch deshalb besonders plausibel, weil Gasser damit in gewisser Weise die barocke Figurenlehre fortschreibt, die im Modus der Klage vorzugsweise mit Halbtonverschiebungen operiert. Hinzu kommt, dass die musikalische Faktur dort, wo der Text intensive emotionale Qualitäten berührt, aus dem statischen Stabat-Charakter heraustritt und an Dynamik gewinnt, was im Übrigen ebenfalls barocken Idealen entspricht. Dies ist zum Beispiel auf ›Schmerz‹ in Takt 24 bis 26, dem emotional-körperlichen Auf und Ab in der Folge von ›verliebt‹ in Teil IV oder dem expressiven Schreien von Teil V der Fall.

Zum ersten Aspekt lässt sich damit zusammenfassend festhalten, dass hier das Menschsein in einer eigentümlichen Spannung vorgestellt wird. Es zeichnet sich zum einen durch eine Art anthropologischer Konstante aus. Diese besteht in einer statischen, das heißt bleibenden, Nähe zu Leiden und Schmerz. Dies ist

durch den unweigerlich kommenden Tod bedingt, hängt aber auch mit der Liebe, also der tiefen emotionalen Bindung an andere, zusammen. Mithin wird es als eine basale Disposition des Menschseins benannt, nicht nur im Prinzip leidensfähig zu sein, sondern im Leben dem Leiden auch faktisch stets mehr oder weniger nah zu stehen, sich von ihm also niemals ganz fernhalten zu können.

Dieses ständige ›nebenbei‹ und ›nah genug‹ ist die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass nicht nur wir mit der trauernden Mutter unter dem Kreuz Mitleid haben können, sondern ebenso unsere Mitmenschen mit uns, wie der Appell in Teil III deutlich macht. Von hier aus dürfte sich auch erschließen, welches das Kriterium des ›nah genug‹ sein könnte – nämlich ein Mitleid zeigen zu können, das nicht nur schmallippig mit schnellen und flüchtigen Worten am Leiden der Mitmenschen vorüberhuscht, sondern dazu bereit ist, einander so nahe zu kommen, dass wirkliche Begegnung und Mitmenschlichkeit möglich sind. Indem sich Gassers Komposition musikalisch den klingenden Kreuzen stets ›nebenbei‹ und ›nah genug‹ hält, macht es diesen Zusammenhang mit musikalischen Mitteln wahrnehmbar.

(4.) Ich wende mich nun dem anderen Aspekt zu, nämlich Körperlichkeit und Weiblichkeit. Dass hier gleich zwei Begriffe angeführt werden, um einen Aspekt zu benennen, hat damit zu tun, dass es ganz dezidiert um eine Verbindung von beidem geht, also um Körperlichkeit *und* Weiblichkeit – oder schlicht gesagt: um den weiblichen Körper. Ergibt sich der oben entfaltete Aspekt der Menschlichkeit aus dem Wort ›Stabat‹, so bildet ›Mater‹ den Ausgangspunkt dieses zweiten Assoziationsfeldes: Es ist eine Mutter, die hier steht. Sie hat mit ihrem Leib unter Schmerzen geboren und steht jetzt unter dem Kreuz; an diesem hängt der Schmerzensleib dessen, den sie geboren hat – was ihr nun, nach dem körperlichen, auch noch emotionalen Schmerz bereitet.

Röhring verdichtet diesen Komplex in der Formulierung ›Schmerz Gebärende‹ (Strophe 1 und 6). Weiblichkeit im Sinn von Gender wird auf diese Weise über die mit dem Körper zusammenhängende und mit Schmerz einhergehende Rolle als Gebälerin konstruiert. Dass dabei ein männlicher Blick auf das Weibliche als einem geschlechtlichen Gegenüber eingenommen wird, zeigt sich in gewisser Weise daran, dass in den Strophen 4 und 5 die körperliche Rolle als Gebälerin mit der nicht minder körperlichen der Geliebten und Sexualpartnerin verbunden wird. Das Verschmelzen der Leiber in der leidenschaftlichen Vereinigung von Ich und Du wird in diesem Zuge zudem als möglicher Ort einer Gottesbegegnung angesprochen: Das doppelt gestöhnte ›O, mein Gott!‹ spielt nämlich nicht nur mit dem Erlöser am Kreuz auf Psalm 22, sondern auch auf einen sexuellen Höhepunkt an – flankiert durch die robusten erotischen Konnotationen von Strophe 5. Dass die so geschilderte *unio* wohl nicht im Sinn der Mystik geistlich sublimiert werden soll, sondern sich ganz handfest auf den kör-

perlichen Vollzug des Liebesakts bezieht, wird daran deutlich, dass die Vereinigung in Strophe 5 zwar eine Verbindung zum Himmel herstellt, zugleich aber die Distanz zu diesem aufrechterhält. Gebündelt wird dieser Komplex in der letzten Strophe, wo sich der in Versalien gesetzte Gruß ›AVE EVA‹ findet. Dies spielt auf Gen 3,16 an, wo Gott gegenüber Eva die für sie geltenden Konsequenzen des Sündenfalls formuliert: ›Ich will dir viel Mühsal schaffen, wenn du schwanger wirst; unter Mühen sollst du Kinder gebären. Und dein Verlangen soll nach deinem Mann sein, aber er soll dein Herr sein.‹ Diese Genesis-Anspielung führt die Fäden noch einmal zusammen, indem weibliche Körperlichkeit über Sexualität und Gebären mit schmerzhafter Mühsal assoziiert wird. Eine Anspielung auf das Thema Sünde findet sich allerdings nicht.

Wie steht es da um die Rolle des Mannes? Ist es nicht vor allem er, der hier ›so nebenbei‹ steht, also in der Rolle des unbeteiligten Beobachters, der von den Geburtsschmerzen der Frau zwar bewegt, aber nicht selbst betroffen ist? Ist er bloß über den Liebesschmerz in diesen Zusammenhang verstrickt? – etwas, das die Formulierung ›... und verliebt / und mitgekreuzigt‹ von Strophe 4 nahelegen würde.

Wechselt man vor dem Hintergrund der skizzierten Überlegungen nun zu Gassers Komposition, so fällt grundsätzlich auf, dass der Aspekt von Körperlichkeit und Weiblichkeit das Stück in einem deutlich geringeren Maß prägt. Das heißt: Drückt der Aspekt der Menschlichkeit dem Stück einen prägnanten klanglichen Charakter auf, wird der von Körperlichkeit und Weiblichkeit eher in den bereits gesetzten klanglichen Rahmen eingefügt. Gegenüber der Textvorlage, die diesen Aspekt markant herausstreicht, ist er bei Gasser spürbar zurückgenommen.

Gleichwohl ist er natürlich im Werk gegenwärtig. So zeigen die einschlägigen Passagen in IV und V ein deutlich erhöhtes Maß an musikalischer Dynamik, was ein gesteigertes Maß an emotionaler Intensität erfahrbar macht. Ist die anthropologische Verfasstheit, wie sie der erste Aspekt benennt, durch eine sozusagen kühle Emotionalität gekennzeichnet, die das Leben dauerhaft begleitet, so erhitzt sich diese anlässlich konkret durchlebter amourös-schmerzhafter Verwicklungen. In der musikalischen Faktur ist dies vor allem am Tonhöhenverlauf der beiden Singstimmen sowie der Oboe abzulesen. Der bespielte Tonraum wird erweitert und vermisst nun immer häufiger – weiterhin durchsetzt von Kreuzen – den Raum einer Oktave. Dies ist dasjenige Intervall, das immer wieder symbolisch zum Verweis auf ein umfassendes Ganzes und damit auf Gott genutzt wird. Kommt man Gott also je näher, je intensiver sich die eigene Emotionalität gestaltet?

Ein anderes Beispiel für die Nachweisbarkeit dieses zweiten Aspekts findet sich in den Takten 59 bis 62:

59 *f* *f* *mf*
 A zen. Ich und Du ver ei nigt in der
 T Leib. Ver ei nigt Du und ich in

Abbildung 2: U. Gasser, *Stabat Mater*, Takte 59 bis 62.

Gassers Lösung, die Vereinigung von Ich und Du zu komponieren, ist bemerkenswert: Während der Alt in Takt 60f ›Ich und Du‹ in ihrem Nebeneinander besingt, findet sich deren Verschmelzung im ›Vereignet‹, das der Tenor zeitgleich zu Gehör bringt. In Takt 61f wechseln wiederum die Rollen, das heißt, der Alt übernimmt das ›vereinigt‹, während der Tenor nun ›Du und ich‹, also die Spiegelung von ›Ich und du‹, danebenstellt. Auf diese Weise wird eine wirkliche Verschmelzung zweier Partner auf Augenhöhe musikalisch subtil dargestellt.

Bemerkenswert ist auch die folgende Passage, die ›Lieb und Tod‹ in den Blick nimmt:

63 *f* *f* *f*
 A Lei den schaft von Lieb und Tod, Lieb und Tod:
 T der Lei den schaft von Lieb und Tod, Lieb und Tod:
 Ob *p* *mf* *f*

Abbildung 3: U. Gasser, *Stabat Mater*, Takte 63 bis 66.

Hier bricht der Tod im Gefolge der Liebe als ein außerordentliches Ereignis in die Sphäre menschlicher Ordnungen ein. Dies zeigt sich vor allem daran, dass der zuvor stabil laufende 6/8-Takt nun aus dem Tritt gerät und in Gestalt eines 3/8- sowie eines 5/8-Taktes strauchelt und zu Fall kommt. Dieses Ereignis erzeugt allerdings keinen traumatischen Zusammenbruch des Klanges, sondern mündet in einem strahlenden D-Dur-Klang, unterstützt durch den expressiven *forte*-Triller der Oboe. ›Lieb und Tod‹ haben hier demnach etwas Freundliches und Versöhnendes.

Dem schließt sich in den Takten 67 bis 69 die Vertonung von ›O, mein Gott!‹ an. Diese zeigt strukturell Parallelen zu den Takten 63 bis 66 und bietet auf ›Gott‹ eine ebenfalls strahlende Qualität: ins *fortissimo* gesteigert und zugleich harmonisch mit erheblichen Trübungen versehen:

The image shows a musical score for three parts: Soprano (A), Tenor (T), and Oboe (Ob). The score is in 8/8 time with a tempo marking of quarter note = 84. The Soprano and Tenor parts have lyrics 'O, mein Gott!' and dynamic markings of *mp*, *ff*, and *rit. al*. The Oboe part has dynamic markings of *p* and *f*.

Abbildung 4: U. Gasser, *Stabat Mater*, Takte 67 bis 69.

So ergibt sich in Abschnitt IV ein spannungsvoller, das heißt in sich nicht gänzlich harmonischer, Verweiszusammenhang zwischen Liebe, Tod und Gott, beglückender Lust und peinigendem Schmerz. Doch wie bereits angedeutet, wird dies eher in die Entfaltung des oben entfaltenen anthropologischen Aspekts eingetragen als mit einer profilierten Thematisierung des weiblichen Körpers verbunden zu werden.

Entsprechend ist die Einschätzung berechtigt, dass Gasser diese Seite der Textvorlage zurückgenommen und sich ganz auf den erstgenannten Aspekt konzentriert hat. In meiner Wahrnehmung ist dies kein Nachteil, weil es der Komposition ein hohes Maß an klanglicher Geschlossenheit und konzeptioneller Konsequenz verleiht. Gleichwohl ist der von Röhring lancierte zweite Aspekt ja im Werk präsent, nur eben vor allem im vertonten Text und der Detailgestaltung und weniger auf einer grundsätzlichen konzeptionellen Ebene.

Ich komme zum Schluss und ziehe ein Fazit. Eingangs hatte ich die Frage aufgeworfen, welches Potenzial die ästhetische Aneignung kreuzestheologischer Gehalte besitzt. Welche Aspekte treten also bei Gasser im Medium der Klangkunst hervor und welche eher in den Hintergrund?

Als erstes lässt sich festhalten, dass die Aneignung des kreuzestheologischen Gehalts bei Gasser nicht gänzlich freischwebend, sondern vermittelt über eine bereits geformte Tradition erfolgt. Gasser bedient sich der Dichtung Röhrings, dieser bezieht sich auf das mittelalterliche *Stabat Mater*, und das *Stabat Mater*

ist wiederum selbst eine Fortschreibung der biblischen Überlieferung. Wir haben es folglich mit einer ganzen Folge von Aneignungen zu tun, so dass sich Gasser nicht einfach den kreuzestheologischen Gehalt als solchen zu eigen macht, sondern eine Linie von dessen Traditions- und Fortschreibungsgeschichte weiterverfolgt. Dies macht bewusst, dass uns theologische Gehalte, gleich welchen Inhalts, grundsätzlich nie als solche zugänglich sind, sondern stets die Vermittlung über kulturell geformte Traditions- und Fortschreibungslinien in Anspruch nehmen. Oder anders gesagt: Einen theologischen Gehalt kann es niemals in reiner Form geben, sondern immer nur gebrochen in und geformt durch menschlich-kulturelle Aneignungen.

Betrachtet man weiter die Dynamik dieser Aneignung, so lässt sich die Tendenz erkennen, dass das menschliche Subjekt in seiner Emotionalität immer stärker in den Fokus rückt. Bahnt das mittelalterliche *Stabat Mater* bereits einen Zugang zum Kreuzesgeschehen über die emotionale Identifikation mit der leidenden Mutter, so löst Röhring das Geschehen von der Extremsituation einer Hinrichtung und eines stellvertretenden Sühnetodes und verlagert es in die zwar noch immer extreme, aber doch deutlich alltäglichere Erfahrung von menschlichem Tod und zwischenmenschlicher Liebe. Diese Linie setzt Gasser fort, indem er das ›Stabat‹ unterstreicht und so das Statisch-Bleibende ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Ihm geht es weniger um die einzelne Extremsituation als vielmehr um den Dauerzustand, dem Leiden immer und überall in irgendeiner Weise nahe zu sein.

Auf diese Weise wird die Distanz zum Kreuz und damit dessen Irritationspotential natürlich erheblich abgebaut. Allerdings stellt sich auch unweigerlich die Frage, wie unter diesen Umständen das spezifisch religiöse Profil des Kreuzesgeschehens bewahrt werden kann. Worin liegt noch die Differenz zwischen dem kleinen Tod des sexuellen Höhepunkts, dem großen Tod am Ende der irdischen Existenz und dem universal bedeutsamen Tod des Erlösers am Kreuz? Ist das etwa alles dasselbe?

So ist am Ende zu vermerken, dass die ästhetische Auseinandersetzung mit dem kreuzestheologischen Gegenstand zwar dazu geeignet ist, Prozesse subjektiver Aneignung zu befördern, dass bei alledem aber zugleich etwas erhalten bleiben sollte, das die spezifisch religiöse Qualität des Gegenstands, also dessen Differenz zu anderem, markiert. Unterbleibt dies, so öffnen sich nicht noch mehr Spielräume, sondern es besteht vielmehr die Gefahr, den Prozess der Aneignung zum Erliegen zu bringen – und zwar deshalb, weil es eine Spannung wegnimmt, die es braucht, um zu immer neuen Runden der Aneignung zu motivieren. Für den hier besprochenen Fall gesagt: Die eigene Beschäftigung mit den erlebten kleinen und dem kommenden großen Tod ist nicht als solche religiös bedeutsam, sondern wird es erst, wenn sich durch eine zusätzliche Bezugnahme auf den Tod auf Golgatha ein Horizont öffnet, in dem dies alles in einem anderen, nämlich befreienden und befreienden, Licht erscheint.

Daniel Glaus

Mystische Koinzidenzen, kritische Interventionen

Dietrich Korsch

1. Die Schlüsselerfahrung: Kunst als Koinzidenz von Natur und Kultur

Das biographisch orientierte Interview vom 10. April 2019, geführt von Stefan Berg mit Daniel Glaus, bringt gleich zu Anfang den Anfang zur Sprache. Auf die Frage *Wie ist es gekommen, dass du Komponist geworden bist?* antwortet Glaus mit der Erinnerung an eine Faszination:

so war ich sehr fasziniert vom Klang, von Klängen, von Geräuschen und so weiter und dann auch vom Notieren, dass man Töne schreiben kann mit Noten wie Buchstaben.

Beeindruckend war, so muss man das interpretieren, nicht nur das Vorhandensein von Klängen, überraschender noch die Erfahrung, diesen Widerfahrnissen nicht einfach ausgeliefert zu sein, sondern sie in einem Symbolsystem, der Notation, so festhalten zu können, dass sie wiederholbar werden. Auf eigentümliche Weise durchdringen sich das, was auf ihn als Hörenden zukommt, und das, was er als Schreibender tun kann: beides zielt auf dasselbe, ohne dass es ein Hervorbringendes und ein Hervorgebrachtes geben kann. Es handelt sich um eine Koinzidenz des Verschiedenen, das in der und als Kunst erscheint. Die symbolisch-kulturelle Dimension und das akustisch-natürliche Phänomen stimmen zusammen und ergreifen in dieser Einheit den Geist des beteiligten Menschen, der sich daraufhin erfreut wundert,

dass man das dann lesen kann und spielen kann, dass da eine Interaktion stattfinden kann.

Diese Struktur ist es, die erinnerten Erfahrungen aus der Jugendzeit eingeschrieben ist, auch wenn sie erst später so formuliert werden kann. Sie haben mit expliziten Naturlauten im Wald zu tun, die gedeutet werden:

es gibt schon so Erlebnisse, da war ich dann bereits ein bisschen älter, vielleicht neun oder zehn, wo ich im Wald lag unter den Bäumen und ihren Geräuschen, dem Wind zuhörte und dachte, das sei eine Sinfonie, eine Wind-Sinfonie.

Die Erfahrungen kommen zwar von sich aus, die auslösenden Ereignisse freilich können aus eigenem Impuls gesucht werden:

ich war immer sehr früh unterwegs, also ich habe mir gewissermaßen die Freiheit genommen, um drei oder vier aufzustehen und dann in den Wald zu gehen

Dabei stehen die Deutungskategorien bereit, sind also schon als kulturell verfügbar bewusst geworden:

dann habe ich Situationen, Landschaftssituationen, sozusagen wie eine Arena gefunden, wo ich mir vorgestellt habe, da sei ein Orchester.

Situationen, in denen er sich vorstellt,

wie das klingt, wenn ich hier jetzt mit einem Orchester spiele. Also quasi auch als Dirigent: ich dirigierte das imaginäre Orchester in der Landschaft und habe gehört, wie das klingt.

Das Klangerlebnis der Natur wird gewissermaßen aufgestuft: eine Sinfonie ist zu hören, ein Orchester bringt sie zum Klingen, der Ort ist eine Arena, in der man Publikum vermuten darf, und der, der diese Erfahrung macht, wird selbst mit hervorbringend aktiv als Dirigent. Das schafft ihm Freiheit, Freiheit der Produktion, aber bindet ihn im selben Moment in das Geschehen des Ganzen ein, das er ja nicht hervorgebracht hat. Die Entsprechung war da, sie konnte nur bemerkt werden. Sie entzieht sich auch wieder in die Stille – und gerade diese Entgegensetzung und dieser Wechsel machen die musikalische Erfahrung in der Natur aus.

Auf die Frage, ob *Naturklänge quasi so auch der Impuls* für ihn sind, lautet die Antwort:

Ja. Das war ein Impuls. Dort fand ich dann meine Vorstellungen, meine musikalischen Entsprechungen. Und dann auch ganz wichtig, wenn wir jetzt über die Natur sprechen, waren Erlebnisse mit Stille in den Bergen, zum Beispiel, als wir auf einer Tour um eine Felsnase herumgekommen waren in ein Hochtal. Und plötzlich war es einfach still. Es erfasste uns eine fast körperhafte, spürbare Stille.

Zugleich dehnt sich die kulturelle Manifestation des Klangs völlig sachgemäß in die soziale Dimension aus; im Orchester braucht es die Interaktion der Musiker, der Dirigent leitet die Aufführung, mit Zuhörern ist zu rechnen. Die kulturelle Verdichtung von Klang zu Musik und der Umgang mit dieser Erfahrung sind, unbeschadet des individuellen Charakters derselben, von vornherein sozial konnotiert.

Das zeigt sich auch in der Erinnerung an das Umfeld, in dem diese Erfahrungen ihre Aussagekraft gewannen. Einerseits ist die individuelle Grundlage unverzichtbar:

Ich war schon sehr früh auch ein auditiver Mensch.

Andererseits

ist noch die Tatsache interessant, dass mein Großvater Hauskonzerte durchführte und einen Freundeskreis pflegte mit Komponisten, Musikern, Schriftstellern und anderen bildenden Künstlern,

und dazu zählten unter anderen die bekannten Schweizer Komponisten Willy Burkhard, Albert Moeschinger und Hans Studer, so dass Glaus sagen kann:

Irgendwie war das Netz vorhanden, im Weiteren auch mit befreundeten Dirigenten, mit Chören und so weiter.

Individualität, die sich im kulturellen Netz entfaltet: das ist die Bildungsvoraussetzung für den jungen Daniel Glaus. In diesem Zusammenhang finden die auditiven Erfahrungen der Natur zu ihrer musikalischen Deutung.

Dabei steht seine musikalische Begabung im Kontext anderer künstlerischer Ausrichtungen in der Familie:

Mein Vater war Fotograf und Schriftsteller, aber auch Galerist, mein Großvater war Kunstmaler.

Darum musste sich die Konzentration auf die Musik erst einmal Bahn brechen.

Ich hatte den üblichen Blockflötenunterricht in der Schule und habe die Blockflöte noch an der Musikschule weitergeführt, weil es bei uns finanziell nicht machbar war, große Musikinstrumente zu kaufen, also das Klavier war quasi ein Tabu. Und erst, als ich mir dann selber ein imaginäres „Spinett“ baute,

bei einer Kommode eine Karton-Klaviatur bastelte, diese einschob in eine Schubladenspalte und dort zu „spielen“ begann, merkten meine Eltern, dass ein Tasteninstrument für mich doch wahrscheinlich wichtig wäre, und schließlich schenkte uns eine befreundete Pianistin ein Klavier.

Das Spielen eines Instruments, scheinbar ein traditionelles Moment bürgerlicher Bildung, gerät hier zum Impuls, aktiv nach einem Klavier zu streben, welches Mehrstimmigkeit und Klangvielfalt ermöglicht. Das schlichte homophone Blasinstrument Blockflöte, atmegesteuert, wird durch das polyphone Tasteninstrument Klavier abgelöst. Die Orgel wird später beides, Klangerzeugung durch den Luftstrom und Tastensteuerung, vereinen.

Innerhalb einer auch sonst vorkommenden musikalischen Bildungsgeschichte finden sich so markante Akzente ausgeprägt: der individuelle auditive Charakter, das sozial-kulturelle Deutungsnetz und die Erfahrung der Koinzidenz von Klang als gestalteter und aufführbarer Musik. Das Gewahren dieser Einheit bildet, nach dem Gehalt des Interviews, den sachlichen Kern für die Arbeit des Komponisten Daniel Glaus. Die Formulierung dieser Einheit setzt sprachliche und gedankliche Fähigkeiten der Deutung voraus, ihr Eintreten vollzieht sich aber früher und vorreflexiv. Ihre aktive Gestaltung ist die Komposition.

2. „Mystik“ als Modell zur Erörterung der Koinzidenz

Musik als unverfügbare Koinzidenz von Klang und Form in der Erfahrung: Daniel Glaus bietet selbst eine Interpretationsmatrix für dieses Phänomen an, wenn er – zurückhaltend zuerst, dann deutlicher – den Begriff der Mystik ins Spiel bringt.

Auf die Frage nach der Analogie von Landschaft und Kirche als Räumen, in denen Klang entsteht und vergeht, kommt dieses Wort auf:

es hat etwas Mystisches.

Sein Gehalt wird später über eine Erinnerung an Meister Eckhart konkretisiert, und darum darf man den Begriff als Leitfaden zur Deutung des Verhältnisses von Klang und Komposition verwenden. Oftmals wird als „mystisch“ dasjenige charakterisiert, was sich allem Begreifen entzieht oder entziehen soll. So verhält es sich hier nicht. Das zeigt sich deutlich, wenn man die Erörterung des Begriffs im Interview aufteilt in die Besprechung grundsätzlicher Strukturen und deren Vorkommen in ästhetischen Phänomenen.

2.1 Der Grundsatz ergibt sich aus einem Zitat von Meister Eckhart:

Ich bin eigentlich immer am Komponieren, sei dies bei meinen konkreten kompositorischen Übungen oder aber auch nur gedanklich nebenher bei anderen Tätigkeiten. Während der Arbeit an der «Komposition zu Meister Eckhart» stach mich seine Aussage in die Augen, die mich gleichsam aus den Socken haute: "Gott ist ein Nicht-Gott", ohne Form und ohne Raum und ohne Zeit. Wenn ich ihn also „vertonen“ wollte, dann musste ich dies tun ohne Form, ohne Raum und ohne Zeit, also ohne die eigentlichen Parameter der Musik.

Die Schilderung ist sprechend. Der Komponist ist im Arbeitsprozess begriffen, da kommt ihm ein Wort über den Weg, das auf einmal zusammenfasst, was er bereits tut. „Gott ist ein Nicht-Gott“, darin verdichtet sich das Zitat, das ausführlicher so heißt:

„Du sollst Gott lieben, wie er ist, ein Nicht-Gott, ein Nicht-Geist, eine Nicht-Person, ein Nicht-Bild, mehr noch: wie er ein lauterer, reines, klares Eines ist, abgesondert von aller Zweiheit. Und in diesem Einen sollen wir ewig versinken vom Etwas zum Nichts.“ (*Meister Eckhart. Predigten und Traktate, hg. von Josef Quint, München 1995, S. 355*)

Der Sachgehalt ist klar, und die Verknappung in der Erinnerung ist zutreffend. Bei Gott geht es um das Ganze, Eine. Das kann aber nicht wie ein Endliches gestaltet und gemacht, darüber kann nicht verfügt werden. Es gilt vielmehr, darin zu leben: ohne Form, die ausschließt, ohne Raum, der von etwas erfüllt wird, ohne Zeit, in der eines vom anderen überholt wird. Gemeint ist das, was wir zuvor als Koinzidenz beschrieben haben, nun im umfassenden Sinn verstanden. Alles, was wir tun, bewegt sich aber innerhalb von Form, Raum und Zeit. Es kommt darauf an, widersprüchlich genug, dies so zu tun, dass der Ort, an dem wir es tun, mit präsent wird, das Eine, in dem wir versinken, ganz ohne uns sind und ganz bei uns und bei Gott zugleich. Kunst, Musik sind, in diesem Sinne, in Gott.

Das spiegelt sich in der Tätigkeit des Komponisten Daniel Glaus:

Ich habe ja dauernd Klang im Kopf. Aber dieser Klang ist nicht geformt in dem Sinn, wie wir es von der Musik gewohnt sind, eher wie in einem Strom, in dem wir uns befinden. Alles ist immer fließend, löst sich unablässig auf und bildet sich wieder neu. Man kann es nicht fassen, weil es sich einem immer wieder entzieht. Als Komponist von geschriebener Musik muss ich es jedoch fassen, packen und in eine Form, in die Zeit und in den Raum bringen. Dieser Akt hat etwas beinahe Brutales: ich breche ein Fragment aus der Ewigkeit.

Wie sich diese Tätigkeit dann ihrerseits zu dem Ort ihrer Präsenz verhält, lässt sich nicht vollends rational ermessen. Bilder und Andeutungen müssen reichen, und die Sprache ist erkennbar tastend und suchend:

[dann] habe ich das Gefühl, das ist nicht einfach eine – / dass es irgendetwas ist, vielleicht eine Kraft oder, nein, nicht ein Wesen, das glaube ich eher nicht, ich stelle mir nicht eine Person vor, keine göttliche Person. Aber ich stelle mir etwas vor, was – / Plan ist auch falsch – / ich habe eine Art Gewissheit, dass wir eingebettet sind, eventuell in eine Ordnung – ...

Auf die Frage des Interviewers *Und wie verhält sich deine Musik und dein Komponieren zu dieser Ordnung, zu diesem Plan?*

lautet die Antwort:

Das sind dann gewissermaßen Versuche, etwas davon zu nehmen, abzubilden oder zu kristallisieren.

Mit der Naturerfahrung ist das dadurch verbunden, dass es auch hier, bei dieser mystisch genannten Präsenz, um den Rhythmus von Hervortreten und Verschwinden geht, der als solcher das Leben des Absoluten anzeigt. Dazu stimmt auch die Erinnerung an das Berner Münster, den Ort, an dem Daniel Glaus derzeit tätig ist. Das große Stein-Kunstwerk, der umbaute Raum als Abbild des gefügten Natur-Raums, ist selbst der Erosion, dem Verschwinden unterworfen – und es sind die tätigen Menschen, die Künstler und Handwerker, die sich, durch ihre Interventionen, dem Verfall entgegensetzen, ihm Gestaltungen abgewinnen, die ihn verzögern – und gerade darin darauf verweisen, dass es Werden und Vergehen nur in der Art solcher Gestaltungen gibt. Darum sind sie Zeichen des Absoluten, Gott in der Gestalt von Nicht-Gott – nicht festgelegt, aber auch nicht konturlos.

2.2 Von dieser bewegten Grundstruktur her werden unterschiedliche Phänomene gut verständlich. Zuerst die Orgel als das bevorzugte Instrument des Musikers und Komponisten Daniel Glaus.

Irgendwann kam ich zur Orgel und fand, das ist das Instrument, das zu mir passt, ich kann da allein sehr viel realisieren; und dann habe ich Räume, Resonanzräume, ich habe ein Instrument in einem Raum.

Ein Instrument in einem Raum, seinem Raum: Wenn es gut gemacht ist, dann stimmen Instrument und Raum zusammen, die Klänge der Orgel erfüllen ihren Raum, und er ist wie ein Stück Natur, groß und alles umschließend, selbst eine

symbolische Ordnung des Ganzen im Ganzen. Die Orgel in der Kirche: eine Analogie zum Wind in der Natur, wenn man bereits den musikalisch auffasst. Darum kann Glaus auch sagen:

insofern ist meine Musik immer auch eine Raummusik.

Raum und Klang, das ist der erste Aspekt. Zeit und Klang, das ist der zweite. Nirgends wird das besser spürbar als in den Mitteilungen, die Glaus zum Projekt eines Requiems¹⁰ für einen Freund macht. Da ist ein Unbekannter, der Künstler Egbert Moehsnang¹¹, auf ihn zugekommen, der ihn um die Komposition eines Requiems für seinen Tod gebeten hat. Die Anfrage hat den Komponisten beeindruckt, und nach einigen Gesprächen, in denen sich eine Freundschaft entwickelte, hat er sich an die Arbeit gemacht. Dieses persönliche Requiem wird nach dem Tod des Auftraggebers aufgeführt. Es setzt insofern das Vergehen eines Menschenlebens voraus. Es erklingt dann (auftragsgemäß) einmal und möglicherweise nie wieder. Als Kunstwerk freilich versieht es das Endliche mit dem Schein des Unvergänglichen – und zwar gerade im Gewand der eigenen zeitlichen Vergänglichkeit, des Erklingens und Verklingens. Das ist paradigmatisch für den modernen Komponisten und seine Werke, es hört sich traurig an und ist doch ein Zeichen unvergänglicher Würde:

In der Regel schreiben wir Stücke, die einmal aufgeführt werden, vielleicht zweimal.

Nach Raum und Zeit geht es um die Form. Sie ist ja gerade nicht beliebig, auch wenn das anders scheinen mag. Nicht um Freude oder Nicht-Freude geht es im Werk, also um die Erzeugung eines inneren Gleich- oder Mitklangs, sondern um eine Pointierung, die die Akzentuierung des Besonderen im Allgemeinen so vornimmt, dass es Anstoß erregt – und insofern über seine eigene Einzelheit hinausgeht:

Ich will etwas ganz auf den Punkt bringen, eine Radikalität.

Die wurzelhafte, zugleich aber auch ins Extreme tendierende Radikalität ist die Entsprechung zur Unerfülltheit des Einzelnen im Ganzen, der Notwendigkeit seines Auftretens und Untergehens und Bleibens im Absoluten.

Dabei ist es jedoch unvermeidlich, auch im Gestus des Radikalen den Zusammenhang des Ganzen nicht verlassen zu können. Die reine Provokation, das

¹⁰ «In hora mortis» Neun Versuche über die gregorianische Missa pro Defunctis für Klaviertrio.

¹¹ Egbert Moehsnang, 1927 – 2017, Schweizer Maler, Kupferstecher, Glaskünstler und Skulpteur. «In hora mortis» wurde an seiner Gedenkfeier aufgeführt.

gesuchte Besondere kann es also auch nicht sein, das als Schlüssel zum Ganzen auftritt. Daher stammt die Unausweichlichkeit des Kompromisses. Der findet sich auf musikalischem Gebiet ebenso wie in den sozialen Umständen von Auftrag, Komposition und Aufführung:

Das ist jetzt eine Art Kompromiss. Es gibt die anderen Kompromisse, wo man für Laien-Ensembles schreibt, für Ausführende also, die sozusagen „behütet“ über ihre Grenzen hinausgeführt werden wollen. Jedoch auch in der Zusammenarbeit mit professionellen Musikern, ja überhaupt mit Menschen habe ich kompromissbereit zu sein. Jeder Mensch hat seine Stärken und seine schwächeren Seiten. Jedes Instrument hat Einschränkungen, mit denen es umzugehen gilt. Und das ist dann wieder etwas, das mich herausfordert, ein Widerstand, an dem ich meine Kreativität reiben und erhitzen kann.

Gerade eine Raum-Zeit-Form-Musik kann sich nicht nur in luftleeren Gefilden bewegen, sie ist auf Erdung angewiesen, auf die Nachbarschaften im Absoluten, die man sich nicht aussuchen kann, auf die man sich trotzdem beziehen muss:

Einmal durfte ich für eine kulturelle Rahmenveranstaltung eines internationalen Kongresses für Ökonomiegeschichte ein Stück¹² schreiben. Inhaltlich habe ich Texte gefunden, die sich mit der Ausbeutung der Erde durch Geldgier auseinandersetzen. Während der Aufführung verließ ein Teil des Publikums Türen knallend den Konzertsaal.

Der Kompromiss ist der Ort der Provokation, des Radikalen – das ist und das bleibt natürlich missverständlich, aber unter diesem Preis ist das Innovative, die eigene Spur des Klangs im Absoluten, nicht zu finden.

Zur Form rechnen dann auch die Interaktionen mit anderen Kunstgattungen, auf die Glaus sich einlässt, auf

Zwischenformen mit Kunst und Tanz und Musik und Text.

Die Mehrzahl der Kunstgattungen und ihr Zusammenhang sind ihm aus der eigenen Bildungsgeschichte vertraut, wie wir gesehen haben. Sachlich verbindet sie, dass der Grundzug des „Mystischen“ – in der Auslegung, die wir, Glaus folgend, vorgenommen haben – sie alle insgesamt durchzieht. Ja, mehr noch: Gerade die Interaktion der Kunstformen bereichert die innere Vielfalt von Ge-

¹² «Zieh’ einen Kreis aus Gedanken» nach Texten von Blue Cloud und Sitting Bull für Bariton, Streicher und Tonband (1986).

stalt und Gestaltverlust, die das Leben des Absoluten ausmacht. Indem sie gemeinsam entstehen, durchaus in verschiedener Formation und von unterschiedlichen Subjekten artikuliert, dann auch gemeinsam, aber zeitversetzt, wieder vergehen, füllt sich die Leere des Absoluten, ohne dementiert zu werden. Das lebendige Absolute benötigt die innere Vielfalt, und der Komponist, der mit anderen Künsten und Künstlern zusammenwirkt, nimmt diese Verwobenheit wahr.

„Mystik“ heißt der grundsätzliche Nenner, über dem sich verschiedene Aspekte versammeln, die für die Koinzidenz von Natur und Kultur, von gegebenem Dasein und gestaltetem Machen eintreten. Dieser Charakter prägt sich alsdann auch im Prozess kompositorischen Schaffens aus.

3. Der Schaffensprozess im Medium mystischer Koinzidenz

Wir sprechen jetzt über den Schaffensprozess und unterscheiden auch hier allgemeine Grundmomente und spezifische Ausführungsformen. Es kann nicht überraschen, dass wir auf dieselben Momente, nur im Zustand des Werdens und Bearbeitens, stoßen, die wir gerade wahrgenommen haben.

3.1 Das entscheidende Spannungsverhältnis, das den produktiven Prozess durchzieht, ist das von Gegebenheit und Machen. Dass der Klang da ist, als Musik aufgefasst und erlebt wird, das ist der eine Pol der Spannung. Hinter das Dasein des Klangs kommt man nicht zurück. Aber dieses Dasein ist eben nicht ohne eigenes Dabeisein. Und dieses Dabeisein besteht eben nicht nur im Hören, also darin, in Schwingung und Bewegung versetzt zu werden. Es kann gar nicht ausbleiben, dass die Resonanzen in den Hörenden auch zum erneuten und veränderten Klingen gebracht werden. Als Junge, so erzählt er, hat Daniel Glaus ein Spinett gebaut – auf welchem handwerklichen Niveau auch immer: was zum Klingen gebracht werden sollte, musste erzeugt werden, und genau das war ein Schritt auf dem Weg in die eigene musikalische Welt.

Wie ich es mir vorstelle, das ist vielleicht sehr naiv, aber ich habe mich so intensiv mit dem Ganzen befasst, dass / eben, da musste das kommen, dass das gepasst hat, und das war dann, wie ich vorhin sagte, ein Zu-Fall oder eine Intuition oder wie man es auch immer bezeichnen will, das ist dann wie hinzugekommen, geboren.

Sich im Medium der Klänge zu bewegen, ist alles andere als trivial. Der Anschein des Naiven rührt daher, dass man eben aus der Macht des Begriffs und durch eigene Anstrengung nichts hervorbringen kann, das sich in das Ganze so fügt, wie es von einem Kunstwerk zu erwarten ist. Es muss selbst „kommen“, was da ausgedrückt werden soll. Unangemessen ist es, von bloßer Passivität zu

reden. Vielmehr gehen intensives Sich-Befassen und evidenten Sich-Einstellen oder Passen zusammen, müssen ihrerseits eine bewegte Einheit bilden.

Es war wirklich die Freude am Klang –

das ist der Ausgangspunkt, das innere Ergriffenwerden vom Äußeren des Klangs.

Das Bild vom Strom des Klangs, auf das wir vorhin schon aufmerksam wurden, soll hier noch einmal in den Worten von Daniel Glaus wiederholt werden:

Ich habe ja dauernd Klang im Kopf. Aber dieser Klang ist nicht geformt in dem Sinn, wie wir es von der Musik gewohnt sind, eher wie in einem Strom, in dem wir uns befinden. Alles ist immer fließend, löst sich unablässig auf und bildet sich wieder neu. Man kann es nicht fassen, weil es sich einem immer wieder entzieht. Als Komponist von geschriebener Musik muss ich es jedoch fassen, packen und in eine Form, in die Zeit und in den Raum bringen. Dieser Akt hat etwas beinahe Brutales: ich breche ein Fragment aus der Ewigkeit.

Wie geschieht das, fragen wir nun genauer. Auch für den Komponisten gilt, dass er sich mit seinem Leben und Schaffen im bewegten Ganzen befindet, in dem er seine Tätigkeit unterbringen muss. Sie lässt sich, wenn vom Finden die Rede ist, kaum mechanisch vorstellen, eher ist sie als Intuition zu bezeichnen, die sich nicht immer einstellt:

Ich arbeite an einem Stück, einem großen Stück, und habe sozusagen keine freien Momente, wo ich länger dran sein müsste. Das heißt, ich muss mir die Zeiten „zusammenstehlen“, wo ich arbeiten könnte. Und ich sage jetzt "könnte", denn oft ist es dann so, dass ich so erschöpft bin von all den anderen Verpflichtungen und Tätigkeiten, dass ich gar nicht erst anfangen kann, - dass nichts passiert.

Wenn sich aber Eindrücke und Anhaltspunkte einstellen, wenn etwa Improvisation das Ausbilden von Form fördert, dann ist damit zugleich die Forderung nach weiterer Durcharbeitung gegeben. Es kann sein, dass ein

Thema zuerst improvisativ angegangen wird, und danach mache ich genau das Gegenteil, indem ich sehr strukturell darangehe oder intellektuell, mir also quasi Grenzen und Barrikaden in Form von „Spielregeln“ aufbaue, die ich überwinden muss, um zu einem Ergebnis zu kommen.

Selbst-Hemmung als Weg zur Formbildung, könnte man sagen. Inneres Stokken, um der Festigung der Form Zeit zu geben. Das Arbeiten mit Begrenzungen

und deren Überwindung. All das führt zu Gestaltungen, die dann als „Stück“ auftreten können. Das akzentuierte Eintreten, Hinhalten, Ausdrücken ist es, wodurch das musikalische Kunstwerk entsteht – und es bleibt doch im Strom des Ganzen: Komposition ist

totale Improvisation, aber auch totale Regelmäßigkeit,

und das Resultat ist, dass

du da quasi mit deinen Sachen drum herum kreist.

Nun ist auch – und zumal – dieses Innehalten kein privater, subjektivistischer Vorgang. Er bedient sich selbst schon gegebener Materialien und Strukturen. Für Glaus sind es vor allem die Zahlen. Er beerbt damit eine pythagoräische Tradition in freier Abwandlung. Im

Prozess der Komposition habe ich natürlich Hilfsmittel, mit denen ich arbeite, das sind unter anderem Zahlen. Oft arbeite ich mit Zahlen oder mit Proportionen und projiziere diese auf Rhythmen oder auf Harmonie-Strukturen.

Zahlen fixieren und verbinden. Sie sind selbst auf gewisse Weise gegeben und weisen zugleich eine innere Struktur auf, sind „natürlich“ und „geistig“ zugleich. Sich ihnen anzunähern, gar zu überlassen, ist dann selbst ein kreativer Vorgang, der freilich seine private Individualität abgestreift hat und sich in auch anderweitig verfügbare und verwendbare Strukturen einordnet. Daher gilt für Glaus:

Zahlen, die haben dann auch eine mystische Seite oder eine Qualität oder die Zahl hat eine Qualität ... eine Sechs zum Beispiel ist eine vollkommene Zahl.

Von diesem Sachverhalt hat Glaus Gebrauch gemacht und einen

Zyklus¹³ begonnen, mit der Zahl sechs, weil ich ein Sextett schreiben musste. Und dann habe ich die Zahl sechs als Ausgangspunkt genommen und mit der Zahl sechs das ganze Ensemble gebildet.

Die „Zahlenmystik“ kann man dann weiter differenzieren und deuten, bis hin in die Besetzung eines Stücks:

¹³ «Sephiroth-Symphonien» 1999 – 2004 – ...

Ja, welche Instrumente und wie sind sie gruppiert? Bei diesem Sextett¹⁴ zum Beispiel sind es drei Bläser, zwei Streicher und ein Akkordeon, also drei und zwei und eins, was wiederum die Teiler der Zahl Sechs sind, die addiert oder multipliziert genau diese Zahl ergeben.

Zuvor kann schon der kompositorische Gehalt des Stücks von Zahlenstrukturen bestimmt sein: Es

ist mir beim spielerischen Skizzieren von sechsstimmigen Klängen ein Strukturakkord ins Auge gesprungen, bei dem sich die Intervalle sukzessive immer vergrößern (kleine Terz, große Terz, Quart, Tritonus, Quinte und kleine Sexte) und dessen Spiegelung im Tritonusabstand die andern 6 Töne des chromatischen Totals ergeben. Das war wie ein Zufall oder wie etwas, das mir zugefallen war. Ich benutzte diesen Akkord sodann als „Modul“, das die ganze Komposition¹⁵ in ihrer Besetzung, aber auch rhythmisch und formal geprägt hat.

Doch diese Arbeit mit Zahlen macht das Komponieren nicht zum Automatismus. Die Erfahrung des Umwegs oder Scheiterns ist nicht auszuschließen. Was im Strom geformt und gebildet wird, muss seinen eigenen Wert haben. Glaus berichtet von seiner Erfahrung,

[wo ich] zum Beispiel Zahlenreihen aufschreibe und dann daraus Tonreihen und Akkorde ableite und irgendwann merke, dass alles ein Irrweg gewesen ist.

Nicht nur die Zahlen sind für ihn Hilfsmittel, die Stücke zu formen; die anderen Kunstgattungen sind es, wie wir sahen, nicht minder. Denn sie alle zehren, trotz unterschiedlichen Zeitmaßes, von demselben „mystischen“ Mittelpunkt, auf den hin sie streben.

Ich denke, es gibt in der Musik Ähnliches, oder wir haben dort ähnliche Situationen. Wir haben einen Ton, der entsteht und dann ist er weg. Die ganze Vergänglichkeit ist in der Musik halt viel mehr da als in einer Skulptur oder in einem Bild oder in einem Text.

Zu den „Künsten“ könnte man auch die „Künstler“ und „Lehrer“ rechnen, von denen Glaus spricht:

¹⁴ «Tiphereth» Sextett 1999.

¹⁵ «Komposition zu Meister Eckhart».

Ich habe mich in meinem Verlauf meiner Komposition mit Eckhart beschäftigt, hatte mich mit Swedenborg beschäftigt, mit Heraklit, mit Platon, mit der Kabala. Das waren alles Wegbegleiter eine Zeit lang. Ein Text von Rilke beschäftigt mich seit den frühen Achtzigerjahren: die Duineser Elegien von Rilke.

Es gibt also für den gegenwärtigen Komponisten so etwas wie eine Reihe der Lehrer oder Vor-Bilder, deren Tradition er fortsetzt. Freilich eine Zeit lang. Insofern handelt es sich nicht um eine schulmäßig-autoritative Fortschreibung vergangener Ausdrucksbildungen, sondern um einen lernenden, freien Anschluss an Motive von – man könnte sagen: – gebildeter Einheit oder eben „Mystik“.

Sich in diesem Ganzen zu sehen, verschafft freilich auch das tröstliche Bewusstsein, dass nichts verlorengeht.

Alle, die Musik geschrieben haben oder die künstlerisch sich betätigt haben, die bilden gleichsam den Humus, aus dem ab und zu ein epochales Kunstwerk entstehen kann – wie für einen Baum, der die gesammelten Nährstoffe sammelt und wächst.

Darum können die Künste zusammenklingen, darum kann die Musik in ihren klanglichen Gestaltungen das Absolute zum Klingen bringen.

3.2 Wie solche Werke aussehen, mit denen Glaus seine Ansprüche verfolgt, soll an seinen Auskünften über zwei Stücke näher erläutert werden.

Die Kantate *Omnia tempus habent* war eine Auftragskomposition der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck anlässlich der Landeskirchenmusiktage 1996 in Marburg. Der Gottesdienst, in dem die Komposition zur Uraufführung kam, fand am 23. Juni 1996 in der Lutherischen Pfarrkirche in Marburg statt.

Das Thema war gegeben und hat mir gepasst (lacht).

Das kann man verstehen. „Alles hat seine Zeit“ ist eine Aussage aus dem Predigerbuch, die Werden, Dasein und Vergehen miteinander verbindet. Alles lebt im Ganzen – das Ganze ist in einzelnen Phänomen präsent, und zwar gerade in seiner Vergänglichkeit. Das passt in der Tat gut zur musikalischen Grundauffassung von Daniel Glaus. Wenn es um „alles“ geht, dann kann das Stück sich nicht darauf beschränken, allein Töne und Klänge zu präsentieren. Dann gehören Worte hinzu, die darauf aufmerksam machen, worum es hier, in diesem Stück, geht – und damit auf den Sinn des Ganzen verweisen. Also ist – in dieser Funktion und zeitlich ins Stück aufgenommen, mithin auch von seinem Zeitrhythmus begrenzt – eine Predigt vonnöten. Die darf aber ihrerseits nicht einfach „von oben“ oder „von vorn“ kommen – es sind ja alle beteiligt:

Und dann habe ich mir überlegt, ob ich nicht einfach eine Predigt komponieren könnte, wo alle predigen inklusive Publikum.

Der Prediger hat nur ganz wenig zu predigen, es sind knappe vier Minuten, aber aufgeteilt in mehrere Blöcke. ... Ich habe nur Strukturen gegeben, er [der Prediger] musste da hinein die Predigt selber schreiben ... „Aber das sind ja nur vier Minuten. Was sage ich in vier Minuten?“ (lacht) Ich habe ihm geantwortet: "Ja, die Kernsätze."

Es gibt zwei große Generalpausen drin. – Eine Pause von knapp einer Minute, wo nichts passiert, und dann gibt es noch eine zweite, etwas kürzere. Aber DORT ist dann plötzlich die Gemeinde gefordert. Was mache ich mit diesen Pausen?

Die Antwort der Gemeinde kann man sich denken: eine gewisse Irritation (die man in Marburg freilich von zeitgenössischer Musik gewohnt sein wird), dann aber hoffentlich ein Verständnis dafür, dass auch das Hören und Schweigen ein Teil des Ganzen ist, das da gerade vor den Augen und in den Ohren entsteht. „Alles hat seine Zeit“: das ist Mahnung und Tröstung zugleich.

Anders, das ist das zweite Werk, das Glaus beispielhaft hervorhebt. Es handelt sich um

das Stück, das ich jetzt im Moment gerade schreibe.¹⁶

Mit dem Lyriker Raphael Urweider plane ich eine abendfüllende Komposition zum Thema des „Andern“, der Ausgrenzung von Andersartigen, Farbigen, Unangepassten, Fremden. Er hat mir Texte geschrieben, die wir noch übersetzt haben, beziehungsweise übersetzen ließen in verschiedene Sprachen. Er selber ist mit einer Afrikanerin verheiratet und erlebt dieses Thema tagtäglich. - Die dafür vorgesehene Sängerin, Christina Daletska, eine in der Schweiz lebende Ukrainerin, spricht sieben Sprachen. Alle Sprachen haben einen Akzent, auch ihre Muttersprache hat bereits einen Akzent, weil sie sie nicht mehr so oft spricht. Das ist auch das Thema. – die Instrumente des Ensembles sind ganz heterogen, womit die Vielfalt ebenfalls abgebildet wird. Die werden im Raum verteilt aufgestellt sein.

¹⁶ «Anders» ist bisher im Konzeptstadium geblieben. Ein Text von Raphael Urweider «Gesang aus der Tiefe» ist verwendet in der Chorkomposition «Panta rhei» (2020).

Vielfalt der Sprachen – Vielfalt der Klänge, Worte sind wie Musik, sie umkreisen das Ganze in ihrer eigenen Dynamik. Worte kann man, muss man übersetzen, sie werden „anders“, sind aber dasselbe. So ist ein jeder, Textautor, Übersetzer, Komponist, Sängerin, Instrumentalisten, Hörer, anders und doch er oder sie selbst. „Anders“ ist eben nicht „anders“, sondern dasselbe. Keine Kunst kann diese Erfahrung besser zur Darstellung bringen als die Musik. Es ist die mystische Idee von der Einheit alles Verschiedenen, die für Daniel Glaus leitend ist – die ihm „passt“, und uns als Hörern hoffentlich auch. Das könnte die „Botschaft“ sein, nach der im Interview gefragt wird.

Eine Botschaft? – Ich hoffe es, (lachend) ja. Also dass sie wenigstens dazu führt, dass man sich Gedanken macht oder angesprochen fühlt vom Thema, vom/ Was heißt jetzt anders? Wie bin ich anders oder wie reagiere ich auf andere oder anderes?

Das hat der Komponist in Worten eher bescheiden ausgedrückt; aber sein Medium ist ja nicht die moralisch erscheinende Mahnung, sondern die akustisch-sinnliche Erfahrung. Diese ästhetische Praxis freilich ist alles andere als wirkungslos. Sie versteht sich zu Recht – eben indem sie ästhetische Praxis bleibt – als politisch.

4. Der gesellschaftliche Rahmen

Dass sich Komponieren im gesellschaftlichen Raum bewegt, wird daher konsequenterweise als nächstes Thema aufgegriffen.

4.1 Ästhetik und Ökonomie.

So wenig sich ursprüngliche Klangerlebnisse gesellschaftlich verrechnen lassen, so sehr ist der Raum des Schaffens von der Gesellschaft geprägt. Das erweist sich zuerst, ganz materiell gedacht, an der beruflichen Situation des Komponisten. Daniel Glaus war an der Stadtkirche Biel tätig und ist jetzt am Berner Münster festangestellt. Zudem unterrichtet er als Professor an der Zürcher Hochschule der Künste Komposition und Instrumentation und an der Hochschule der Künste Bern Orgel und Komposition. Diese verlässliche berufliche Situation ermöglicht ihm ein freies Arbeiten:

Ich bin mir bewusst, dass ich als Musiker in einer privilegierten Situation bin einerseits mit den Festanstellungen an den Kunsthochschulen Bern und Zürich und am Berner Münster und andererseits dadurch, dass ich mich bisher nie

aktiv um Aufführungen, Aufträge, Konzerte kümmern musste. Erfolgreiche Ur-aufführungen und Orgelrezitals führten immer wieder zu neuen Anfragen. Das bedeutet auch, dass die Veranstaltenden für das ganze Management, für die Organisation und Finanzierung zuständige waren.

Das ist nicht selbstverständlich, denn anders als in populären musikalischen Szenen ist die Frage der Finanzierung für anspruchsvolle Gegenwartsmusik elementar. Das erzeugt eine eigentümliche Dynamik, auch bei den Künstlern:

Ich bin Mitglied im Kuratorium des Musikfestivals Bern, das von Stadt und Kanton Bern geschaffen wurde, um der freien Musikszene ein Podium zu bieten. So erhalte ich Einblicke in die prekäre Situation meiner Kolleginnen und Kollegen, die über kein festes Einkommen verfügen und kämpfen müssen um Anerkennung, um Aufführungen, um Geld. Und da merke ich, wie es in der freien Szene abläuft. Es ist ganz schwierig. Die Künstler sind einerseits angewiesen auf Unterstützung, andererseits haben Gewisse eine fast schon arrogante Haltung. Sie meinen, sie MÜSSTEN unterstützt werden. – Als Mitveranstalter des Festivals stehe ich auf der anderen Seite und kann oder „muss“ das von den Behörden zur Verfügung gestellte Geld möglichst „gerecht verteilen“ – immer im Bewusstsein, dass das Gesamtprogramm eine hohe künstlerische Qualität aufweisen soll.

Die kontinuierliche Arbeit am Berner Münster erlaubt es Glaus, sein schon immer politisches Musikverständnis an prominenter Stelle zu Gehör zu bringen:

die ganze Situation, was da abgeht in der Politik, Gesellschaft, Wirtschaft, im verzweifelten Kampf um die Rettung des Klimas, um Gerechtigkeit und Frieden, und so weiter, ist für mich durchaus ein Ansporn zum Komponieren, bzw. zum Stellungbeziehen mit musikalischen, kompositorischen Mitteln.

Wie gesagt, Kultur gibt's nicht gratis. Sie ist angewiesen auf Finanzen. Auch da gilt es, die Geldflüsse zu analysieren, transparent zu machen; denn da kann es schwierig werden. Meines Erachtens ist es ganz schwierig. Darf ich als engagierter Komponist zulassen, dass meine Werke gefördert werden (Auftrag und Aufführung) mit Sponsoren aus der Wirtschaft, von denen bekannt ist, dass sie beispielsweise die Menschenrechte missachten?

Die Flüsse des Geldes – so notwendig sie sind – sollen ja nicht die inhaltliche Aussage und die Vielfalt des musikalischen Ausdrucks in eine ihnen gemäße Richtung lenken. Die Gefahr besteht aber, um der Finanzen willen unterkomplexe Kompositionen zu verfertigen und damit die innere, lebendige, widersprüchliche Einheit des Ganzen zu verraten.

4.2 Ästhetik und Kultur

Auch die Hörerwartungen werden von gesellschaftlichen Vorgaben mitbestimmt, wie sich an der Populärmusik zeigt, die mit extremen Simplifizierungen arbeitet. Die Gefahr, sich darauf einzustellen, betrifft zumal die Kirche, die doch auftragsgemäß über das Eingängige, angeblich Selbstverständliche hinausweisen soll:

Popmusik im gottesdienstlichen Rahmen, das ist nichts Neues. In den Sechzigerjahren des letzten Jahrhunderts war sie vielleicht noch etwas aktueller als heute. Jetzt ist sie meist völlig verweichlicht oder verwässert und vor allem anbiedernd und unehrlich. Meist sind es nicht die Kirchenmusiker, die Populärmusik wünschen. Vielfach gehen die Bestrebungen von den Pfarrpersonen und der Sozialdiakonie aus in der falschen Hoffnung, so mehr Menschen in die Kirche zu bringen. Ich finde es tragisch. Und finde es auch einigermaßen gefährlich, vor allem für die ganze Institution Kirche. Die Situation ist vergleichbar mit populistischen Strömungen in der Gesellschaft und Politik. Die Kirche braucht ein mutiges Profil.

Wenn es um die Darstellung des Profils gehen soll, zieht Glaus knapp und klar die Konsequenz:

Das geht nicht mit einer Populärmusik. Es geht auch nicht mit populistischen Predigten. Besinnen wir uns auf die eigentliche Grundlage, auf das Evangelium. Jesus war alles andere als ein Populist. Er war radikal, ja zuweilen anarchistisch, wenn es um die engstirnige Auslegung der Gesetze handelte. Versuchen wir, die gottesdienstlichen Feiern in enger Zusammenarbeit mit allen Gestaltenden vorzubereiten. Nur als Gesamtkunstwerk kommt der Gottesdienst zu seiner vollen Wirkung. Dann wird unter Umständen die gewünschte musikalische Ausrichtung nebensächlich.

Überall da, wo sich das musikalische Schaffen Trends anschließt, wird die Kraft der Musik unterbestimmt, nämlich die „mystische“ Seite des Vielen im Einen, die Einheit von Entstehen und Vergehen, das Anderssein als Ausdruck desselben in einer sinnlichen Gestalt darzustellen. In diesem Sinne geht Glaus' Suche auf gute, neue Musik:

Also ich glaube... jede Musik ... hat eine existenzielle Kraft in sich. Oder jede GUTE Musik, so möchte ich es mal sagen. Jedes Werk ist irgendwo aus einem existenziellen Bedürfnis herausgewachsen.

Das lässt sich von seinem Grundverständnis der Musik her entziffern, ohne es in einem konservativ-kulturkritischen Sinn falsch zu verstehen. Der Entstehungs- und Rezeptionsprozess sind immer mitgegeben, das Eine im Ganzen, um noch einmal diese Formel zu gebrauchen. Aus dieser Perspektive kommt die skeptische Frage:

Ja, was ist autonome Musik? Was ist absolute Musik?

Und die noch skeptischere Antwort:

Also ich glaube, es gibt gar keine autonome Musik.

Fast ein wenig resignativ klingt schließlich die Aussage:

Ich habe meinen Weg gemacht und habe auch einen Weg hinterlassen, aber es wird immer schwieriger, den Weg zu finden.

Löst man diese Selbstdeutungen aus ihrem nur individuellen Kontext und stellt man sie in einen größeren Zusammenhang, dann kann man sagen, dass sich die gesellschaftliche Lage der Musik erschwert hat, trotz oder gerade wegen der Riesengeschäfte, die – inzwischen nicht mehr die Musikindustrie, sondern – die Internetkonzerne realisieren. Es ist auch diese ökonomische Seite des Musikschafterns und Musikhörens, die der Musik in der Kirche einen neuen Stellenwert gibt.

5. Der religiöse Rahmen

Weit davon entfernt, Religion als Einschränkung ästhetischer Produktivität aufzufassen, gewinnt sie vielmehr in dieser Situation eine eigene ästhetische Kraft.

5.1 Mystischer Hintergrund

Dafür ist die „mystisch“ genannte Grundüberzeugung von Glaus ein wertvoller Hintergrund, die er so benannte:

[dann] habe ich das Gefühl, das ist nicht einfach eine – / dass es irgendetwas ist, vielleicht eine Kraft oder, nein, nicht ein Wesen, das glaube ich eher nicht, ich stelle mir nicht eine Person vor, keine göttliche Person. Aber ich stelle mir etwas vor, was – / Plan ist auch falsch – / ich habe eine Art Gewissheit, dass wir eingebettet sind, eventuell in eine Ordnung – ...

Wie bereits bemerkt, steht in dieser Äußerung das Suchen im Vordergrund; es geht nicht um eine feste Weltanschauung, die irgendwie bebildert werden soll. Vielmehr kommt es auf die Art und Weise an, wie der äußere Rahmen von innen her gefüllt wird. Dafür spielt die Orgel eine entscheidende Rolle:

Irgendwann kam ich zur Orgel und fand, das ist das Instrument, das mir entspricht, ich kann da allein sehr viel realisieren und dann habe ich Räume, ich habe ein mehrschichtiges, vielseitiges Instrument im Raum. Das ist, was mir gefällt. Wenn ich etwas andere Orgeln kennenlerne, komme ich in andere Räume. Denn ich habe nicht meine Geige, die ich immer hin- und hertragen kann [...] sondern ich habe ein Instrument hier, ein anderes dort und ich gehe von einem zum anderen ... Das Ganzheitliche am Instrument fasziniert mich. Ich bin einerseits der Spieler, dann bin ich der Dirigent und gleichzeitig bin ich auch der Zuhörer und ich kann mich sowohl melodisch wie harmonisch ausdrücken.

Raum, Klang, Interpret, Dirigent, Zuhörer, Melodie, Harmonik: alle zusammen Signaturen der „Ganzheitlichkeit“, wie man die mystische Grundidee verarmlosend nennt.

Die Orgel gibt Glaus die Möglichkeit, kurzfristig und ohne weitgespannte Organisation Sachverhalte musikalisch auszudrücken und zu kommentieren.

5.2 Orgel und Kirchenraum

Die Bindung der Orgel an den Kirchenraum induziert weiterhin ein Verhältnis von vorgegebener Struktur und freier Abwandlung bzw. Fortschreibung. Das zeigt sich im Umgang mit der Liturgie, wie er im Interview angesprochen wird. Der Normalfall der Gottesdienstbegleitung wird zum möglichen Experimentierfeld für Neues; dabei kommt in diesem Falle die Freiheit (oder Ungebundenheit) der reformierten Liturgie erleichternd hinzu.

Auf der einen Seite stehen die Anregungen durch die Texte im Gottesdienst; die Mitarbeitenden bilden ein

Beziehungsnetz und da habe ich sehr gute Pfarrpersonen gehabt. ... Ich habe zugehört und ... bin auch inspiriert worden zu Kompositionen. Ich habe mich mit der spirituellen Seite von Texten auseinandergesetzt.

Zugleich entsteht dadurch die Herausforderung, die Liturgie als eine Art Kunstwerk zu begreifen:

Und ich finde, dass man mit Hilfe der Liturgie einen Bogen spannen kann ... über eine Stunde oder eine halbe Stunde. Einerseits bietet die Liturgie mit ihrem Textkanon, der vom Kirchenjahr geprägt ist, eine Art Gefäß, wo man sich heimisch fühlen kann. Andererseits bieten die Texte auch brisante Inhalte, wo man anecken kann, wo die gemütliche Situation verlassen wird.

Das ist der Ort für

liturgische Experimente ... gerade in der Schweiz. [Man hat da] vieles ausprobiert.

Aus dieser Situation gehen ästhetische Impulse hervor, die für eine Umwandlung und Fortschreibung musikalischer Avantgarde sorgen. Avantgarde ist ja selbst ein historisches Phänomen geworden und bedarf geradezu einer Verwandlung, die die Aufbrüche des Neuen in die Gegenwart transponiert:

Neue Musik und Kirche, respektive Neue Musik in kirchlichen Aufführungssituationen, wo viele Laien mitmachen,

das ist etwas anderes, auf seine Weise besonders herausfordernd. Allerdings auch anspruchsvoll, denn es ist zu fordern,

dass die Dirigenten mehr Mut haben sollten zu Neuem... vielerorts fehlt der Mut.

Der scheint in Bern nicht zu fehlen, wenn man sich etwa das Programm des dortigen Musikfestivals 2019 zum Thema „Rauschen“ anschaut. Hier werden bereits programmatisch technische Geräusche und natürliche Klänge musikalisch aufgenommen und gestaltet. Am Programm allein freilich entscheidet es sich nicht, ob Musik gelingt. Es fällt auch schwer, sich im Raum des Ungehörten, ja Unerhörten, kategoriale Urteile zuzutrauen. Allerdings ist Glaus überzeugt, dass man gute Musik spüren kann:

Die Mitwirkenden und die Zuhörenden merken dann plötzlich, dass da etwas wirklich Gutes geschieht, sind stolz und tragen das Erlebte mit sich ein Leben lang.

Auch diese Überzeugung hat ihren Grund in der unterstellten Situation des Lebens im Horizont von Klängen, die aufgenommen und – aktiv oder passiv – verarbeitet werden. Wer bewusst im Ganzen lebt, empfindet das Einzelne, gerade in seiner Vereinzelung, seinem Werden und Vergehen, als Moment des

Ganzen, ja als dessen unendliche Fülle, an der teilzuhaben das Glück der vereinzelt Lebenden ist.

An dieser Stelle wird die Trennung, die zwischen Kirche und Gemeinde einerseits und Welt und Kultur andererseits herrscht, durchbrochen. Von der neuen Musik in der Kirche gilt nach Glaus:

Einerseits ist das ... Gemeindeaufbau, [aus] kirchlicher Sicht gesprochen. Andererseits ist es auch ein Multiplikator für die Kultur [...] dass man in anderem Kontext mit Kunst in Berührung kommt damit.

Das geschieht, ohne dass man wissen muss, wie. Sogar der Künstler sieht sich außerstande, den Ort seines eigenen Schaffens – hier: auf der Grenze zwischen Kirche und Öffentlichkeit – kategorial anschließend zu bestimmen.

In einem längeren und bewegten Gesprächsgang des Interviews über die Rolle des Musikers und Komponisten in der Kirche und im Rahmen der gottesdienstlichen Praxis, die sich den eigenen musikalischen Antrieben verdankt, der zu keiner abschließenden Aussage gerinnt, fragt der Interviewer:

Und was ist deine Antwort? Ich meine, du bist immer noch da.

Worauf der Gesprächspartner Daniel Glaus entgegnet:

Ich habe keine Antwort. (lacht) Deshalb bin ich noch da.

Einen besseren Schluss kann man sich kaum denken. Dasein, ohne Antwort geben zu können; aktives Dasein und Gestalten, ohne die Dimensionen ausmessen zu können, in denen man sich bewegt: das sieht aus wie ein Verzicht auf Bestimmung des eigenen Daseins – und beruht doch genau auf der Wahrnehmung mystischer Koinzidenzen, die kritische Interventionen erlaubt.

Omnia tempus habent.

Kantate für Frauenstimme, Oboe, Prediger, Tänzer und kleinen Chor

Klaus Röhring

Die Kantate war eine Auftragskomposition der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck anlässlich der Landeskirchenmusiktage 1996 in Marburg. Der Gottesdienst, in dem die Komposition zur Uraufführung kam, fand am 23. Juni 1996 in der Lutherischen Pfarrkirche in Marburg statt.¹⁷

Prediger 3 spricht von der Zeit als einer dem Menschen nicht zur Verfügung stehenden, sondern als einer ihm zukommenden, geschenkten Zeit. So hat, wie der Komponist betont „jeder Mensch seine Zeit, und alle Biographien ergeben zusammen die Weltgeschichte. Wir ziehen unseren Weg und hinterlassen ab und zu Spuren“. Diese Spuren deutet der Komponist musikalisch-symbolisch durch die für die Interpreten (Singstimme, Oboe, Prediger, Tänzer, Chor) auskomponierten „obligaten“, wechselweise in den Vordergrund tretenden Stimmen. Damit wird die gesamte Komposition zu einer Predigt, bei der die verschiedenen Stimmen und Personen auf ihre Weise das *Omnia tempus habent*, also die Vielfältigkeit und Gegensätzlichkeit der Zeiterfahrung zum Ausdruck bringen. So entfaltet die Oboe von ihrem besten Ton, dem h, her alle ihre Töne in Korrespondenz mit der menschlichen Stimme, die flüstert, spricht und singt und den lateinischen Text auf diese subtile Weise auslegt. Auch der Prediger hat „seine Zeit“ zu fragen, zu deuten und zum Nachdenken anzuregen. Vier Einsätze hat er, genau in der Zeit vorgegeben, die ihm zur Verfügung steht und über die er nicht beliebig verfügen kann. Der Chor, der ad hoc von den Besuchern der Landeskirchenmusiktage zusammengestellt wurde, hat vierstimmige Einwüfze zu singen. Der Tänzer hat zwei Auftritte und seine eigene Zeit und seinen eigenen Rhythmus. Synchronisiert werden diese verschiedenen Zeitabläufe der Mitwirkenden durch die Stoppuhr, durch die allen gleiche, verfließende und mit Hilfe dieses Uhreninstrumentes zu messende Zeit. Auch der Gemeinde, jedem einzelnen Gemeindeglied wird die je eigene Zeit gegeben. Denn, wenn die Stimmen und Klänge der Komposition allzu dicht werden, hat jeder und jede sich zu entscheiden, worauf er/sie sich konzentrieren will, wem er sein/ihr Ohr schenken

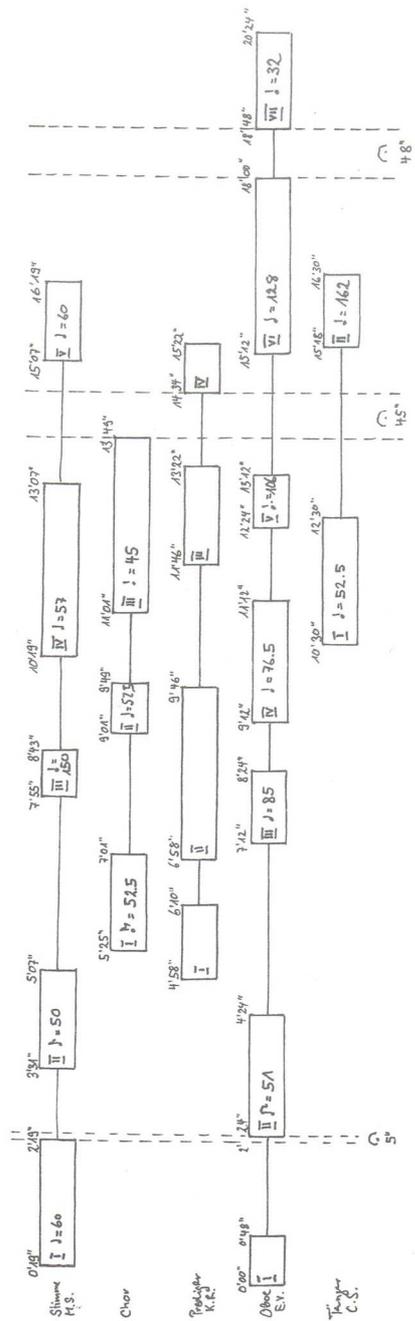
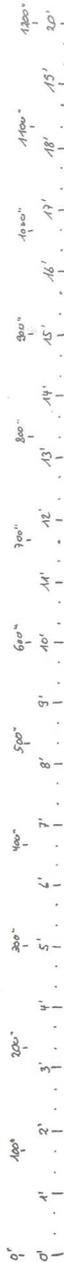
¹⁷ Die Besetzung: Mechthild Seitz, Stimme; Eveline Voumard, Oboe; Klaus Röhring, Prediger; Christian Spuck, Tänzer; Manfred Muche, Leitung; Ad hoc Chor mit Teilnehmer/innen des Landeskirchlichen Musiktage.

möchte, welcher der übereinander sich schichtenden Zeiten er seine/ihre Aufmerksamkeit widmen, bei wem er/sie bleiben will oder ob er/sie zwischen diesen hin- und herwechseln will. Zudem gibt es drei Generalpausen von 5, 45 und 48 Sekunden, also stille, „stehende“ Zeit, die nicht nur zum Husten oder Hüsteln da ist, sondern die wie Haltepunkte, wie Stationen gemeint sind, als ein Innehalten zum Nachdenken, ein Atemholen.

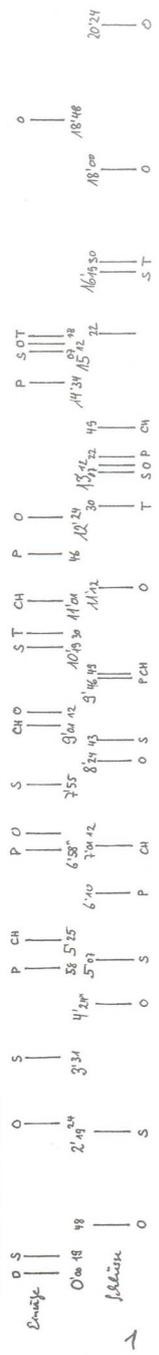
Der Übersichtsplan des Komponisten zeigt im Raster des Zeitverlaufes der Kantate den Einsatz und das Agieren der jeweils Beteiligten (von oben nach unten): der Frauenstimme, des kleinen Chores, des Predigers, der Oboe und des Tänzers. Diese Einsätze sind genau fixiert. Jeder Beteiligte hat eine ihm eigene Stimme/ Partitur, die nur durch den Dirigenten zu einer Gesamtpartitur zusammengedacht und zusammengebracht werden müssen, wenn er den Einsatz zum Start der Stoppuhr gibt.

Übersichtspläne (... alles zu seiner Zeit...)

Daniel Klein



Energie- und Schlussspekte



Aus diesem Gesamtplan lassen sich nicht nur die Einsätze und die zeitlichen Verläufe der einzelnen Beteiligten ersehen, sondern auch in der Gesamtschau die jeweilige Dichte der Stimmen, sowie – bedeutend für diese Komposition – die drei in ihrer Dauer sich streckenden Generalpausen von 3 → 45 → 48 Sekunden Länge.

Im Gottesdienst bei der Uraufführung begann nach dem Credo-Lied (EG 183) und dem Amen nach der 3. Strophe der zeitliche Verlauf der Komposition. D.h. alle Beteiligten mussten auf ein Zeichen des Dirigenten hin ihre Stoppuhr starten.

Zu den einzelnen Stimmen:

1. Oboe

Ihr sind VII Teile anvertraut. Im I. und II. Teil wird der „beste“ Ton des Instrumentes „molto egale“ geblasen und ausgehalten, der auch bei der Singstimme und im Chor immer wieder auftaucht. Dabei wechselt der Ausdruck zwischen espressivo und fahl.

The image shows a handwritten musical score for Oboe, divided into three parts. Part I is a long note with the instruction "senza tempo, eternamente" and "p molto egale". Part II is a melodic line with various dynamics and vibrato markings. Part III is not shown in detail.

Teil I
 0'00"
 ↓ senza tempo, eternamente
 p molto egale
 0'48"

Teil II
 2'12"
 ↓ molto lento [p = 51]
 vibr. senza vibr. vibr. s.v. molto vibr. s.v.
 mp espr. pp fald (wechselnde Griffen) p dolce quasi niente mf molto pp/ps

Im III. Teil wird es rhythmisch und dynamisch beinah hektisch. Auch hier mit starkem Wechsel von forte und piano pianissimo.

Im IV. Teil tritt wieder eine Beruhigung ein. Liegende Töne, gleichsam „bel canto“ gespielt, schweifen von tiefen Tönen zu hohen hin aus mit leicht rhythmisierten Zwischenrufen.

Der V. Teil singt sich bewegt in der Höhe mit anschwellender und abschwelender Dynamik aus, um dann im VI. Teil sich wieder bei liegenden Tönen „quasi adagio“ und „molto piano sempre“ zu beruhigen. Der VII. Teil ist dann zugleich der Schluss der gesamten Komposition, wie ein Nachhall des Ganzen, ein Solo als „freies Spiel mit dem Oberton von h““.

2. Frauenstimme

Sie beginnt wie die Oboe mit deren „besten“ Ton, dem h', den sie eine Zeitlang aushält, um dann den lateinischen Text von Ecclesiastes 3 (Prediger 3) in 5 Abschnitten zu flüstern:

- 1 omnia tempus habent et suis spatiis transeunt universa sub caelo
- 2 tempus nascendi et tempus moriendi tempus plantandi et tempus evellendi quod plantatum est
- 3 tempus occidendi et tempus sanandi tempus destruendi et tempus aedificandi
- 4 tempus flendi et tempus ridendi tempus plangendi et tempus saltandi
- 5 tempus spargendi lapides et tempus colligendi tempus amplexandi et tempus longe fieri a complexibus
- 6 tempus acquirendi et tempus perdendi tempus custodiendi et tempus abiciendi
- 7 tempus scindendi et tempus consuendi tempus tacendi et tempus loquendi
- 8 tempus dilectionis et tempus odii tempus belli et tempus pacis

1 Ein jegliches hat seine Zeit, und alles Vorhaben unter dem Himmel hat seine Stunde:

2 geboren werden hat seine Zeit, sterben hat seine Zeit; pflanzen hat seine Zeit, ausreißen, was gepflanzt ist, hat seine Zeit;

3 töten hat seine Zeit, heilen hat seine Zeit; abrechen hat seine Zeit, bauen hat seine Zeit;

4 weinen hat seine Zeit, lachen hat seine Zeit; klagen hat seine Zeit, tanzen hat seine Zeit;

5 Steine wegwerfen hat seine Zeit, Steine sammeln hat seine Zeit; Herzen hat seine Zeit, aufhören zu Herzen hat seine Zeit;

6 suchen hat seine Zeit, verlieren hat seine Zeit; behalten hat seine Zeit, wegwerfen hat seine Zeit;

7 zerreißen hat seine Zeit, zunähen hat seine Zeit; schweigen hat seine Zeit, reden hat seine Zeit;

8 lieben hat seine Zeit, hassen hat seine Zeit; Streit hat seine Zeit, Friede hat seine Zeit.

Teil I David Fleum

0' 14" ♩ = 60 0' 34"

molto agale, senza vibrato flüstern, etwas gedehnt, leise

TEMPUS NASCENDI ET TEMPUS MORIENDI
TEMPUS PLANTANDI ET TEMPUS EVELLENDI
QUOD PLANTATUM EST

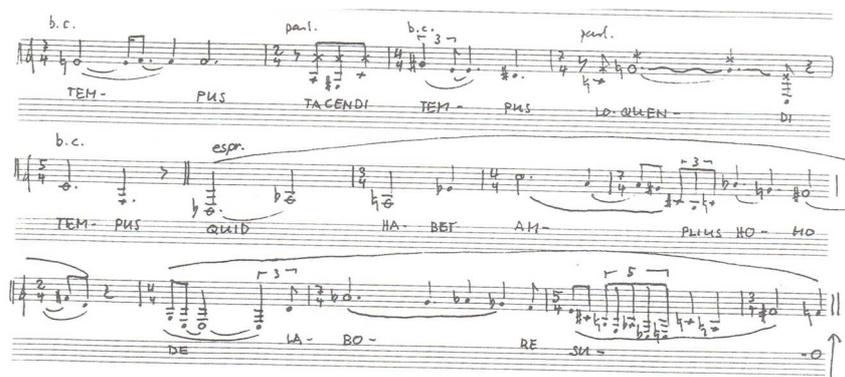
E → U

Im Teil II werden Teile des Textes auf dem h' rhythmisch artikuliert, wobei die Stimme leichte Tonverschiebungen nach oben (c''/des'') vollzieht.



Im III. Teil wird der lateinischen Text ähnlich fortgesetzt gesungen, wobei die Stimme die Vorschlagsnoten immer sehr artikuliert, die Hauptnoten dagegen „subito piano“ zu gestalten hat.

Der Teil IV ist „bel canto“ zu singen. Dabei werden bestimmte Aussagen zum jeweiligen „Tempus“ fast tonmalerisch deutend ausgelegt, um zum Schluss dieses Teils mit expressiven Tönen in die Frage überzugehen: quid habet amplius homo de labore suo?



Der V. Teil nimmt diese Frage „Quid?“ nochmals auf, um sie fünfmal auf dem „besten“ Ton h' ins Geschehen hineinzusingen. Sie bleibt als offene Frage im Kirchenraum hängen.

Teil V

15' 07" | = 60

mp QUID? QUID? QUID?

QUID?

QUID?

QUID?

16' 19"

3. Prediger

Der Prediger hat, wie bereits vermerkt, als Vorgabe durch den Komponisten eine eigene Zeitpartitur, in die er seine Predigt einzutragen und nach der er sie zeitlich zu strukturieren hat. Sie besteht aus 4 Teilen, die jeweils aus 7 Abschnitten bestehen, die ihrerseits zwischen einem A- und B-Teil wechseln. Diese sollen sich bezüglich der Sprechweise / Tempo / Tonhöhe / Dynamik / Inhalt unterscheiden.

I 4' 58" 6' 10"

I 8" Festlesung lat. (Ecl. 3, 45) II 5-6" III 15" IV 14" V 14" VI 8" VII 5-6"

A B A B A B A

II 6' 15" 8' 46"

I 15" II 45" III 33" IV 26" V 15" VI 13" VII 15"

A B A B A B A

III 11' 46" 13' 22"

I 26" II 18" III 15" IV 11" V 7-8" VI 11" VII 9-8"

A B A B A B A

V 14' 37" 15' 22"

I 3" II 7" III 5-6" IV 4" V 5-6" VI 4" VII 13"

A B A B A B A

4. Tanz

Er besteht aus zwei Teilen, wobei der erste extrovertiert, der zweite introvertiert nach einem bestimmten Metrum zu gestalten ist. Der Tänzer hat unabhängig vom sonstigen Geschehen in seinem Zeitmaß zu tanzen.

The image shows four staves of handwritten musical notation. The notation is a form of rhythmic shorthand, likely for a dance score, using symbols like 'd.' for dotted rhythms and vertical lines for notes. The time signatures are 5/4, 3/4, 7/4, and 12/30. Brackets labeled 'A' and 'B' group the notation into sections. A 'v' symbol is above the first staff. A double bar line is at the end of the fourth staff.

5. Chor

Der Chor hat drei Teile zu singen:

Teil I: „omnia tempus habent et suis spatiis transeunt universa sub caelo“

The musical score for the first part of the chorus is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The lyrics are: "TEH- PUS OM- NI- A HA- BENT ET SU- IS SPA- TRAN- SE- UNT U- NI- VER- TI- IS TRAN- SE- UNT U- NI- VER- SA SUB". The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppoco*, and various musical notations like slurs and accents.

Teil II wirft die Frage „quid habet amplius homo de labore suo?“ in kanonartigen Einsätzen wie einen Vorklang auf, die Frage, die später die Frauenstimme im IV. und V. Teil deutlich artikulieren und ausgestalten wird.

The musical score for the second part of the chorus is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The lyrics are: "QUID HA- BET AM- PLI- US HO- QUID HA- BET AM- PLI- US QUID HA- BET AM- PLI- US". The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppoco*, and various musical notations like slurs and accents.

Im III. Teil singt der Chor wie eine Art Zusammenfassung und wie eine vorwegnehmende Antwort auf die Quid-Frage des Prediger-Textes den Vers 11b „ut non inveniat homo opus quod operatus est Deus ab initio usque ad finem“

(nur dass der Mensch nicht ergründen kann das Werk, das Gott tut, weder Anfang noch Ende).

Man kann diese Komposition einreihen in die Werke von Daniel Glaus, die im Porträt als „Raum-Zeit-Form“ beschrieben wurden. Manchmal hat er sie auch nur „Kirchenraummusik“ genannt, womit sogleich immer ein bestimmter Ort, nämlich der einer Kirche assoziiert wird. Man wird dieses Werk eigentlich nur da richtig hören und erleben können, unabhängig um welche Kirche es sich konkret handelt. Freilich wird dabei auch die jeweilige Aufführung von diesem konkreten Raum abhängen und jeweils andere Raum-Klang-Akzente haben. Das betrifft natürlich dann auch den Prediger, der seine Predigt nach den Struktur-Vorgaben des Komponisten jeweils individuell und auch auf den Raum und seine Akustik abgestimmt zu formulieren und vorzutragen hat.