

4. Duo

Wie begegnet die Kunst der Liebe – und umgekehrt?

»und was ist mit der kunst?

was hat sie mit der liebe zu tun?

ist die liebe etwas anderes als der einbruch der zwei in die kontinuierität der eins?

was ist die liebesbegegnung, wenn nicht die emporhebung zweier menschen, zweier ahnungslos in ihrer existenz verweilender und um deren ungestörte fortsetzung sich mühender lebewesen, in das ihre angelernten fähigkeiten rücksichtslos überschreitende spiel der spaltung?

mitnichten macht die liebe aus zwei eins. sie macht aus dem einen, der ich bin, zwei, indem sie mich auf immer von meiner geliebten trennt.«¹

Zu-zweit-Sein heißt vor dem Hintergrund dieser Liebeserklärung an die Kunst und an die Liebe von Antoine Beuger: beisammen und getrennt sein zugleich; getrennt beisammen sein. Im Duo fragen beide: Wo bist Du? Und antworten: Ich bin hier. Wir sind nicht eins. Wir sind zusammen in der Zweiheit. Wir sind beieinander, indem wir nicht am gleichen Ort sind. Alain Badiou hebt die Trennung als wesentlichen Aspekt von Zweiheit hervor:

»Die Liebe hat zuerst mit einer Unterscheidung oder einer Trennung zu tun, die der schlichte Unterschied zwischen zwei Personen mit ihrer unendlichen Subjektivität sein kann. [...] Sie haben in der Liebe ein erstes Element, nämlich die Unterscheidung, eine Trennung, einen Unterschied, eine *Zwei*. Die Liebe behandelt zuerst eine *Zwei*. Der zweite Punkt ist: Eben weil die Liebe eine Trennung behandelt, kann sie in dem Moment, in dem sich die *Zwei* zeigt, als solche die Bühne betritt und uns die Welt in neuer Weise erfahren lässt, nur eine zufällige oder kontingente Form annehmen.«²

Gibt es eine musikalische Praxis, in der dieses radikale Zu-zweit-Sein existentielle Erfahrung werden kann?

1 | A. Beuger: die kunst, die liebe, S. 142.

2 | A. Badiou: Lob der Liebe, S. 31; Herv. i.O.

4.1 FEDERICO MOMPOU: *CANTAR DEL ALMA.* **POUR PIANO ET CHANT (1951).** **TEXT: SAINT JEAN DE LA CROIX**

Getrennt-Sein in der Liebe

I

Das Gedicht von Johannes vom Kreuz trägt den Titel »Cantar del alma que se huela de conocer a Dios por fe« (»Lied der Seele, die sich freut, Gott im Glauben zu erkennen«). Federico Mompou hat nicht alle zwölf Strophen vertont. Hier der Text, wie er in Partitur wiedergegeben ist, sowie die Übersetzung ins Deutsche von Antoine Beuger:

Aquella eterna fuente esta escondida
 que bien sé yo do tiene su manida
 Aunque es de noche

Sie liegt verborgen, jene Allzeitquelle,
 doch weiß ich wohl, wo sie zuhause ist,
 wenn es auch Nacht ist.

Su origen no lo sé pues no le tiene
 mas sé que todo origen de ella viene
 Aunque es de noche

Ihren Ursprung weiß ich nicht, sie hat ja
 keinen,
 ich weiß aber, dass jeder Ursprung ihr
 entspringt,
 wenn es auch Nacht ist.

Sé que no puede ser cosa tan bella
 y que cielos y tierra beben de ella
 Aunque es de noche

Ich weiß, dass nichts von solcher Schön-
 heit sein kann,
 Himmel und Erde laben sich an ihr,
 wenn es auch Nacht ist.

Sé ser tan caudalosas sus corrientes
 que infiernos cielos riegan y las gentes
 Aunque es de noche

Ich weiß: so reich sind ihre Wasserströme,
 dass sie bewässern Höllen, Himmel, Völ-
 ker,
 wenn es auch Nacht ist.

El corriente que nace de esta fuente
 bien sé que es tan capaz y tan potente
 Aunque es de noche

Der Strom, zur Welt gebracht von dieser
 Quelle,
 ich weiß, gleich weit und allgewaltig
 ist er,
 wenn es auch Nacht ist.

Aquesta viva fuente que yo deseo
 en este pan de vida yo la veo
 Aunque es de noche³

Die wilde Quelle, nach der ich mich sehne,
 in diesem Brot des Lebens seh' ich sie,
 wenn es auch Nacht ist.⁴

II

Ein Klavierlied? Klavier und Stimme kommen nie zusammen, spielen niemals gleichzeitig. Das Klavier setzt alleine ein: Der langsame, metrisch gebundene Klaviergesang, der sich von Note zu Note vorwärtsbewegt, ist als Vorspiel ungewöhnlich lang. Die Sängerin wartet, hört zu. Das Klavier spielt einen vierstimmigen Satz, der an einen Choral erinnert, wobei die Vierstimmigkeit stellenweise zur Fünf- und zur Sechsstimmigkeit ausgeweitet, aber auch bis zur Zweistimmigkeit zurückgenommen wird. Der Pianist verliert die Fäden nach einem vielstimmigen Akkord, tastet manchmal (an Stellen der Zweistimmigkeit) mit nur einer Stimme in einer Hand im luftleeren Raum.

Spätestens beim Einsatz der Stimme wird für beide das Getrennt-Sein offenbar. Frei und unbegleitet schwebt die Stimme, nur an Kürzen und Längen sowie an Zäsuren orientiert: »dans le style grégorien«.⁵ Drei der insgesamt sechs von Mompou ausgewählten Strophen werden beim ersten Erscheinen der Stimme zusammengefasst.

Danach ereignet sich ein Schnitt, der die gänzliche Trennung der beiden zutage treten lässt: Das Klavier wiederholt den choralartigen Satz des Beginns – allein. Es gibt kein Zugleich. Die Wiederholung des Eigenen offenbart die innige Trennung der beiden, die in diesem Liebeslied wirklich Zwei sind.

Auch die Stimme wiederholt, weiterhin allein, den Gesang »dans le style grégorien« (die zweite Hälfte des vertonten Ausschnitts); und wiederum wiederholt sich auch das Klavier. Stärker kann die Trennung nicht sein.

Diese zwei sind beisammen getrennt voneinander; sind beieinander, dabei nicht am gleichen Ort: sind Liebende. Dies Klavierlied als Duo lässt viel Freiraum, dieser Liebesbeziehung nachzuspüren – in Stille, die Musik geworden ist.

III

»Federico Mompou – nach Meinung von Olivier Messiaen einer der anregendsten zeitgenössischen Komponisten für Klavier – hat einen seiner Klavierzyklen *Música callada* (*Verschwiegene Musik*) genannt – eine Huldigung an den spanischen mystischen Dichter San Juan de la Cruz.«⁶ Mauricio Rosenmann

3 | F. Mompou: *Cantar del Alma*, Partitur, S. 2ff.

4 | A. Beuger: *Cantar del Alma*, Ms.

5 | F. Mompou: *Cantar del Alma*, Partitur, S. 2.

6 | M. Rosenmann: Lieder ohne Ton, S. 3.

weist auf die wichtige Quelle der Anregungen für Mompou hin: Johannes vom Kreuz.

Dem Zyklus *Música callada* hat Mompou folgenden Vermerk hinzugefügt:

»Il est assez difficile de traduire et d'exprimer le vrai sens de «Música Callada» dans une langue autre que l'espagnole. Le grand poète mystique, San Juan de la Cruz, chante dans une de ses belles poésies: «La Musica Callada, la Soledad Sonora» cherchant à exprimer ainsi l'idée d'une musique qui serait la voix même du silence. La musique gardant pour soi sa voix «Callada», c'est à dire «qui se tait» pendant que la solitude se fait musique.«⁷

Mompou beschreibt die Schwierigkeit, den Titel »Música callada« zu übersetzen und in einer anderen als der spanischen Sprache den Sinn zu finden. Und er verweist auf den »Geistlichen Gesang« (»Cántico espiritual«) des Johannes vom Kreuz, in dem eine »Música callada«, eine ganz stille Musik, als »Stimme des Schweigens selbst« angesprochen werde (dies ist direkt in der 14. Strophe der Fall). »Música callada«: eine Musik, die schweige, während die Einsamkeit, das Alleinsein zu Musik werde. Die 14. Strophe des »Geistlichen Gesangs« lautet:

»la noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora;

die Nacht in tiefer Ruhe,
beinahe schon der Morgenröte weichend,
Musik ganz still und lautlos,
das tönende Alleinsein,
das Abendbrot, das gut tut und verliebt macht.«⁸

Cantar del alma: Stilles Alleinsein als Duo.

7 | F. Mompou: *Música Callada*, Partitur, S. 2; vgl. H. Henck: Programmnotiz.

8 | A. Beuger: San Juan de la Cruz. El cantico espiritual, S. 164, 165.

4.2 JÜRGE FREY: *BUCH DER RÄUME UND ZEITEN FÜR ZWEI AUSFÜHRENDE* (1999) – JÜRGE FREY: *OHNE TITEL* (ZWEI VIOLINEN) (1995/96)

Auch-da-Sein – nicht identifizierbare Differenz

I

In der Gleichzeitigkeit bleibt jeder für sich. Es gibt keine Kommunikation, kein Aufeinander-Hin zwischen den Ausführenden. Jeder ist in einer eigenen Welt – in einem eigenen Raum, in einer eigenen Zeit:

»Jede Aufführung dauert 55'. An jeder Aufführung sind zwei Ausführende beteiligt. Aus den folgenden Stimmen werden zwei ausgewählt: Flöte, Bassklarinette, Trompete, Posaune, Stimme, Schlagzeug 1, Schlagzeug 2, Schlagzeug 3, Schlagzeug 4, Klavier 1, Klavier 2, Klavier 3, Klavier 4, Akkordeon, Violine, Viola, Violoncello, Tonband 1, Tonband 2. Die beiden Stimmen werden simultan gespielt. Die Dynamik ist leise.«⁹

Wenn ich hier übe, meine Stimme zu spielen bzw. zu singen, während zugleich jemand anders seine Stimme spielt oder singt, übe und erlebe ich weniger ein Getrennt-Sein als vielmehr ein Auch-da-Sein.

Die Partitur bietet einem Spieler die einzelnen Zeiten und Räume auf ganz unterschiedliche Weise an. Mal verliere ich mich als Spieler (hier als Pianist) fast, wenn die Tondauern als Halbe und (übergebundene) punktierte Sechzehntel notiert sind (mit der Tempoangabe Viertel = 44), während aber keine Taktgliederung, kein Puls vorliegt (vgl. Abb. 44).

Abbildung 44: Jürg Frey: *Buch der Räume und Zeiten* für zwei Ausführende, Klavier 3, S. 1 (Ausschnitt)

$\text{♩} = 44$

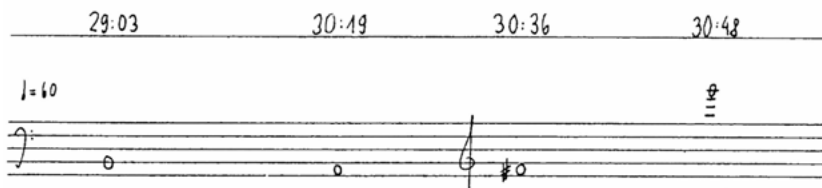


ew02.043; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1999

Im selben Stück sehe ich mich später mit einer ganz anderen Ordnung der Tondauern konfrontiert: Ganze sind hier zu bestimmten Zeiten (Spiel mit Stoppuhr) zu spielen, wobei die Tempoangabe Viertel = 60 für die Ganzen gilt.

Bis zum Einsatz einer nächsten Ganzen, die bei dieser Tempoangabe 4 Sekunden dauert, bleibt es still (vgl. Abb. 45).

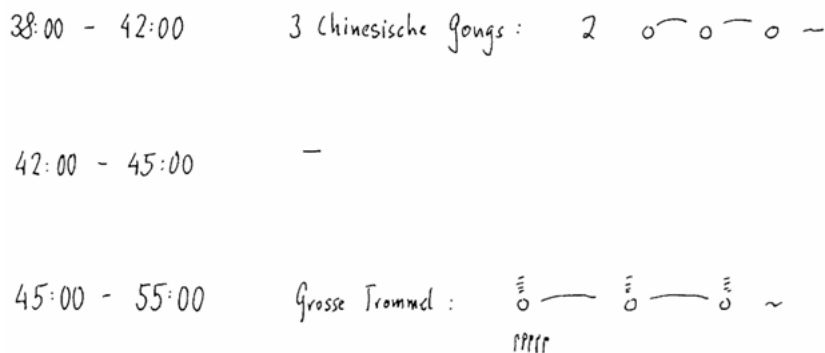
Abbildung 45: Jürg Frey: *Buch der Räume und Zeiten* für zwei Ausführende, Klavier 3, S. 3 (Ausschnitt)



ew02.043; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1999

Schlagzeug 4 macht das Angebot verschiedener Klang- und Stille-Phasen an den Spieler; diese Phasen werden mit der Stoppuhr voneinander abgegrenzt, sodass ich zwischen kontinuierlichem, auch länger anhaltendem Spielen (Streichen) und Nicht-Spielen (mit einer Ausnahme bei 17:00) wechsele (Abb. 46).

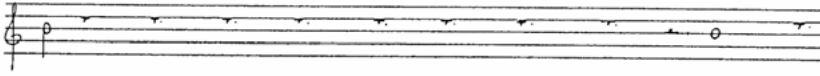
Abbildung 46: Jürg Frey: *Buch der Räume und Zeiten* für zwei Ausführende, Schlagzeug 4, S. 2



ew02.043; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1999

Als Bassklarinettist bin ich fast ganz im Stillen versunken, wenn ich meine Stimme spiele (die Bassklarinette ist klingend notiert) (vgl. Abb. 47).

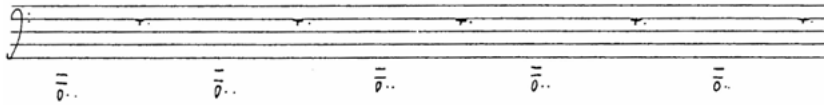
Abbildung 47: Jürg Frey: *Buch der Räume und Zeiten* für zwei Ausführende, Bassklarinette, S. 1 (Ausschnitt)



ew02.043; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1999

Erst zum Schluss hin, nach 41 Minuten, finde ich mehr Halt durch die Regelmäßigkeit der tiefen Impulse (vgl. Abb. 48).

Abbildung 48: Jürg Frey: *Buch der Räume und Zeiten* für zwei Ausführende, Bassklarinette, S. 4 (Ausschnitt)

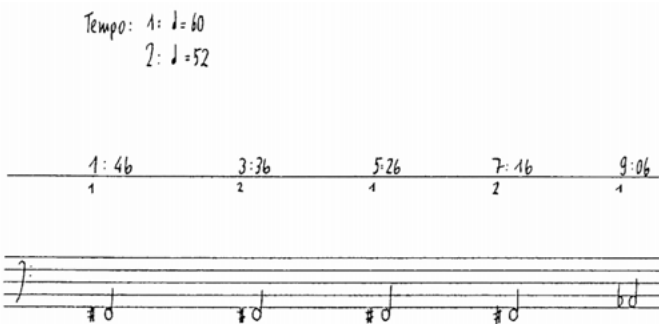


ew02.043; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1999

Zu erleben und zu erlernen ist, was es heißen kann, im Beisein des anderen Spielers ganz allein zu sein. Nur in Versunkenheit – anders kann man das nicht spielen.

Ein weiteres Beispiel: die Posaunenstimme. Die Stoppuhr gibt den jeweiligen Einsatz eines Klanges an, aber ich habe als Spieler die Aufgabe, von Klang zu Klang das Tempo zu wechseln, werde also in der Stille zwischen den Klängen das jeweils neue Tempo innerlich vorbereiten (vgl. Abb. 49).

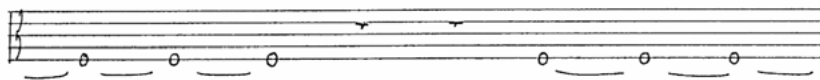
Abbildung 49: Jürg Frey: *Buch der Räume und Zeiten* für zwei Ausführende, Posaune (Ausschnitt)



ew02.043; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1999

Ganz eigen auch die Viola, ein letztes Beispiel: Hingabe an sehr lange, ausgehaltene Klänge und Pausen, 55 Minuten lang – und nur das (vgl. Abb. 50).

Abbildung 50: Jürg Frey: *Buch der Räume und Zeiten* für zwei Ausführende, Viola, S. 1 (Ausschnitt)



ew02.043; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1999

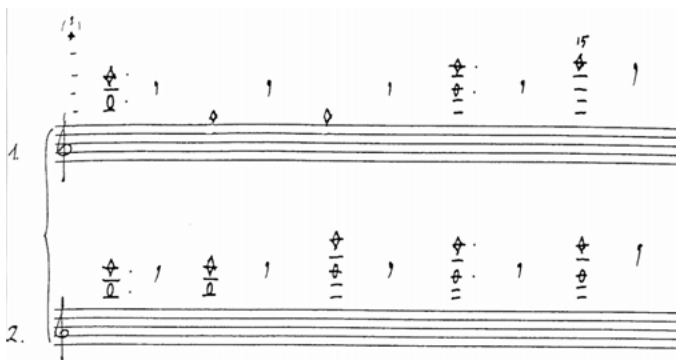
So bleibt jeder für sich.

Es durchdringen sich die zwei jeweiligen »Räume und Zeiten« auf unterschiedliche Weise. Immer nur zwei Spieler zugleich – jeder für sich: Was entsteht? Im Ineinander-Wirken und Aufeinander-Einwirken entsteht eine Art mobiler Plastik: keine bloße Addition der jeweiligen zwei Räume und Zeiten, sondern eine wechselseitige Durchdringung – bei ausdrücklicher Trennung voneinander. Dazu ist das Tun des jeweils anderen Spielers nötig, der im Verlauf der Ausführung seinen Raum erbaut. Die Spieler sind als Architekten beschäftigt, sie erschaffen ihren je eigenen Raum. Dies unterscheidet diese Beziehung von einer Liebesbeziehung.

II

Ohne Titel (Zwei Violinen): Die beiden durchwandern gemeinsam verschiedene klangliche Landschaften. Zunächst spielen sie beide Flageolett-Klänge, mal beide denselben, mal, leicht abweichend, nicht denselben (vgl. Abb. 51).

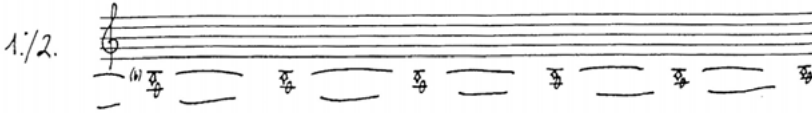
Abbildung 51: Jürg Frey: *Ohne Titel* (Zwei Violinen), S. 1 (Ausschnitt)



ew02.028; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1996

Danach eine neue Landschaft: Beide üben sich darin, zugleich dasselbe zu spielen (vgl. Abb. 52): »[k]ein Flageolett, der eine Finger drückt die Saite ganz, der andere dämpft den Klang. Es entsteht eine Mischung aus Ton und Rauschen. Unabhängige Bogenwechsel der beiden Ausführenden.«¹⁰

Abbildung 52: Jürg Frey: *Ohne Titel* (Zwei Violinen), S. 2 (Ausschnitt)



ew02.028; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1996

Eine feine Differenz, die man nicht identifizieren kann, die aber da ist, weil es eben zwei Ausführende sind. Hier werden nicht identifizierbare Differenzen gespielt, sondern im Gegenteil dieselben notierten Klänge – aber von zwei Spielern.

In der nächsten Landschaft spielen beide arco (mit dem Bogen) und pizzicato (gezupft), auch col legno battuto (mit dem Holz geschlagen) (vgl. Abb. 53). Für die gestrichenen Klänge gilt: »[A]uf einem Bogenstrich (es wird ein ganz leicht perforierter Klang entstehen).«

Abbildung 53: Jürg Frey: *Ohne Titel* (Zwei Violinen), S. 3 (Ausschnitt)



ew02.028; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1996

Es folgt ein Raum, in dem beide Spieler wiederum dasselbe spielen (»non div[isi]«): Klänge, die im Glissando den jeweils nächsten im Vierteltonabstand erreichen (vgl. Abb. 54).

Abbildung 54: Jürg Frey: *Ohne Titel* (Zwei Violinen), S. 4 (Ausschnitt)



ew02.028; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1996

10 | J. Frey: *Ohne Titel*, Partitur, S. 1; das folgende Zitat ebd.

Zuletzt spielen beide Repetitionen, bei minimalen Temposchwankungen. Die Klanggruppen zu je fünf Klängen im Sechzehntel-Zeitmaß ($\frac{1}{16}$; Viertel = 58 und Viertel = 54) werden jeweils von einer Viertel-Pause, die einen $\frac{4}{16}$ -Takt ausfüllt, getrennt (vgl. Abb. 55).

Abbildung 55: Jürg Frey: *Ohne Titel* (Zwei Violinen), S. 5 (Ausschnitt)



ew02.028; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 1996

In (fast) all diesen Räumen tun beide dasselbe. Nicht ihr Tun unterscheidet sie, sondern allein die Tatsache, dass sie nicht Eins sind. Je mehr sie sich im Spielen einig sind, je weniger sie sich im Spielen unterscheiden, desto tiefer wird das Nicht-eins-Sein, das Zwei-Sein der beiden zu spüren sein.

4.3 LUDWIG VAN BEETHOVEN: *VIOLINSONATE NR. 10 G-DUR* OP. 96, 2. SATZ (*ADAGIO ESPRESSIVO*) (1812)

Aufeinander-zu-Gehen. Näherungen

Das Klavier, zu Beginn allein, bereitet nicht nur vor, es singt. Sehr schlicht fängt es mit einer Bewegung an, die später für beide gilt (vgl. Abb. 56).

Abbildung 56: Ludwig van Beethoven: *Violinsonate Nr. 10 G-Dur* op. 96, 2. Satz (Es-Dur), Takte 1-8

Adagio espressivo

Violine

Klavier

Ohne Sechzehntelbewegung würde dieser Gesang des Klaviers choralhaft auftreten, die Sechzehntel aber sind jedes Mal eine Hinführung zum je nächsten Ton. Ebenso führt der Bass in Achteln sanft jeweils von der unbetonten zur betonten Achtel. Die Violinistin hört dem Pianisten zu.

Sie nimmt (Takt 9) genau die Schlusswendung (die Töne $g^1 - f^1 - es^1$; dann die Bewegung in Sechzehnteln, die vorher Begleitung war) auf, bestätigt damit, das Lied gehört zu haben. Nun singt das Klavier noch einmal die Phrase, eine Oktave höher. An dieser Stelle (Takt 11) kommt eine erste Kommunikation zu einem berührenden Abschluss: Ich habe Dich gehört, wie Du mir Dein Lied zugesungen hast (vgl. Abb. 57).

Abbildung 57: Ludwig van Beethoven: *Violinsonate Nr. 10* G-Dur op. 96, 2. Satz (Es-Dur), Takte 9-11

Es ist schwer auszudrücken, warum dieses Zusammenspiel einen als Hörer berührt. Es ist ja nicht damit getan zu sagen, dass sie so wunderbar zusammen musizieren, sondern es geht darum, den Ton zu finden für eine Beschreibung, wie die beiden hier beisammen sind.

Die rhythmische Figur ab Takt 12 im Klavier, von der Violine (Auftakt zur Melodie, Takt 11) übernommen (beim ersten Auftreten auch als melodisches Zitat mit den ersten Tönen g und es , nur eine Oktave tiefer), stützt jetzt die Violine, ist reine Begleitung geworden. Es ist eine ganz andere Kommunikationssituation als vorher entstanden, eine neue Welt wurde betreten. Die Violine singt hier eine neue Melodie, das Klavier begleitet mit einer zarten Figur. Es ist wie eine Berührung. Die Rollen sind also vertauscht worden, jetzt singt die Violine, das Klavier begleitet (vgl. Abb. 58).

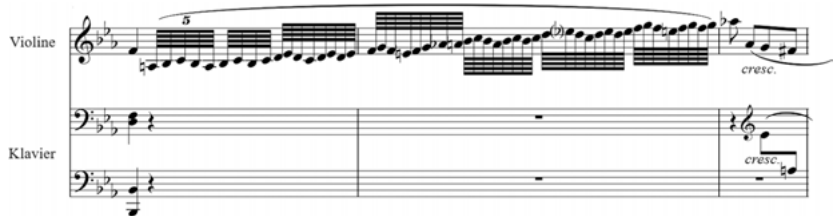
Bei der nachfolgenden Akkord-Progression (ab Takt 21), welche eine Modulation in Gang setzt, hat sich die Art des Zusammenspiels wiederum gewandelt. Beide zusammen widmen sich jetzt der Progression. Das Klavier kann die Töne nicht halten, weil der Klavierklang naturgemäß nach dem Anschlagen verschwindet, deshalb werden jetzt Zweiunddreißigstel gespielt, um den Klang zu halten, ihm dieselbe Intensität zu verleihen, die der Violinklang leicht durch den Bogen zuwege bringt. Die Violine übernimmt eine Aufgabe, die das Klavier nicht erfüllen kann.

Abbildung 58: Ludwig van Beethoven: *Violinsonate Nr. 10* G-Dur op. 96, 2. Satz (Es-Dur), Takte 12-15



Überleitung zur Reprise (Takte 32-36; 36-37): Wie unter einer Fermate führt die Violine, auf dem Ton a insistierend, einen Stillstand herbei, um endlich, nach immer weiter ausgreifenden Figurationen, mit der hervorgehobenen Septime as zum deutlichen gemeinsamen Einschwenken in die Reprise überzuleiten (vgl. Abb. 59).

Abbildung 59: Ludwig van Beethoven: *Violinsonate Nr. 10* G-Dur op. 96, 2. Satz (Es-Dur), Takte 34-36



Diese Einführung des Tones as ist ein kurzer Schock. Der Violinton hängt einen Augenblick lang in der Luft, das Klavier hat keinerlei Einfluss auf das Geschehen. Die beiden spüren eine Zeitlang, wie sie in der Schwebel bleiben. In der Reprise werden die Rollen vertauscht. Wer vorher gesungen hat, begleitet nun – und umgekehrt.

An verschiedenen Orten der Komposition ereignen sich unterschiedliche Begegnungen, unterschiedliche Formen des Beisammen-Seins. Die Schlussakkorde etwa erfordern über sieben Takte hinweg ein gleichzeitiges Einsetzen, die Figurationen (zuerst in der Violine, dann im Klavier) erleichtern den Weg von einem Akkord zum nächsten. Hier ist man beisammen wie bei einer gemeinsamen Atmung.

Dieses Adagio bietet auf subtile Weise eine Praxis des Zu-zweit-Seins an, wobei jeder für sich ist und bleibt. Es zeigt, wie man als voneinander Geschiedene beisammen sein kann.

Jeder ist ganz für sich – und ganz auf den anderen ausgerichtet.