

# 1. Tasten

---

»Ich mag die Worte ›Taste‹ und ›tasten‹ sehr. Genau ist da eingefangen, was Komponieren auch sein kann: versuchen. Zumindest in einem Stadium, wo es aufs Finden ankommt. Das Klavier scheint ebendies zu verkörpern.«<sup>1</sup> Am hier von Rihm angesprochenen Doppelsinn Tasten – tasten knüpft Martin Zenck an und spricht von zwei »Körpern«, die einander begegnen, die sich »berühren«.<sup>2</sup> Aus dieser Perspektive erscheint das Tasteninstrument wie ein Geliebter, eine Geliebte fast, die Zärtlichkeit des Berührens und Berührt-Werdens schwingt bei solcher Rede mit. Der Titel »L'art de toucher le claveçin« des Unterrichtswerks von François Couperin führe die Bedeutung »der erotischen Berührung« mit sich.<sup>3</sup>

Begegnung von zwei Körpern: Nicht nur das Tasteninstrument, bei dem eine oder mehrere Tasten auf einer Klaviatur niedergedrückt werden, ermöglicht diese »Berührung«, alle anderen Arten von Instrumenten natürlich auch. Der körperliche Kontakt des Spielers zum Instrument ist beim Spielen des Horns oder der Trompete vielleicht sogar direkter, unmittelbarer, wird ohne Umweg über Tastaturen möglich. Beispielfhaft soll hier dennoch das Tasten betrachtet werden, gerade wegen der komplizierteren Übertragung der Energie vom Körper des Spielers auf den Körper des Instruments. Dabei werden Kompositionen für Klavier, Cembalo und Orgel berücksichtigt. Beim Klavier werden über die Tasten Saiten angeschlagen, beim Cembalo gezupft. Als Orgelspieler wird man nicht vergessen, dass die Orgel auch und vor allem ein Blasinstrument ist: Variabler Tastendruck und variable Schleifenstellung – ganz feine, nuancierte Bewegun-

---

1 | W. Rihm: Tasten, S. 422.

2 | M. Zenck: tasten – tasten, S. 47.

3 | Ebd.; vgl. M. Zenck: Vom Berühren der Klaviertasten und vom Berührtwerden von Musik. Zenck widmet sich hier vor allem drei Aspekten des Tastens: der »taktile[n] Übertragung der Bewegungsempfindung« (ebd., S. 120ff.), dem »Finger als Fortsetzung des Mundes« (ebd., S. 123ff.) und dem Finger, der Hand als »Expressionsorgan« (ebd., S. 126). Doch nicht das Tun des Ausführenden wird eigens beleuchtet, Zenck bleibt beim Klang, der die je spezifische Art der (körperhaften) Hervorbringung transportiert und übermittelt. Vgl. M. Zenck/T. Fichte/K.-U. Kirchert: Gestisches Tempo, S. 348ff.

gen und Einstellungen also – können bei mechanischen Instrumenten eine Vielfalt von unterschiedlich gefärbten Luftströmen freisetzen. Über die Taste und die RegisterEinstellung wird der Weg frei für einströmende Luft.

Es geht im Folgenden um Suche, auch um »Finden« (Rihm); um zärtliches »Berühren« (Zenck), aber auch um Schlagen. Das Klavier kann sogar zur Trommel werden. Ganz empfänglich wird die Taste, wenn feinste Bebungen und Vibrationen des Körpers vom Instrumentenkörper aufgefangen, verstärkt und hörbar gemacht werden.

Tasten und Ertasten können auch zum Begreifen führen: Wiederum bietet sich ein doppelsinniger Begriff an, den Lachenmann nutzt. Die Körperlichkeit des »Greifens und Begreifens« zeigt er am Beispiel seines Zyklus' *Ein Kinderspiel* für Klavier (1980). Es ist eine Art körperlichen Begreifens nahe an den Tasten gemeint, ein »Abtastvorgang«, ein »Abtasten« diesmal nicht nur mit den Ohren, sondern auch mit den Händen, Fingern, Füßen (auch der Einsatz der Klavierpedale ist genau bezeichnet):

»Ich habe Hören immer wieder gern bezeichnet als Abtastvorgang, welcher Rückschlüsse auf die im Werk wirkenden Bauprinzipien und darüber hinaus auf die zugrunde liegende expressive und ästhetische Haltung ermöglicht [...]. Jener Gedanke des Abtastens von Bauprinzipien wurde in diesen Stücken einmal ganz wörtlich genommen.«<sup>4</sup>

Lachenmann fasst Be-Greifen im wörtlichen Sinne auf, bezeichnet die Klavierstücke so als »leicht zu greifende und zu begreifende Modelle«.<sup>5</sup> Nicht nur der Hörer ist involviert, der die Struktur einer Komposition während des Hörens mit den Ohren »abtastet«, sondern auch und diesmal vor allem der Spieler, der mit Händen und Füßen tastet und ertastet, greift und begreift.

---

4 | H. Lachenmann: Vom Greifen und Begreifen, S. 164.

5 | Ebd., S. 163; vgl. E.-M. Houben: alte Musik mit neuen Ohren, S. 162-178; hier auch Hinweise zu Franz Liszts Klavierstücken *R. W. – Venezia, La lugubre gondola No. 1, Il penseroso*, aus: *Années de pèlerinage. Deuxième année – Italie*.

## 1.1 LUDWIG VAN BEETHOVEN: KLAVIERSONATE NR. 32 C-MOLL OP. 111, 1. SATZ (MAESTOSO. ALLEGRO CON BRIO ED APPASSIONATO) (1821/22)

### Einzelereignisse – Desorientierung. Neuorientierung?

#### I

»Arietta. Adagio molto semplice e cantabile«: So ist der zweite Satz dieser zweisätzigen Sonate überschrieben.<sup>6</sup> Beethoven stellt den zweiten Satz Arietta unter das Vorzeichen der Bescheidenheit: »molto semplice«. Eine Übung in Bescheidenheit: diesen Satz bescheiden anzufangen und bescheiden zu bleiben.

Ganz anders der erste Satz: »Maestoso« – so ist die Einleitung überschrieben; es folgt »Allegro con brio ed appassionato«. Aber ist das ein Maestoso, das einen würdevollen, majestätischen Auftritt präsentiert, vielleicht in der Art eines pompösen Marsches? Im Gegenteil finde ich mich beim Spielen immer wieder im Stillstand wieder. Unentwegt neue Ortlosigkeiten: Und jetzt? Was nun?

Narration wird durch Zäsuren gestört: Viele Interpreten überspielen die zahlreichen Zäsuren, wohl um vermeintlichen Zusammenhang zu wahren. Aber wer sich tatsächlich in diese Unterbrechungen fallen lässt, findet einen neuen Ton.

Ich begeben mich an einzelne Orte der Partitur. Gleich zu Beginn gibt es einen offenen Satz (Takte 1-2), der in Einzelteile zerfällt (vgl. Abb. 08). Der Spieler spielt hier Klänge, die – wie Wolfgang Rihm es in anderem Zusammenhang formuliert hat – »wie für sich entstanden« sind: »Ihr Ort gehört zu ihnen«. Sie sind »unverwechselbar, unauswechselbar«.<sup>7</sup>

Abbildung 08: Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate Nr. 32 c-moll op. 111, 1. Satz*, Takte 1-2



Ich gebe nicht eine »hingenommene Folge von Denkvorgängen«<sup>8</sup> wieder, sondern begeben mich beim Spielen in einen Prozess der Desorientierung hinein.

6 | Zur Besonderheit der Zweisätzigkeit dieser und anderer Sonaten Beethovens vgl. L. Kramer: *Music as Cultural Practice*, S. 21ff.

7 | W. Rihm: *Spur, Faden*, S. 74; Herv. i.O.

8 | Ebd.

Für mich als Spieler besteht die Übung darin, mich in der Ortlosigkeit zu rechtzufinden.

Der Stillstand zu Beginn des zweiten Taktes ist nicht der erste, es ist der erste größere: Der gegriffene Halbschluss (Takt 2, auf der ersten Zählzeit) ist vorläufig. Wie beiläufig taucht die Tonika auf unbetonter Zählzeit auf, um gleich darauf wieder durch ein Arpeggio in Frage gestellt zu werden: erneutes Stehen-Bleiben. Aber auch vorher schon, bis ich als Spieler überhaupt so weit gekommen bin, zerfällt mir die Struktur unter den Händen: Es erscheinen Akzente mit Zweiunddreißigstel-Vorschlägen, Klangverbindungen von jeweils zwei Klängen, die für sich stehen.

Ich wiederhole diesen Vorgang, variiert, mit anderen Klängen (Takte 3-4). Und dies könnte schon eine ganze Komposition sein. Eine Reihe von Vorschlagsakzenten mit abschließendem Arpeggio – nur diese Folge von Suchvorgängen: Musik, die einen Weg sucht. Eine erneute Wiederholung kündigt sich an; so könnte es immer weitergehen. Beim dritten Mal schließt sich ein weiterer Suchprozess an, ein Vorantasten auf engem Raum. Doppelpunktierung und Vorschlagscharakter der Zweiunddreißigstel sind erhalten geblieben, aber jetzt verändern sich allmählich die harmonischen Farben beim Spiel dieser Kette. In dieser Bewegung könnte man die ganze Klaviatur abtasten und immer neue Farben entdecken (vgl. Abb. 09).

Abbildung 09: Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate Nr. 32 c-moll op. 111*, 1. Satz, Takte 6-11

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 32 in C minor, Op. 111, measures 6 through 11. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system covers measures 6, 7, and 8. Measure 6 begins with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 7 starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. Measure 8 is marked *sempre pp*. The second system covers measures 9, 10, and 11. Measure 9 features a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 10 is marked *f* (forte). Measure 11 is marked *sf* (sforzando). The notation includes complex chordal textures with many accidentals and slurs, characteristic of Beethoven's late style.

Ich nehme beim Spielen teil an einem Entstehungsprozess, an einem Werden: ein Handeln, nicht ein Herstellen. Wohin das führt? Wenn ich spiele, was die Musik hier anbietet, nehme ich teil an einem Werden auf ein Unbekanntes hin. Ich muss immer wieder stehenbleiben und mich den Fragen aussetzen: Und jetzt? Was jetzt? Wie weiter? Genau das macht das Spielen dieses Stücks aus; das ist die Chance, welche die Musik mir gibt.

Was jetzt kommt (Takte 11-18), bis zum Beginn des Allegros, ist ein einziges Stehenbleiben. Es gibt Variationen über eine Tonrepetition auf g – eine verkörperte Fermate. Wenn es dann endlich weitergehen soll, spiele ich einen einzigen Ton (Takt 19). Ein erneuter Anlauf: Und wieder Stehenbleiben unter einer Fermate (Takt 20). Ein dritter Anlauf: Es geht weiter (vgl. Abb. 10).

Abbildung 10: Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate Nr. 32 c-moll op. 111*, 1. Satz, Takte 19-21

Wolfgang Rihm spricht das »musikalische Einzelereignis« an, das bei solcher Suche sein »Freiheitspotential« zeige. Verstehe ich das Einzelereignis als »Zelle«, dann ist es einerseits in sich abgeschlossen, steht es an seinem Ort für sich, dann ist es aber auch fähig, etwas anzustoßen, »Entwicklungen freizusetzen«.<sup>9</sup> Eben solche Zellen spiele ich hier bei der Ausführung von Beethovens Sonate. Formungen ergeben sich, entstehen unter den Händen. Man gibt sich von Ort zu Ort, in einem Prozess des Werdens, der nicht zielgerichtet ist (vgl. Abb. 11).

Abbildung 11: Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate Nr. 32 c-moll op. 111*, 1. Satz, Takte 50-55

Hier spielt man schon gleich nach den Vorhaltsauflösungen Pausen (Takt 51); Sechzehntelpausen zwar nur, aber die genügen vollauf, um immer neu Klang-

verbindungen zu isolieren, »Zellen« zu bilden. Der Vorgang wiederholt sich – und nun vollziehe ich als Spieler diese kleinen Stillstände im großen Adagio-Stillstand (Takt 55) nach: eine Art Zurückdenken. Das kann doch noch nicht alles gewesen sein?

## II

Und jetzt? Was jetzt? Wie weiter? Dies sind Fragen, die ich in Desorientierung stelle. Beim Spielen dieses Satzes wird es möglich, Desorientierung wirklich zu durchleben. Desorientierung stellt sich beim Spielen als befreiende Essenz der musikalischen Praxis heraus. Es entsteht ein offener Raum von Möglichkeiten.

Diesen Satz zu spielen, verheißt Verlust von Orientierung, Orientierungssuche. Wenn in musikalischer Praxis »Wirklichkeiten und Möglichkeiten« (Helmut Lachenmann) verhandelt werden, kann Konzeptlosigkeit eine Chance, Desorientiertheit eine Öffnung hin auf Unbekanntes werden.

Der Prozess des ersten Satzes der angesprochenen Sonate Beethovens lässt den Musiker Desorientiertheit erfahren. Diese Desorientierung wird nicht abgeschwächt durch schnelle Angebote von Neuorientierung oder Umorientierung. Man begegnet beim Spielen überraschend einsetzender Neuorientierung. Aber die Desorientiertheit (bis hin zur Orientierungslosigkeit) hat eine eigene Kraft, will ganz durchlebt werden. Sie ist nicht nur Chance zur Um- oder Neuorientierung, sondern behauptet sich als eigener Wert.

Walter Brueggemann zeigt den Klagepsalm als Sprache von Desorientiertheit (»Lament as Speeches of Disorientation«).<sup>10</sup> »The Psalter knows that life is dislocated.« »Psalms of lament are powerful expressions of the experience of disorientation.« Die Klage hat hier ihren Platz; Desorientiertheit wird anhaltend als dauerhafter Prozess durchlebt. Dass Desorientiertheit als eigener Sinn erfahren wird: Dies haben Sonatensatz und Klagepsalm vielleicht gemeinsam.

Beim Spielen dieses Sonatensatzes tue ich nicht so, als wäre ich desorientiert, sondern ich begeben mich mitten hinein in ein musikalisches wirkliches Geschehen, wechsele in den Sinnbereich der musikalischen Praxis und erfahre hier etwas darüber, wie Desorientiertheit wirklich sein kann, lasse mich in einen solchen Zustand fallen.

Der Sonatensatz lässt mich als Ausführenden teilhaben an einem Werden. Dies gelingt, wenn ich darauf vertraue, dass ich mich in immer neue Desorientierung hineinbegeben kann.

Was Adorno in seiner Beethoven-Studie zur Musik Beethovens allgemein sagt, gilt sicherlich auch für diesen Sonatensatz, in dem sich zeigt: »Das ein-

---

**10** | W. Brueggemann: *Praying the Psalms*, S. 20ff.; die folgenden Zitate ebd., S. 21, 29.

zigartige Wesen der Musik, nicht Bild, nicht für eine andere Wirklichkeit, sondern eine Wirklichkeit sui generis zu sein.«<sup>11</sup>

## 1.2 JOHANN SEBASTIAN BACH: FANTASIA IN G FÜR ORGEL BWV 542 (UM 1720)

### Historische Positionierung: handgreiflich

I  
Üben – Exercises: Die *Clavier-Uebung* Johann Sebastian Bachs ist eine Sammlung von Werken für Tasteninstrumente. Der erste Teil umfasst die *Sechs Partiten* (BWV 825-830); der zweite Teil besteht aus der *Ouvertüre h-moll* (BWV 831) und dem *Italienischen Konzert F-Dur* (BWV 971); den dritten Teil machen 21 *Choralbearbeitungen* (BWV 669-689) und *Vier Duette* (BWV 802-805) aus, umrahmt von *Präludium und Fuge Es-Dur* für Orgel (BWV 552); und der vierte Teil schließlich: Das sind die berühmten *Goldberg-Variationen* für Cembalo (BWV 988), ein Zyklus von 30 Variationen. »Übung«: ein Bestandteil des Titels für das gesamte mehrteilige Werk. Übung wird hier verstanden als Einübung in Spieltechniken, in Variations- und Bearbeitungstechniken, als Reflexion über Traditionen des Musizierens, als theologische Reflexion, als meditative Haltung beim Spielen.

Eine solche Übung im umfassenden Sinne ist auch Bachs *Orgelbüchlein*, eine Sammlung von Choralvorspielen (BWV 599-644). Auf der Titelseite des Autographs heißt es entsprechend:

»Worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedal studio zu habitiren, indem in solchen darinnen befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird. Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten, draus sich zu belehren.«<sup>12</sup>

Übungen, Exercises sind fast alle Kompositionen Bachs, die dem Spieler etwas zum Be-Greifen geben. Gleich das erste Stück, *Praeludium 1 C-Dur* (BWV 846) aus dem *Wohltemperierten Klavier I*, zeichnet mit seinen Figurationen wechselnder Akkorde Handgriffe, Handstellungen nach, scheint fast ein Ergebnis solchen Greifens zu sein. Der Ausführende übt sich auch im musiktheoretischen Wissen, welches er sich über die Bewegungen der tastenden Hände aneignet (vgl. Abb. 12).

11 | Th. W. Adorno: Beethoven, S. 235; Herv. i.O.

12 | J. S. Bach: *Orgelbüchlein*, S. XXV.

Abbildung 12: Johann Sebastian Bach: *Praeludium 1* C-Dur WK I, Takte 1-4

Ganz anders erfolgt körperlicher Zugriff auf das Instrument im *Preludio 12* f-moll (BWV 881) aus dem *Wohltemperierten Klavier II*: Durch die Entfernung der beiden Hände voneinander, dann aber auch durch das Ineinander-Greifen der Hände wird der jeweils entstehende Akkord als ein zusammengesetzter körperlich erfahren. Die Brechung des Dreiklangs erscheint in einem besonderen Licht: Welcher Akkordton wird isoliert? Man übt Griffe, zugleich begreift man mit der Hand den speziellen Akkord (vgl. Abb. 13).

Abbildung 13: Johann Sebastian Bach: *Preludio 12* f-moll WK II, Takte 1-8

Aber nicht nur mit den Händen wird getastet. Der Orgelspieler tastet auch mit den Füßen. Wer, wenn nicht Bach, hätte diese Gelegenheit wahrgenommen. Bach hat als herausragender Orgelspieler diese Praxis, harmonische Sachverhalte mit Händen und Füßen zu greifen, zu begreifen und an andere weiterzugeben, ausgiebig gepflegt. Der zweite Teil der *Tocatta* F-Dur für Orgel (BWV 540), der Teil nach den Orgelpunkten und den ausgiebigen Pedalsoli, ist, nachdem zuerst das Spiel mit Hand und Fuß getrennt geübt wurde, ein gutes Beispiel für deren Zusammenwirken. Man findet sich beim Spielen mit wechselnden harmonischen Ergebnissen konfrontiert. Für den Spieler buchstäblich zu

ertasten ist, wie unterschiedliche harmonische Wendungen möglich werden. Bach ertastet sich als Spieler das Klangangebot seiner Zeit (vgl. Abb. 14, 15).

Abbildung 14: Johann Sebastian Bach: *Toccatà* F-Dur, Takte 188-192

Abbildung 15: Johann Sebastian Bach: *Toccatà* F-Dur, Takte 238-242

Auch die »Dorische Toccatà« (*Toccatà et Fuga* in d) (BWV 538) kann – neben vielen anderen Orgelwerken – als Beispiel herangezogen werden, wie es über körperliche Aktivität mit Händen und Füßen zu einem Be-Greifen musikalischer (hier vornehmlich harmonischer) Zusammenhänge kommt (vgl. Abb. 16).

Abbildung 16: Johann Sebastian Bach: *Toccatà* in d, Takte 7-10

## II

Ein spezieller Ort in der *Fantasia* in g für Orgel (BWV 542): Der lange Tonleiter-Abstieg, der gar kein Ende nehmen will. Als Spieler hat man das Gefühl: Es geht immer weiter abwärts – »Schritt für Schritt«<sup>13</sup>. Die Tastatur des Pedals ist zu kurz für diesen Abstieg, wird eigentlich überschritten. Denn die Oktavversetzungen immer wieder nach oben haben den Zweck, einen Ausgleich für die zu kurze Pedaltastatur und für die zu kurzen Beine des Spielers zu schaffen (vgl. Abb. 17).

Abbildung 17: Johann Sebastian Bach: *Fantasia* in g, Takte 31-36

Gesetzt den Fall, der Spieler würde den ersten Abstieg nicht auf 16'-Basis, wie es üblich wäre, sondern eine Oktave höher auf 8'-Basis registrieren: Dann könnte nach der ersten Oktavversetzung auf 16'-Basis, nach der zweiten Versetzung auf 32'-Basis, nach der dritten auf 64'-Basis weitergespielt werden. Doch utopisch, denn eine Orgel mit so tiefen Registern gibt es nicht. Schon 32'-Bässe sind selten.<sup>14</sup> Ein Abstieg, der es in sich hat – und der vom Ausführenden »Schritt für Schritt« (Stäbler) durchwandert wird. Ohne Oktavversetzungen würde die Hörgrenze unterschritten: Man würde als Spieler ohne die Versetzungen auf dem Sub-Subkontra B landen.<sup>15</sup> Hände und Füße exerzieren gemeinsam durch, was Quintfall bedeuten kann: D<sup>7</sup> – g – G<sup>7</sup> – c – C<sup>7</sup> – f – F<sup>7</sup> – b – B<sup>7</sup> – es – Es<sup>7</sup> – as – As<sup>7</sup> – des – Des<sup>7</sup>. Jetzt müsste ges-moll erscheinen, mit den Tönen heses (im Pedal) und ges – heses – des im Manual. Mit ges-moll wären neun ♭-Vorzeichen erreicht. Der Spieler greift stattdessen den verminderten

13 | G. Stäbler: »Um verlorene Schlüssel zu suchen...«, S. 1.

14 | Gerd Zacher schlägt vor, die letzte Oktave dann auf 32'-Basis (Takt 34) »eine Oktave tiefer als notiert« zu spielen, falls man die Tiefe hörbar machen wolle; vgl. G. Zacher: Die Form der g-moll-Fantasie, S. 27.

15 | = 14,6 Hz; vgl. G. Stäbler: »Um verlorene Schlüssel zu suchen...«, S. 1.

Septakkord – und fällt in eine »Schreckpause«<sup>16</sup>. In dieser Schreckpause wird die Notbremse gezogen.

Der Ton *fes* ist vor der Pause Mollterz des Akkords des-moll; nach der Pause ist *e* zuerst die Septime im *Fis*<sup>7</sup>-Akkord, dann der Quartvorhalt im Vorhaltsquartsextakkord. Man ertastet beim Spielen verschiedene Töne mit derselben Taste und hört sie auch als verschiedene.

»Bach mit seinem *Wohltemperierten Klavier* kann geradezu als der Totengräber der Vieltönigkeit gesehen werden.«<sup>17</sup> Und: »Bach kannte meines Wissens keine vieltönigen Orgeln.«<sup>18</sup> Gleichwohl gab es im 16. und 17. Jahrhundert vieltönige Instrumente.<sup>19</sup> Die Orgeln, auf der die *Fantasia* in der Folgezeit nach ihrer Entstehung geübt und ausgeführt wurde, waren nicht vieltönig, davon ist wohl auszugehen. Doch in der »Schreckpause« (Takt 35) ist Vieltönigkeit zu ertasten und auch zu hören.

Ein solches Tasten ist zugleich »historische Positionsbestimmung«<sup>20</sup>. Was gab es? Was gibt es jetzt? Solchen und ähnlichen Fragen wird nachgespürt beim Durchspielen der Wirklichkeiten und Möglichkeiten. Tasten, Er-Tasten wird ein Fühlen und Begreifen der eigenen musikalischen »Erfahrungskategorien«<sup>21</sup>, bindet die Zeitgenossenschaft in einen historischen Erfahrungshorizont ein.

Hinsichtlich Bachs denkwürdigen zweistündigen Bewerbungskonzerts an der Orgel in der Hamburger Katharinenkirche, an dem wohl auch Johann Adam Reincken teilnahm, vermutet Christoph Wolff, dass es am 16.11.1720 stattfand und »daß Bach [u.a.] die *Fantasia* und *Fuge* in g-Moll BWV 542 [...] spielte, nicht als improvisiertes Werk, sondern [...] als eine sorgfältig aufgezeichnete Komposition«, wobei »die *Fuge* von BWV 542 bereits vor 1720 komponiert wurde«.<sup>22</sup>

### III

Es ist eine Zeit heftiger musiktheoretischer Diskussion und Auseinandersetzung mit Worten und auch mit Kompositionen. Im zeitlichen Umfeld entstehen zum Beispiel der erste Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 846-869), die *Chromatische Fantasia und Fuge* d-Moll (BWV 903). Werke wie diese treten wie eine kompositorische Antwort auf Johann Matthesons Beschwerde auf,

**16** | G. Zacher: Die Form der g-moll-Fantasia, S. 27.

**17** | B. Haas: Über Mikrotonalität und Vieltönigkeit, S. 138; Herv. i.O.

**18** | Ebd., S. 140.

**19** | Vgl. M. Kirnbauer: Vieltönigkeit statt Mikrotonalität.

**20** | E.-M. Houben: Das Alte ist vergangen, S. 60.

**21** | H. Lachenmann: Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort, S. 95.

**22** | Chr. Wolff: Johann Sebastian Bach, S. 234.

dass, obwohl »alle Claves nunmehr per Temperaturam so eingerichtet werden können, daß man sie diatonicè, chromaticè & enharmonicè sehr wohl gebrauchen mag, eine wahrhaftige *demonstratio* fehlt.«<sup>23</sup> Johann David Heinichen bildet in seiner 1711 veröffentlichten Schrift »Neu erfundene und gründliche Anweisung...« in der »Zweiten Abtheilung« (»Capitel IV: Von der vollkommenen Wissenschaft des General-Basses«) einen Quintenzirkel ab: »Von einem Musicalischen Circul, vermittelt welchen aller Tone Eigenschafft/Verwandschaft/Ausschweifung und Veränderung gar leicht zu erkennen/und sonderlich in Clavier und Composition nützlich zu gebrauchen.«<sup>24</sup> In der Praxis erweist sich dessen Brauchbarkeit. Man ertastet sich auch musiktheoretisches Wissen, das dann in der Praxis (all-)täglichen Musizierens auf den Prüfstein gehoben wird.

Wolff würdigt die Fantasie: »[E]ine Fantasie von ungewöhnlicher rhetorischer Kraft und einmaliger harmonischer Spannweite, deren chromatische Akkorde sich auftürmen über einer absteigenden Pedaltonleiter und die Illusion eines endlosen Raums wecken.«<sup>25</sup> Der Ausführende allerdings gibt sich hier nicht einer »Illusion« hin, sondern macht handgreiflich Bekanntschaft mit Überfülle. Der Raum, den es zu erfahren gibt, ist tatsächlich grenzenlos, man tut nicht so, als ob es so sei. Die konkrete Erfahrung beim Tasten mit Händen und Füßen wird durch die Begegnung mit Grenzen geprägt: Die Hörschwelle wird tatsächlich unterschritten, die Pedaltastatur ist wirklich zu kurz, die Beine reichen einfach nicht weit genug – würden die Schritte nicht immer wieder eine Septime höher neu ansetzen; die Tasten des Manuals sind eigentlich nicht differenziert genug eingeteilt. Konkret zu ertasten sind all diese Begrenzungen – und dadurch tritt die Überfülle ans Licht. Dem Ausführenden zeigt sich: Es ist immer noch mehr da, immer noch mehr, als du denkst, als du ertasten kannst. Die Grenzen zeigen die Grenzenlosigkeit. Hier, bei solchem Fall in die Tiefe, gerate ich beim Spielen ins Fliegen.

Dies wirklich zu tun, ist erhebend und führt uns über uns hinaus. Notwendig wird es jetzt, diese *Fantasia* Bachs hereinzuholen in Zeitgenossenschaft. Wozu? Sind wir doch alle längst an diatonische, chromatische, enharmonische »Verwandschaften«, »Veränderungen« und »Ausschweifungen« (Heinichen) gewöhnt, kennen wir doch Vierteltönigkeit, Vieltönigkeit, Mikrotonalitäten, Spektralkompositionen und vieles mehr. Wozu also?

Im Tun des Ausführenden erwacht aktuell auch heute wieder neu die Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Möglichkeiten, die zu dieser Art von Komposition damals geführt haben. Der Körper ist involviert. Teilnehmende hören die Verkörperungen des Klangs, hören den begrenzten Körper des

**23** | Johann Mattheson: Das beschützte Orchestre, Hamburg 1717, S. 437; zitiert in: Chr. Wolff: Johann Sebastian Bach, S. 250; Herv. i.O.

**24** | J. D. Heinichen: Neu erfundene und gründliche Anweisung, S. 261.

**25** | Chr. Wolff: Johann Sebastian Bach, S. 234.

Instruments Orgel, hören den begrenzten Körper des Ausführenden, wenn er fällt, wenn er sich fallen lässt – können nachvollziehen, mitempfinden. Im Tun des Spielers zeigt sich Fülle: dem Spieler, aber auch denjenigen, die mit dabei sind.

### 1.3 FRÉDÉRIC CHOPIN: *PRÉLUDE NR. 2 A-MOLL*, AUS: 24 *PRÉLUDES* OP. 28 (PUBL. 1839)

#### Zärtliche Verbindungen in verstörendem Kontext: der zweihändige Pianist

Was macht man als Spieler hier? Man spielt einen Ton – und einen weiteren dazu. Zwei Töne, die nicht weit auseinander liegen, hier und dort eine Nebennote (vgl. Abb. 18).

Abbildung 18: Frédéric Chopin: *Prélude Nr. 2 a-moll*, Takte 1-7

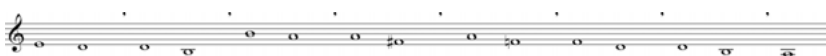


Welche innere Haltung könnte damit verbunden sein? – welche Art von Körperlichkeit? Warum könnte man es als sinnvoll empfinden, dies zwei oder drei Mal am Tag allein, ohne Publikum, zu tun?

Man spielt einen ersten Ton, und dann geht es behutsam weiter zum anderen hin. Zwei Töne werden zueinander in Beziehung gebracht. Die Behutsamkeit, mit der ich hier als Spieler von Ton zu Ton gehe, innehalte, um wiederum von Ton zu Ton zu gehen, wird womöglich noch durch die Hinzufügung der Achtelnote gesteigert.

Das gesamte *Prélude* könnte als wiederholte Bewegung zwischen zwei Tönen aufgefasst werden, die nicht weiter als eine Sekunde oder eine Terz voneinander entfernt sind (vgl. Abb. 19).

Abbildung 19: von Ton zu Ton – ein Überblick über das gesamte *Prélude*



Man könnte dieses Spiel als eine Übung in Zärtlichkeit auffassen: Zwei Töne miteinander in Berührung zu bringen. Die Tonrepetition am Ende einer Phrase gibt auch dem Ankommen etwas Behutsames. Die Punktierung hat nichts Marschmäßiges, eher bewirkt sie eine Verzögerung. Auch die Einfärbung des

Tones *fis*<sup>1</sup> in den Ton *f*<sup>1</sup> (Takt 16) wirkt wie ein Angebot zu zarter Annäherung. Das Spiel in der rechten Hand ermöglicht Verbindung, Annäherung, Begegnung zweier Körper.<sup>26</sup>

Mit der Bewegung in der linken Hand wird dieses Tun in einen verstörenden Kontext gestellt. »Die Kargheit der Melodie korrespondiert mit der sparsamen Begleitung oder konkreter gesagt: mit dem Part der linken Hand, denn von Begleitung kann man hier schwerlich sprechen.«<sup>27</sup> Diese Bewegung ruft einen Puls hervor, welcher der Melodie in der rechten Hand gänzlich fremd ist. Hinzu kommt, dass diese Bewegung auch kaum harmonische Rücksichten auf die liedhaften Phrasen der rechten Hand nimmt.

Chopins *Prélude* setzt den Spieler dieser zerrissenen Situation aus. Die Bewegung in der linken Hand fordert in langen Phrasen ein Legato, das mit einer Hand allein stellenweise schwer zu bewerkstelligen ist. Wie ist es möglich, gleichzeitig das eine und das andere zu tun? Die Komposition hilft dem Spieler, indem die rechte Hand unsystematisch einsetzt, mal auf der ersten Zählzeit, mal auf der dritten, dann auf der zweiten. So kann sie sich der Unerbittlichkeit des Pulses einigermaßen entziehen. Während der Puls zwei Takte früher als die Melodie anfängt, geht am Schluss die Melodie alleine weiter, während der Puls zuerst unterbrochen wird (Takte 17-18), dann ganz aufhört. Die Kadenz am Schluss wirkt daraufhin fast wie ein Zitieren.

Die Bewegung in der linken Hand bietet keinerlei Schutz – im Gegenteil. Die Praxis: den Fortgang der liedhaften Melodie weiterhin zu ermöglichen, trotz der Beeinträchtigung; die Behutsamkeit zu wahren, trotz der Behinderung. Da geht ein Riss durch den Körper, und diesen Riss gilt es auszuhalten.

Die Melodie ist überaus verletzlich: Die Klänge der ganzen Note sind über einen Takt hinweg gerade noch zu hören; die Überbindung von einer punktierten Halben zu einer doppelt punktierten Halben (Takte 14-15) ist kaum möglich, der Klang in Takt 15 ist eigentlich verklungen, bevor die rettende Achtelnote als Brücke zum nächsten Ton ergriffen werden kann (vgl. Abb. 20).

Abbildung 20: Frédéric Chopin: *Prélude* Nr. 2 a-moll, Takte 13-16



Die Figurationen mildern diese Verletzlichkeiten ab. Hier aber entsteht eine Unterbrechung, die sich kaum vermeiden lässt, will man beim Spielen nicht entscheidend lauter oder schneller werden, was ja nicht vorgesehen ist. Der

**26** | Vgl. M. Zenck: *tasten – tasten*, S. 47.

**27** | T. A. Zielinski: *Chopin*, S. 586.

mutige Spieler lässt es darauf ankommen und begibt sich in einen Bereich zwischen Tun und Geschehen-Lassen.

Die der Komposition innewohnende Dialektik wird von Lawrence Kramer angesprochen, der bereits den Rahmen des Klavierstücks (Beginn mit der schweren Bewegung in der linken Hand, Schluss mit der Melodie in der rechten) als eine Form von »dialektischer Umkehrung« (»dialectical reversal«) beschreibt:

»Taking this framework as a hermeneutic window, we might try to understand the prelude itself as a study in reversal or, more precisely, as a study in dialectic, conceived of in nineteenth-century terms as a series of dynamic oppositions that lead to reversals of meaning or value.«<sup>28</sup>

Die Beziehung zwischen Melodie und Begleitung sei mehr als bloße Unstimmigkeit (»incongruity«), es handele sich hierbei vielmehr um einen vielschichtigen Prozess von Dissoziation (»a many-sided process of dissociation«).

»Is pure songfulness a consolation or a lie?«<sup>29</sup> Diese Frage Kramers ließe sich von der Praxis her auch so stellen: Ist das zärtliche, Beziehung stiftende Tun der rechten Hand angesichts der Bedrohung in sich selbst schon legitim? – oder müsste ihm in der Reflexion etwas entgegengesetzt werden? Das Stück bietet dem Spieler die Möglichkeit, ein Tun angesichts einer Bedrohung durchzustehen, ohne diese zu negieren.

Es gilt, das Verschwinden der langen Melodietöne, deren Schweben wie über einem Abgrund, deren Verletzlichkeit und Bedrohtheit wie auch die immer neu gefährdete Verbindung zwischen den Tönen auszuhalten.

## **1.4 AURÈLE STROË: 3<sup>EME</sup> SONATE POUR PIANO (EN PALIMPESTE) (1947/1957/1990-1991)**

### **Brüche – das Klavier als Trommel. Raumgreifende Bewegungen**

#### **I**

Es ist gerade die Unterbrechung, die Aurèle Stroë kompositorisch fasziniert. Zu seiner ersten Klaviersonate führt er aus:

»Der erste Teil der Sonate ist auf einem bestimmten Niveau, dann war er plötzlich zerbrochen, und ich habe versucht, die unterschiedlichen Einflüsse zusammenzubringen. Plötzlich gibt es einen Bruch – und es fängt neu an, auf einem ganz anderen Niveau.

**28** | L. Kramer: Music as Cultural Practice, S. 73; das folgende Zitat ebd., S. 77.

**29** | Ebd., S. 76.

Eine Grammatik wird durch eine neue ersetzt. Man komponiert, kommt zu einem neuen, anderen Element – und findet ein drittes, das beide verbindet.«<sup>30</sup>

Ausdrücklich zieht Stroë den Begriff des »Bruchs« heran, um über seine Musik zu sprechen: »Welche Art von Bruch ereignet sich? Wie groß soll der Kontrast sein zwischen den Elementen rechts vom Bruch und links vom Bruch? Dies sind die Fragen, die mich interessieren.«<sup>31</sup> Gustav Mahler ist für ihn ein Komponist der Brüche:

»Ich denke jetzt auch an die lange Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Satz in der 2. Symphonie c-Moll: Der Schock ist so groß, dass wirklich eine Tragödie stattfindet, zu hören ist nicht nur ein Symbol für eine Tragödie. Nicht nur verschiedene Stile, auch verschiedene Arten von Werten und von Wertungen kommen zusammen. Was Wert hat im ersten Teil, hat keinen Wert im zweiten – und umgekehrt. Was sich ereignet, das ist die Tragödie der Form selbst. Die Form stirbt. Die Symphonie existiert, sie hat eine eigene Ontologie. Ihre Tragödie wird nicht dargestellt, sondern die Tragödie ereignet sich wirklich als Tragödie der Form selbst.«<sup>32</sup>

Aurèle Stroë wurde 1932 in Bukarest geboren, wo er neben Komposition auch Mathematik studierte. Nach dem Kompositionsstudium unterrichtete er an der Musikhochschule Bukarest zuerst Orchestration und Instrumentenkunde, später auch Komposition (1974-1985). In den 60er Jahren war er häufig Gast bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik, auch arbeitete er in den USA längere Zeit an verschiedenen Zentren für Elektronische Musik; als Gastprofessor lehrte er von 1985 bis 1986 in Illinois. Von 1986 an lebte er als freischaffender Komponist und Musikwissenschaftler in Mannheim, wo er 2008 starb.<sup>33</sup>

## II

Da es sich bei der dritten Klaviersonate, der 3<sup>ème</sup> *Sonate pour Piano (en palimpseste)*, um ein eher unbekanntes Stück handelt, hier ein Überblick.

Gleich beim ersten Hören fallen die Pausen auf, die von Stroë exakt ausnotiert wurden: differenzierte Pausen und genaue Zeitangaben (in Sekunden) für den Übergang von einem Satzteil zum nächsten in jeweils einem Satz, genaue Zeitangaben auch für den Übergang von einem Satz zum nächsten. Die Sonate gliedert sich in drei Sätze:

**30** | A. Stroë, zitiert in: E.-M. Houben (Hg.): immer wieder anders, S. 31.

**31** | Ebd.

**32** | Ebd., S. 32f.

**33** | Die biografische Notiz ebd., S. 70.

- Scherzando, »Schattenhaft« – Colinda (1947): Andantino narrante
- Tranquillo (doppio canone) (... hommage à Pierre de la Rue) – Quasi Colinda (1957): Contemplativo ma rigorosamente in tempo
- Vivace brillante – Allegro – Colinda (1947, rev. 1991): Lo stesso tempo – Développement sur deux accords et un cluster: Allegro con gioia – Coda (lo stesso tempo)

Die von Stroë eingetragenen Jahreszahlen weisen darauf hin, dass diese Sonate ihn über 44 Jahre hin beschäftigte. Die Sonate ist, so Stroë in der Anmerkung zur Partitur, ein »Palimpsest in drei Schichten«, wobei jede »Schicht« »ein oder mehrere Fragmente« unterschiedlicher zeitlicher Entstehung enthält.<sup>34</sup> Die »Schichten« datieren aus verschiedenen Jahren. Die älteste ist aus dem Jahr 1947; es handelt sich um die beiden »Colinda« betitelten Segmente (1. und 3. Satz), die Stroë »aus dem Gedächtnis« niedergeschrieben hat (>réécrites de mémoires«):

»Das Manuskript war längere Zeit verschollen, ich war gezwungen, eine neue Niederschrift nach vierzig Jahren zu unternehmen. Der Erfolg war nur ein teilweiser: Während die erste dieser Miniaturen fast gänzlich wiederhergestellt werden konnte (1. Satz, S. 7), so konnte, im Unterschied dazu, die zweite (S. 17) nur zu 50 % vervollständigt werden.«<sup>35</sup>

Colinda: ein Weihnachtslied alter Tradition, das in mehreren Varianten überliefert sein kann. Die zweite Schicht: Die Quasi Colinda aus dem Jahre 1957 (2. Satz, S. 14-15), die unter Verwendung des Materials der alten Lieder komponiert wurde. Die dritte und jüngste Schicht wird durch Scherzando (1. Satz), Hommage à Pierre de la Rue (Canon) (2. Satz) und Allegro con gioia (3. Satz) gebildet und stammt aus den Jahren 1990-1991. Diese Schicht ist die umfangreichste und beansprucht bei einer Aufführung etwa drei Viertel der gesamten Aufführungszeit.

Wegweisend für eine Untersuchung dessen, was in dieser dritten Sonate mit Brüchen gemeint sein könnte, ist wohl Stroës Hinweis: »Une écoute non-linéaire est indispensable!«<sup>36</sup> »Ein nicht-lineares Hören ist unverzichtbar!« An welchen Stellen sind im Hinblick auf die gesamte Komposition (die Klaviersonate mit allen drei Sätzen und Formteilen) und innerhalb eines Satzes Brüche auszumachen?

Im ersten Satz Scherzando, »Schattenhaft«, der letzten »Schicht« von 1990/1991 zugehörig, fallen die zahlreichen Pausen auf, aber auch völlig unver-

**34** | A. Stroë: *3<sup>ème</sup> Sonate pour Piano (en palimpseste)*, Partitur, Note (Übersetzung aus dem Französischen: E.-M. Houben).

**35** | Ebd.

**36** | Ebd.

mittelte Übergänge. Pause und plötzlicher Kontrast können gleichermaßen abbrechen, unterbrechen. Von großer Heftigkeit ist zum Beispiel ein plötzlicher Ausbruch (»explosion«), dem gleich eine äußerst zarte, häufig wiederkehrende Phrase (»en résonance«) folgt (vgl. Abb. 21).

Abbildung 21: Aurèle Stroë: 3<sup>ème</sup> Sonate pour Piano, 1. Satz, Seite 3, Zeilen 5-6

Lo stesso tempo (explosion)

subito *f* *molto cresc.* *ff* *lvibr* *p* *pp* *en résonance*

(8) *cresc.* *molto* *ff* *x2*

Manuskript; mit freundlicher Genehmigung der Tochter, Raluca Brumariu

Diesem Satzabschnitt folgt die erste Colinda (1947), ein Bestandteil der tiefsten, ältesten »Schicht«. Als »Andantino narrante«, so im Untertitel bezeichnet und mit den Vortragsanweisungen »cantabile«, »un poco marcato«, »espressivo« versehen, fällt ihr die Aufgabe zu, zu berichten, zu erzählen, ein Geheimnis weiterzugeben. Die Tonrepetition unterstreicht dies (Anklänge an ein Rezitieren, Psalmodieren), zugleich weist sie zurück auf den vorhergegangenen Abschnitt Scherzando, »Schattenhaft«, der ebenfalls stark von Tonrepetitionen geprägt war; die Cluster könnten als ungenaue, klanglich und farblich variierte Repetitionen gehört werden.

Der erste Teil des zweiten Satzes, Tranquillo (doppio canone), soll als »...hommage à Pierre de la Rue« verstanden werden (1957). Der zweite Satz tritt als langsamer inmitten zweier schneller Sätze auf, verweist dabei zugleich – durch die kompositorische Auseinandersetzung mit der alten Colinda – auf die ältere Schicht der Lieder. Gleichsam auf den Spuren Pierre de la Rues werden auf komplexe Weise mehrere »Schichten« vereint: Dem anfänglichen Kanon, wiederum sehr gesänglich, »cantabile« gehalten, gesellen sich weitere Räume hinzu, zunächst in Gestalt einer entfernten Trompetenstimme (»quasi una tromba lontana«, »un poco nervoso«)<sup>37</sup>, die an den Erzählton der ersten Colinda im ersten Satz anknüpft, dann in Gestalt eines Scherzando-Motivs (»f un

poco scherzando, moqueur«<sup>38</sup>, das auf den ersten Teil des ersten Satzes Scherzando, »Schattenhaft« zurückweist. Nach einer Pausenzäsur schließt sich die Quasi Colinda an, aus der mittleren »Schicht« (1957) stammend. Die tiefe und sehr tiefe Lage der Liegeklänge in der linken Hand mag auf Pierre de la Rue verweisen, der tiefe Stimmlagen bevorzugte. Deren Aufbau als Cluster und deren Klangbild in der sehr tiefen Lage erinnern an den ersten Abschnitt des ersten Satzes Scherzando.

Der erste Teil des dritten und letzten Satzes knüpft deutlich durch die Motive (Clusterbildung, Art der Bewegung der Cluster, Quintolen- bzw. Sextolenbewegung abwärts, Thema »résonance«) an den ersten Teil des ersten Satzes an. Unmittelbar schließt sich die Colinda an (älteste Schicht; 1947, allerdings revidiert 1990/91); es folgt sogleich der letzte Abschnitt des Satzes Allegro con gioia, näher spezifiziert als »Développement sur deux accords et un cluster« (Entwicklung über zwei Akkorde und einen Cluster). Hier eine abschließende Übersicht über die Art der Übergänge mit Pausen zwischen Satzteilen und Sätzen:

1. Satz	
Scherzando, »Schattenhaft«	10 Sek. Pause
Colinda (1947): Andantino narrante	10 Sek. Pause – attacca
2. Satz	
Tranquillo (doppio canone) (...homage à Pierre de la Rue)	5 Sek. Pause
Quasi Colinda (1957): Contemplativo, ma rigorosamente in tempo	5 Sek. Pause
3. Satz	
Vivace brillante	
Allegro	attacca
Colinda (1947, rev. 1991): Lo stesso tempo	Pause lunga – attacca
Développement sur deux accords et un cluster: Allegro con gioia	Pause – attacca
Coda	Pause

Die ausdrückliche Einbeziehung der Übergangs-Pausen in die Komposition durch entsprechende Vermerke sind nicht nur in der von Stroë erwähnten 2. *Symphonie* Mahlers, sondern auch in anderen Werken, etwa in Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* oder in Alban Bergs *4 Stücken* für Klarinette und Klavier op. 5 zu finden. Neben explizit bestimmter Dauer gewinnt die unbestimmte Pause zwischen zwei Sätzen eine spezifische Charakteristik, eine eigene Färbung: In ihr hallt das Vergangene nach, sie öffnet zugleich den Raum für das Kommende. Stroë stellt die Vorschriften »ca. 10 Sek. Pause« und »attacca« nebeneinander: Die Pause gehört demnach noch zum Ende des vergangenen Abschnitts (erst nach der Pause gilt die Anweisung »attacca«, so sie denn angegeben wird); die Pause ist der Nachschwing-, Nachhall-, Nachhör-Raum,

zugleich Raum der Zuwendung zum Kommenden. Beides, der unvermittelte Übergang ohne Pause (*attacca*) und der Übergang im Pausen-Raum, durch den Pausen-Raum hindurch, zeigt einen ganz bewussten Umgang mit Übergang.

Alle Elemente sind zugleich da: Sowohl durch den Bruch als auch durch die Schichtung, bei der Fragmente aus unterschiedlichen Formteilen einander überlagert werden (wie in *Hommage à Pierre de la Rue*), entstehen Verbindungen. Ein Palimpsest ist eine antike oder mittelalterliche Manuskriptseite aus Pergament, die nach dem Beschreiben durch Abschaben oder Waschen gereinigt wird, um frei für eine neue Schrift zu werden. Der Untertitel »en palimpseste« meint: Wie ein Palimpsest nach mehrfachem Gebrauch oft unterschiedliche Schichten aus unterschiedlichen Zeiten bergen kann, die alle gleichzeitig da, nur mehr oder weniger leserlich sind, so tritt diese Sonate auf, die nicht nur heterogenes musikalisches Material, sondern auch unterschiedliche individuelle Lebensalter der Zuwendung, der Beschäftigung, des Komponierens, aber auch unterschiedliche Traditionslinien, damit Zeiträume/Epochen (*Colinda*, *Pierre de la Rue*) mit sich führt.

Stroës Klaviersonate zeigt ein Alles-auf-einmal, ein Zugleich-da-Sein heterogener Materialien, die unterschiedlichen Zusammenhängen entstammen. Während die Störung eines kontinuierlichen Ablaufs eher als ein Eingriff in den horizontalen Verlauf der Sonate in der Zeit gelten kann, zeigt die Schichtung unterschiedlicher Materialien eine »Verräumlichung«<sup>39</sup> in der vertikalen Dimension.

### III

Wie zeigen sich »Bruch« und »Katastrophe« in der körperlich zu erlebenden Praxis des Spiels – hier am Beispiel des dritten und letzten Satzes (Schluss)? Wo könnte die Nahtstelle zwischen der (alltäglichen) Lebenswirklichkeit und der Wirklichkeit, die von Stroë als eigene Wirklichkeit der Komposition beschworen wird, zu finden sein?

Der Schlussteil im dritten und letzten Satz nach dem Rückblick auf den Beginn der Sonate und nach der letzten *Colinda* trägt die Überschrift: »Développement sur deux accords et un cluster« (Entwicklung über zwei Akkorde und einen Cluster) – *Allegro con gioia*. Die Rhythmik ist nicht das Problem beim Üben, das kann man »mit Freude« (»con gioia«) schaffen. Man übt ein pulsierendes Sich-Bewegen, wie man sich sonst im Alltag nicht bewegt. »sempre martellato« (eine Spielanweisung im weiteren Verlauf): Hämmern, Klopfen, Trommeln. Das Klavier wird ein Schlagwerk. Hier geschieht das Trommeln, Hämmern mit Freude, frei von Druck: »con gioia«. Die Akkorde sind so weit voneinander entfernt, dass die Spielbewegungen sehr groß werden. Mit beiden

**39** | Zum Begriff der Verräumlichung vgl. Chr. M. Schmidt: Brennpunkte der Neuen Musik, S. 69-114.

Händen wird getrommelt, der Spieler ist körperlich ganz involviert – intensiv, nahezu tänzerisch (vgl. Abb. 22).

Abbildung 22: Aurèle Stroë: 3<sup>ème</sup> Sonate pour Piano, 3. Satz, Seite 18, Zeilen 1-2

ALLEGRO CON GIOIA ♩ = 144 (molto rigoroso)

*f secco, quasi gran cassa africana (sans nuances)*

Manuskript; mit freundlicher Genehmigung der Tochter, Raluca Brumariu

Der Tanz der beiden Akkorde wird immer wieder von Pausen unterbrochen. Ein Schlagen: »f secco, quasi gran cassa africana (sans nuances)«. <sup>40</sup> Ein Trommeln auf dem Klavier also, wie auf einer afrikanischen Trommel. Ohne Nuancen her und hin, hin und her. In diesen Tanz mischt sich mehr und mehr der Cluster an der unteren Tongrenze des Klaviers ein; der Tanz wird immer wilder, immer vertrackter, bis er am Schluss abreißt. Einer Generalpause folgt attacca die Coda, die mit einer Pause schließt.

Die Abschnitte werden von Mal zu Mal immer länger. Es fängt mit kürzeren Phasen an; nach einer Pause (Atemholen) folgt ein längerer Trommelabschnitt; nach erneuter Pause ein wiederum längerer Trommelabschnitt – so geht es weiter. Immer mehr rhythmische Elemente treten hinzu (Viertel, Achtel, Achtel in Tongruppen, Triolen etc.). Das Trommeln wird immer differenzierter, die Bewegungen immer intensiver. Nach und nach häufen sich auch die Cluster. Unsystematisch treten Elemente hinzu: Pausen, Cluster, Wiederholungen (vgl. Abb. 23).

Abbildung 23: Aurèle Stroë: 3<sup>ème</sup> Sonate pour Piano, 3. Satz, Seite 22, Zeilen 2-3

Manuskript; mit freundlicher Genehmigung der Tochter, Raluca Brumariu

Die Musik ist hier zunächst ein rein körperliches Tun. Der Spieler trommelt sich in eine Lebensenergie hinein. Neben die körperliche Aktion tritt eine geistige Aktivität, die sich auf die Zerrupftheit der rhythmischen Bewegung gründet: Nicht in bloßer Motorik, sondern in der immer wieder stockenden Motorik vergewissert sich der Spieler seiner selbst. Brüche sind allerorts zu finden, man gibt sich beim Spielen in eine Welt der Brüche hinein. Nicht nur die Pausen sind die Brüche, sondern auch innerhalb einer Trommelpartie gibt es unentwegt Brüche. Die längeren Abschnitte werden ja nicht gleichförmig gespielt, sondern sie werden in sich ständig variativ umgeformt. Der Ausführende kann an keiner Stelle die Bewegung abspulen lassen, er ist in einem Prozess ständigen Agierens und Reagierens (vgl. Abb. 24).

Abbildung 24: Aurèle Stroë: 3<sup>ème</sup> Sonate pour Piano, 3. Satz, Seite 24, Zeilen 4-5



Manuskript; mit freundlicher Genehmigung der Tochter, Raluca Brumariu

Warum hat man das Gefühl, dass hier nicht nur ein ausgelassener Tanz getanzt wird? Hat das mit den Brüchen zu tun? Die Kontinuität wird ständig gestört. Bei aller kraft- und lustvollen Motorik finden wir hier eine Art hinkender Bewegung.

Ein Versuch, dieser Körperlichkeit über die Metapher beizukommen: Wenn man dieses Stück übt und spielt, erlernt man das Hinken. Ein selbstbewusstes Hinken. »Wer hinkt, kann nicht im militärischen Gleichschritt gehen.«<sup>41</sup> So hinkt man als Geretteter, als Überlebender, der die Katastrophe noch in sich trägt; so hinkt man, wenn man die ganze Sonate hinter sich hat. »con gioia«: Da ist die Katastrophe noch präsent in der Diskontinuität. Das ist eine Fröhlichkeit der Überlebenden.

»Développement sur deux accords et un cluster«: Hier entwickelt sich etwas im Vollzug der Ausführung »wie ein Stück Natur, das sich entwickelt« – um mit Stroës Worten zu sprechen.<sup>42</sup> Diese Entwicklung gewinnt ein Eigenleben, parallel zur Alltagswelt.

41 | U. Bail: »Die verzogene Sehnsucht hinkt an ihren Ort«, S. 136.

42 | Aurèle Stroë, film de Bernard Cavanna et Laurence Pietrzak. Production des Films d'ici. Version allemande sous-titrée. Aurèle Stroë 5e partie (dernière partie). 12:14 – 12:40. <https://www.youtube.com/watch?v=4k5S0f6Y7cM> vom 27.10.2016.

## 1.5 ROBERT SCHUMANN: *KREISLERIANA*. FANTASIEN FÜR PIANO-FORTE OP. 16 (1838; REV. 1850)

### Praxis körperlichen Sich-Zeigens: Alles auf einmal

#### I

Als Fantasien kommen diese Klavierstücke daher – und reihen sich so in eine große Zahl von Fantasie-Stücken ein, die Schumann im Laufe seines Lebens geschrieben hat, nicht nur für Klavier. Tatsächlich wirken gerade diese Fantasie-Stücke wie eine aufs Papier hingeworfene Improvisation. Die Überfülle an Einfällen, an Gedanken und Bildern, Erinnerungen und Visionen sind hier leicht und flüssig aufs Notenblatt geflossen. Ein Alles-Auf-Einmal fügt sich in einen Verlauf von einem Anfang bis an ein Ende. *Kreisleriana*: Diese Komposition wird im Prozess der Ausführung eine Welt für sich. Musik aus dem Bauch heraus?

»In den *Kreisleriana* von Schumann höre ich eigentlich keine einzige Note, kein Motiv, kein Thema, keine Grammatik, keinen Sinn, nichts, was eine irgendwie geartete intelligible Struktur des Werks wiederherzustellen erlauben würde. Nein, was ich höre, sind Schläge: ich höre das, was im Körper schlägt, was den Körper schlägt, oder besser: Diesen Körper, der schlägt.«<sup>43</sup>

Barthes weiß, wie er spricht, hier hat herkömmliche Wissenschaft ein Ende:

»Wenn das Schreiben triumphiert, löst es die Wissenschaft ab, die unfähig ist, den Körper wiedereinzusetzen: allein die Metapher ist genau; und es würde ausreichen, *Schriftsteller* zu sein, um von diesen musikalischen Wesen, diesen körperlichen Schimären auf eine vollkommen *wissenschaftliche* Weise berichten zu können.«<sup>44</sup>

Der »Sinn« (Barthes) erschließt sich durch eine Einlassung auf diese Art von Körperlichkeit, durch die die Klaviertaste eine Verlängerung der Extremitäten des Spielers wird.<sup>45</sup> Die Taste ist verlängerter Arm, verlängerter Finger. Die wiederum gehorchen den Zuckungen des Gehirns, folgen dem brain-storming

43 | R. Barthes: Rasch, S. 264.

44 | Ebd., S. 271; Herv. i.O.; vgl. M. Heinemann: Chopins Fragilität, S. 94. Heinemann schlägt, ebd., ausgehend von Barthes' Beitrag eine »Textpragmatik im Sinne einer historischen Semantik« vor: »[D]enn der Text selbst vermag als Instanz hinlängliche Information auch über das biographische Subjekt zu eröffnen. Dies bedeutete den Versuch, Barthes' Beobachtungen und Erfahrungen zu kontextualisieren, zu objektivieren, mithin nichts anderes als hermeneutisch zu integrieren.«

45 | Vgl. E.-M. Houben: gelb, S. 66: »Das Instrument wird Verlängerung, Erweiterung des Atems, der Stimme, des Körpers.«

im Kopf (oder folgt dieses den Zuckungen der Gliedmaßen?). Alles tritt simultan in Erscheinung: nicht zu bändigen.

## II

Dissoziation: »Schläge«, von denen Barthes spricht, in der einen Hand, Überbindungen, Verschleierungen gleichmäßiger metrischer Akzente in der anderen. Gleich im ersten Klavierstück tun beide Hände Verschiedenes, sie sind unabhängig voneinander (vgl. Abb. 25).

Abbildung 25: Robert Schumann: *Kreisleriana* 1, Takte 1-2



Höre ich im zweiten Klavierstück Stimmen, wenn ich spiele? Stimmen tauchen auf und verschwinden. Vorschläge und Arpeggien hüllen die Stimmen in einen Nebel. Eine Stimm-Führung gibt es nicht. Im dritten Stück (»Etwas langsamer«, Takt 33ff.) führen Tonleitern auf- und abwärts. Sie tauchen auf und enden irgendwo, erscheinen in der Höhe, in der Mittellage, in der Tiefe. Auch hier die Frage nach einer sogenannten Führung der Stimmen, die ein Eigenleben beanspruchen: Welche Stimme gerade beteiligt ist, bleibt im Unklaren. Tonleitern versanden irgendwo, oft übernimmt eine andere Stimme, eine andere Hand den Tonleiterverlauf, auch überschneiden sich Anfang der einen und Ende einer anderen Leiter.

Klänge werden von der Hand tastend so tief geführt, dass sie fast nur noch als Farbträger wirken. Dies ist zum Beispiel im vierten Klavierstück der Fall. Die Oktav- und Terzparallelen (Takt 3) in Verbindung mit dem Vorschlag, der zusätzlich chromatische Einfärbungen mit sich bringt, sind ganz dem Farbklang geweiht: farbige Tiefe (vgl. Abb. 26).

Abbildung 26: Robert Schumann: *Kreisleriana* 4, Takte 1-3

Pausen schlagen Löcher – wie im fünften Klavierstück. Linien werden immer wieder durch Pausen unterbrochen, Motivpartikel und einzelne Akkorde durch Pausen isoliert. Quere rhythmische Akzente, stellenweise auf jedem Viertel: Schläge wiederum, hier in zurückgenommener Dynamik. Im sechsten Stück wandert die schlichte Melodie aus dem Alt in den Tenor, in ein Unisono von Sopran und Tenor, um schließlich im Bass in Form einer Tonrepetition aufgegriffen zu werden (vgl. Abb. 27).

Abbildung 27: Robert Schumann: *Kreisleriana* 6, Takte 1-5

**Sehr langsam** (♩ = 84)

The image shows a musical score for Robert Schumann's *Kreisleriana* 6, measures 1-5. The score is in 12/8 time, marked "Sehr langsam" (♩ = 84) and "pp". It features a piano with a treble and bass clef. The melody starts in the treble and moves to the bass. The score includes dynamic markings like "pp" and "ritard.", and a "Ped." marking in the bass line.

Verzicht auf Diastematik, Rückzug ins pure Klopfen. Äußerste Ent-Rückung einer Melodie. Ganz in die Ferne gerückt scheint die Melodie auf. Im weiteren Verlauf setzen sich die Wanderungen der Melodien durch die Stimmen fort. Imitationen sind Schumann als Erinnerung an Fugentechniken in die Finger geflossen. Das vorletzte, siebte Klavierstück ist eine Musik der Atemlosigkeit. »Sehr rasch« beginnt es – und diesmal setzen die Schläge tatsächlich auf den Hauptzählzeiten im Forte ein. Dann soll es noch schneller werden: fast nur noch Schläge. Das letzte Stück schließlich schwebt über lang ausgehaltenen Bässen, die immer mal wieder unvorhersehbar »ver-rückt« werden.<sup>46</sup> Später treten Arpeggien an die Stelle der ausgehaltenen Bässe: Alles schwebt.

Einige Klavierstücke reißen am Schluss abrupt ab: Was nun? Wie geht es weiter?

Man könnte den gesamten Zyklus durchaus wie ein einziges großes Klavierstück spielen. Schumann hat hier viele kleinere Klavierstücke komponiert, die zusammen ein großes ergeben, welches dann, aus dieser Perspektive be-

trachtet, eigener Verschachtelung folgt – nach den Bewegungen des Ausführenden, des Spielers, des Tasten-Schlagenden. Dieses Stück spielen, das bedeutet: Schumann zu werden. Dessen Körper wird lebendig im Körper des Spielers.

Hinzu kommen die Intermezzi. Das Intermezzo unterbricht. Warum? Damit es danach weitergehen kann. Womit? Mit etwas Neuem? Mit einem Alten, das verändert wurde? Der Unterbrechung haftet der Fortgang an: Das Intermezzo taucht auf – und die erste, hier unterbrochene Bewegung läuft weiter, wird nur eine Zeitlang unhörbar. Wer so hört und spielt, nähert sich dem Zugleich-Da-Sein der Schichten an. Hört und spielt: Wir sind zwar alle an die Sukzession gebunden beim Hören und Spielen, aber die hier unterbrochene andere Schicht klingt auch weiter. Es ist alles da. Aus dieser Perspektive erscheinen die aufblitzenden Wiederholungen in einem neuen Licht. Aus dem Strom der Fantasie taucht unvermittelt ein Vergangenes wieder (manchmal nur ganz kurz) auf, um erneut unterzugehen, aber unterschwellig weiterzulaufen.

Wenn ich Schumanns *Kreisleriana* spiele, zeigt sich Alles-auf-Einmal: Alles, was da ist.

### III

Schumann pflegte in diesem Sinne eine Praxis, bei der alles Mögliche zutage treten durfte – durch den Körper. So entlastete er sich<sup>47</sup>, so machte er sich frei von Engen, Verfestigungen, Erstarrungen. Musik: eine Praxis zum Überleben. Praxis *Kreisleriana*: Warum, wozu auch? Vielleicht, um ganz Körper zu sein, die eigene Lebendigkeit zu spüren und zu leben, sich ins Menschliche und Verletzliche fallen zu lassen und diese Verletzlichkeit zu einer Lebensform zu machen.

---

**47** | Vgl. Schnebel, ebd., S. 84: »Die Arbeit ist der Versuch einer vorsichtigen psychoanalytischen Deutung von Schumanns Leben und Werk, wobei die musikanalytischen Befunde einbezogen werden. Die analytische Interpretation insgesamt ergibt, wie Schumanns Bewältigung seines Innenlebens zu außerordentlichen Neuerungen in der Musik führte, und wie ihr Scheitern sich ebenfalls musikalisch auswirkte, so daß sich mannigfache Wechselwirkungen von Leben und Werk zeigen. Allerdings kann und will die Arbeit keine psychiatrische Beurteilung von Schumanns Lebenskrankheit geben.«

## 1.6 LUIGI NONO: .....SOFFERTE ONDE SERENE... PER PIANOFORTE E NASTRO MAGNETICO (1976)

### Pulsationen: Lebenszeichen. Tasten als Verlängerungen des Körpers, der Finger

Die Partitur fordert zu einer Praxis kontinuierlicher Bewegung, kontinuierlicher Aufmerksamkeit heraus. Jede Berührung der Tasten, jedes Ertasten eingespielter Klänge mit den Ohren erfordert sogleich wieder ein Loslassen, ein Abschied-Nehmen. Es geht immer weiter. Der Klavierklang, der eingespielt wie der live ausgeführt, bebt und vibriert. Durch das Beben, durch die Bewegung und Vibration, wird er gehalten.

»What's about the sound of piano?

The sound of the piano decays.

It cannot be sustained. I let it loose time and again.

It appears by disappearing; starting to disappear just after the attack.

In disappearing it begins to live, to change.

The piano: an instrument, that allows me to hear how many ways sound can disappear.

There seems to be no end to disappearance.

The sound of piano!

I can hear, how listening becomes the awareness of fading sound.«<sup>48</sup>

Klavierklang zerfällt, verschwindet, lässt sich nicht festhalten. Er erscheint im Verschwinden, verschwindet bereits wieder kurz nach dem Anschlag; färbt sich im Verklingen durch das Hervortreten bestimmter Partialtöne, gewinnt so im Verklingen neue Färbungen, neue Schattierungen.

Hier, beim Spielen von .....*sofferte onde serene...*, erfährt der Klavierklang immer wieder neue Fortsetzungen in den Tonrepetitionen: Bebungen, Vibrationen. Das Klavier wird hier weniger Körper, der sich berühren lassen will, im Sinne von »toucher«<sup>49</sup>, sondern eher Schlagwerk, das auch ganz zart und behutsam beklopft wird: »Die Finger/Die Hand als Expressionsorgan des Körpers«<sup>50</sup>.

.....*sofferte onde serene...* ist Nonos einziges Werk für Klavier allein (mit Tonband-Einspielung allerdings). Der schwer ins Deutsche zu übersetzende Titel könnte in etwa heißen: ».....durchlittene Wellen heitere...«<sup>51</sup>. Widmungsträger der Komposition sind Maurizio und Marilisa Pollini, Maurizio Pollini spielte

48 | E.-M. Houben: Presence – Silence – Disappearance, S. 1.

49 | M. Zenck: Vom Berühren der Klaviertasten, S. 130.

50 | Ebd., S. 126.

51 | J. Stenzl: Luigi Nono, S. 91; vgl. Doris Döpke: Booklet zur CD: »[D]ie ungewisse,

die Uraufführung (17. April 1977, Mailand). Das Werk ist eng mit persönlichen Schicksalsschlägen in Nonos und Pollinis Familien verbunden (die Eltern Nonos und ein Kind in der Familie Pollini waren 1975/76 innerhalb kurzer Zeit verstorben)<sup>52</sup>, was eine Erklärung für den Titel sein kann, der auf Nonos Heimat Venedig anspielt:

»In mein Heim auf der Giudecca in Venedig dringen fortwährend Klänge verschiedener Glocken, sie kommen mit unterschiedlicher Resonanz, unterschiedlichen Bedeutungen, Tag und Nacht, durch den Nebel und in der Sonne. Es sind Lebenszeichen über der Lagune, über dem Meer. Aufforderungen zur Arbeit, zum Nachdenken, Warnungen. Und das Leben geht dabei weiter in der durchlittenen und heiteren Notwendigkeit des Gleichgewichts im tiefen Inneren«, wie Kafka sagt.<sup>53</sup>

Ein- und Ausschwingungen als »Lebenszeichen«? Praxis eines immer wieder neuen Loslassens und Fortsetzens als Über-Lebensform? Nono hat mit diesem Klavierstück ein Trauerstück für Pollini geschrieben, welches zu spielen der Trauer helfen kann, eine Form, ja, eine Fortsetzung zu finden. Das Stück zu spielen, kann helfen, weiter zu trauern: die Trauer und damit die Beziehung zum Verlorenen nicht aufzugeben. Das Zittern und Beben auf den Tasten wird zur Annahme und Anerkennung des inneren Bebens und Zitterns. Das Tonband, zugespielt von einem zweiten Aufführenden, trägt und unterstützt so die Aufrechterhaltung der Beziehung in der Trauer.

Wie kann man dieses Klavierstück nutzen? Dies ist wieder die Frage nach seiner Brauchbarkeit. Man übt dieses Stück nicht nur für einen Konzertauftritt, man übt vielmehr eine Praxis aus und nimmt die vom Klavierstück angebotene Gelegenheit wahr zu trauern, wenn man dies möchte.

---

schwebende Nuance, die die ungewöhnliche Wortstellung dem italienischen Originaltitel verleiht, ist nicht übersetzbar.«

**52** | Vgl. J. Stenzl: Luigi Nono, S. 91.

**53** | D. Döpke: Booklet zur CD.