

3. Solo

Violine allein – oder: für Stimme solo (unbegleitet); oder: für einen Pianisten. Auch: für Orgel. Hier fehlt üblicherweise ein Zusatz für Orgel allein bzw. für Orgel solo. Vor allem Klavier und Orgel sind die Instrumente, die eher solistisch auftreten, wenn sie nicht Begleitungsfunktionen oder im Klavier- bzw. Orgelkonzert ihren Part übernehmen. Der Kontrabass hingegen ist erst in der zeitgenössischen Musik als Solo-Instrument auf die Bühne getreten.

Unterscheidungen wie »für Klavier« oder »für einen Pianisten« (nach der Nennung des Titels) oder spezifische Titel wie »klavierstück« oder »klavier« zeigen, dass die Aufgabe des Solisten, dessen Situation beim Spielen und dessen Beziehung zum Publikum sowie die jeweilige Funktion des Instruments in die Angaben zu Titel und Besetzung eingehen können.

Solo: Man ist als Ausführender allein. Dies ist eine Herausforderung. Da ist kein Mitspieler – sofern das Publikum nicht in irgendeiner Weise mit einbezogen wird.

Beim Vergleich unterschiedlicher Solo-Kompositionen tritt eine große Vielfalt auf. Ein Ausführender kann im Zuge der Ausführung einen Weg gehen, das Stück führt ihn dann einen Weg. Er kann an einem bestimmten Ort verweilen, kann sich auch, beim Wechsel zu einem anderen Abschnitt im Musikstück, an einem anderen Ort wiederfinden, ohne dahin im Verlauf des Spiels gelangt zu sein. Kann in sich verschlossen, eher nach innen gewandt bleiben, kann sich aber auch öffnen. Kann sich allein als Einzelner an ein Publikum wenden oder für sich bleiben, für sich spielen, wobei in diesem Fall ein Publikum während der Aufführung zugegen sein könnte, ohne Adressat zu werden. Alleinsein kann mit Verzicht auf Kommunikation einhergehen, kann aber auch Öffnung eines Leerraums für ein (vielleicht ersehntes) Gegenüber bedeuten.

3.1 CLAUDE DEBUSSY: *SYRINX POUR FLûTE SEULE* (1913) – ANASTASSIS PHILIPPAKOPOULOS: *SONG 6 FOR BASS FLUTE OR ALTO FLUTE OR FLUTE* (2010)

Sich-selbst-Zuhören – Atembögen – das abwesende Du

I

Als »Geburtsstätte der Musik« bezeichnete Ernst Bloch den Klang der Panflöte. Nach Ovids Metamorphosen erzählt er folgendes »Märchen«:

»Pan jagte sich mit Nymphen, stellt einer dieser, der Baumnymph Syrinx, nach. Sie flieht vor ihm, sieht sich durch einen Fluß gehemmt, fleht die Wellen an, ihre »liquiditas sorores«, sie zu verwandeln, Pan greift nach ihr, da hält er nur Schilfrohr in Händen. Während seiner Klagen um die verlorene Geliebte erzeugt der Windhauch im Röhricht Töne, deren Wohlklang den Gott ergreift. Pan bricht das Schilf, hier längere, dort kürzere Rohre, verbindet die wohlabgestuften mit Wachs und spielt die ersten Töne, gleich dem Windhauch, doch mit lebendigem Atem und als Klage. [...] Ovid hat, mit der Einheit von Syrinx und Nymphe, das Ziel bezeichnet, auf das die Tonreihe, seit je ein Linienziehen im Unsichtbaren, sich zubewegt. Es ist ein widerspruchsvoll-utopisches: dies Flötenspiel ist das Vorhandensein eines Verschwundenen; was über die Grenze hinaus ist, wird von dieser Klage eingeholt, in diesem Trost gefaßt. Als Klang ist die verschwundene Nymphe geblieben.«¹

Syrinx von Claude Debussy: Allein-Sein, Sich-Selbst-Zuhören² – noch über den Schluss hinaus (»perdendosi«, »Très retenu«) (vgl. Abb. 38).

Abbildung 38: Claude Debussy: *Syrinx pour flûte seule*, Takte 33-35



Wirklich allein sein, ohne Ausrichtung auf ein Publikum: Etliche Ausführenden scheinen es zu riskieren. Bei einigen wird ganz deutlich, wie der Spieler, die Spielerin sich selbst zuhört. Andere wiederum spielen einem Publikum ein

1 | E. Bloch: Das Prinzip Hoffnung, 3. Band, S. 1245.

2 | Begriff nach István Zelenka. »The trumpet shall sound!«: »Diese Komposition ist eine unter den Stücken des (Sich-Selbst-)Zuhörens«. E.-M. Houben/I. Zelenka: 1 Milieu, S. 351.

Stück vor, das Publikum ist ausdrücklich Adressat. Unterschiedliches Tun ist zu beobachten und zu hören.

Die weiten Bögen der Melodie werden vom Atem getragen. Der Atem bestimmt die Länge der Phrasen, die ganz dem Körper gehören. Der Titel »Syrinx« bezieht sich so nicht nur auf den Namen der Nymphe oder die besondere Flöte aus Schilfrohr oder generell auf die Flöte als Objekt, sondern verheißt auch Verkörperung von Ruf, von Anruf.

Innehalten am Ende eines Atembogens: Der Atmende kann sich des Fortgangs wieder neu vergewissern. So tastet sich der Ausführende in der großen Atmung des Stücks voran: Atembogen für Atembogen. Im stillen Verweilen ereignet sich das Staunen über den Fortgang. Keine Atemzäsur ist wie eine andere: Mal gibt es kürzere Atemzäsuren, mal ein längeres Innehalten (Fermate) – so nach zwei aufeinander folgenden Trillern (vgl. Abb. 39).

Abbildung 39: Claude Debussy: *Syrinx* pour flûte seule, Takte 23-25



Eher kurz die Zäsuren im Umfeld der Orte »Cédez«, »Rubato« (Takt 14ff.). Hier dreht sich die Melodik im Kreise, man knüpft an etwas an, das gerade eben erst war, als würde ein Faden fortgesponnen. So geschieht Formung aus den Atembögen heraus, von der Körperlichkeit des Atmenden her. Die Atembögen sind Einzelereignisse. Einer reiht sich an den anderen.

Und so schreite ich als Ausführender voran: Schritt für Schritt, Atembogen für Atembogen – an einzelnen Orten verweilend. Der Handlungsraum des Ausführenden erschließt sich beim Durchmessen der Komposition, deren Werden man hier beobachten kann. Die Zeit vergeht natürlich, eine unabweislige Tatsache. Mit jedem Atemzug werden wir älter, verströmen wir unser Leben. Diese Leiblichkeit zeigt sich von Atembogen zu Atembogen, zugleich zeigt sich die Begrenztheit des Körpers wie des Lebens. Musik wirft auf den eigenen Körper zurück.

Gerhard Rühms Atemstudie *so lange wie möglich* (1962) lässt einen Atembogen gänzlich versiegen, zeigt so den Verwandlungsprozess, den dieser durchläuft:

»so lange wie möglich ist eine letzte sprachliche reduktionsstufe. nur ein einziger laut, das ›a‹, wird wohlklingend artikuliert und so lange wie möglich (bis zum völligen versie-

gen des atems) gehalten. eine elementare demonstration des verbrauchs von ›schönheit‹ und ›frische‹ durch dauer, durch die zeit.«³

So setzt die Ausführung von *Syrinx* neben einem Werden auch einen Prozess des Verbrauchs, der Abnutzung frei. Der Verschleiß ist Teil der Erinnerung.⁴

Abbildung 40: Anastassis Philippakopoulos: *song 6* for bass flute or alto flute or flute



ew17.014; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 2010

3 | G. Rühm: *botschaft an die zukunft*, S. 56; vgl. E.-M. Houben: *Alte Musik mit neuen Ohren*, S. 86.

4 | Vgl. H. Lachenmann: *Fragen – Antworten*, S. 201.

II

Ein Sich-Selbst-Zuhören wiederum, aber diesmal mit sehr langen Phasen der Stille, welche die Länge einer Pausenzäsur (zum Atmen) bei weitem überschreiten: *song 6* for bass flute or alto flute or flute (2010) von Anastassis Philippakopoulos (vgl. Abb. 40). Die runde Fermate gibt ungefähr die doppelte Länge eines Tons, einer Pause an, die eckige etwa die dreifache oder vierfache Länge.⁵ Insgesamt gilt: »poco rubato. tranquillo sehr zart. poco espressivo«.

Unterbricht Stille die Phrasen? – oder strömen die Atmungen in die weite Stille hinein? Jedem Ruf folgt Stille; der Wechsel Ruf – Stille – Ruf – Stille setzt sich beharrlich fort. Stille entfaltet einen eigenen Raum des Hörens, eines Hörens, das in die Weite geht.

Ruf – Stille – Ruf – Stille: »each phrase a call, an address, a reaching out. each silence an intense listening, an opening up to be addressed in turn. in this music the deepest and most paradoxical sense of human solitude finds its purest expression: being alone in the awareness of one's *not* being alone.«⁶ Jede Phrase Ruf, jede Stille Raum für ein Hinaus-Hören, für ein Warten auf eine Antwort: Beuger spricht hier von einer paradoxen Situation, die im Hin und Her von Ruf und Stille entsteht. Im Allein-Sein in Stille ist die Möglichkeit des Rufes gegeben, die Möglichkeit auch, weiter zu hören, über die Grenze des eigenen Rufes hinaus – um eben auch angesprochen zu werden (»to be addressed in turn«): Allein-Sein in Ausrichtung auf ein Gegenüber. Ich rufe – und höre im Allein-Sein, wie ich nicht allein bin. Ich höre in der Stille einen Anruf an mich: So wird mein erneuter Ruf eine Antwort und so weiter.

Dies ist keine Kommunikation, es ist ein Für-sich-Sein (per se) in Beziehung auf jemanden hin. Bei der Ausführung zeigt sich, wie wichtig der Raum der Stille ist, den die Komposition öffnet. Hier, in diesem offenen Raum, wird hörbar, dass und wie der Klang die Leere für ein Du hervorbringt. Ausführung als ein Sich-selbst-Zuhören bringt die notwendige Leere zum Vorschein. Wenn er nicht ruft, ist der Ausführende hörend anwesend. Das Nicht-Spielen ist ebenso wichtig wie das Spielen und Rufen. Ausrichtung auf ein Du: Rufend hören, hörend rufen.

5 | A. Philippakopoulos: *song 6*, Partitur; das folgende Zitat ebd.

6 | A. Beuger: Booklet zur CD; Herv. i.O.

3.2 JOHANN JACOB FROBERGER: LAMENTATION (*PARTITA* IN C; FbWV 612) (1654) – MEDITATION (*PARTITA* IN D; FbWV 620) (1660)

Nachhören – »avec discrétion«

I

- Allemande – »faite sur l'Election et Couronnement de Sa Majesté Ferdinand le Quatrième Roy des Romains se joüe lentement a la discretion« – der erste Satz aus der *Partita* FbWV 611⁷
- Lamentation – »faite sur la tres douloureuse Mort de sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme Roy des Romains 1654, et se joüe lentement avec discretion« – der erste Satz aus der *Partita* FbWV 612
- Meditation – »faite sur ma mort future, la quelle se joüe lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660 – der erste Satz aus der *Partita* FbWV 620
- Lamentation – »faite sur la tres douloureuse mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisiesme, et se joüe lentement avec discretion« FbWV 633

Kompositionen Johann Jacob Frobergers zur Erinnerung, zur Feier besonderer Begebenheiten: Wahl und Krönung Ferdinands des Vierten, Tod Ferdinands des Vierten, eigener zukünftiger Tod, Tod Ferdinands des Dritten. Alle verbindet die Anweisung zur Ausführung »lentement avec (à la) discretion« – zurückhaltend, je nach Empfinden. Der eigene zukünftige Tod kann als Ereignis noch nicht beklagt, aber nachdenklich, besonnen reflektiert werden. Nicht alle Kompositionen, die »lentement avec discretion« zu spielen sind, geben Anlass zur Trauer, was die Allemande aus der *Partita* FbWV 611 (siehe oben) zeigt, wie auch die Allemande der *Partita* FbWV 617 mit der Widmung: »faite en honneur de Madame la Duchesse de Wirtemberg, la quelle se joüe lentement et à discretion«. ⁸ Froberger versah nicht nur Todesklagen und musikalische Kommentare zu öffentlichen Ereignissen sowie Widmungen mit der Anweisung »lentement avec discretion«. Auch etwa eine Klage über seinen bedauernswerten Zustand in London, nachdem er ausgeraubt und dann von einem Organisten wegen unkonzentrierten Balgtretens entlassen wurde, findet Niederschlag in einem Einleitungsstück zu einer Partita: Plaincte – »faite à Londres pour passer la Melancholie la quelle se joüe lentement avec discretion«. Ebenso eine Allemande als Einleitung zur *Partita* FbWV 627, die er aus Anlass einer tur-

7 | Dieser und die folgenden Titel nach J. J. Froberger: Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI.2.

8 | Dieser und die folgenden Titel nach J. J. Froberger: Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI.1. Unterschiedliche Schreibweisen des Aufführungshinweises »à (la) (avec) discrétion« in den vorliegenden Kompositionen.

bulenten und für ihn persönlich sehr aufregenden und gefährvollen Rheinfahrt komponierte: »faite en passant le Rhin dans un barque en grand peril, la quelle se joüe lentement à la discretion«. Offenbar führte Froberger über die Zuschreibung von Kompositionen zu öffentlichen, aber auch zu persönlichen Ereignissen eine Art musikalisches Tagebuch. Es war ihm wichtig, mit der Komposition eine historische Wegmarke zu setzen.

Übrigens bleibt die Ausführungsanweisung »a discretion« nicht auf Klage, Lamentation, Meditation, Allemande (als Eröffnung einer Partita) beschränkt. Auch in Toccaten werden einzelne Passagen »a (avec) discretion«, »lentement avec discretion«, »lentement et à discretion« gespielt: Abschnitte der Selbstvergessenheit, der Nachdenklichkeit.⁹

Eine weitere Klage, neben derjenigen über den eigenen Tod, fällt als Besonderheit auf: die Klage über einen Raub. Es handelt sich um die Lamentation »sur ce que j'ay esté volé, et se joüe fort lentement, à la discretion sans obserueur aulcune mesure«, den ersten Satz aus der *Partita* FbWV 614. Nicht nur langsam, sondern sehr langsam ist diese Lamentation zu spielen, »à la discretion« – aber noch verstärkt: ohne irgendein Metrum zu beachten, zeitlich also ganz bindingslos und frei. Solche Ungebundenheit kennzeichnet auch die anderen langsamen Stücke »à la discretion«.¹⁰ An dieser besonderen Anweisung zeigt sich auch, wie wichtig Froberger diese Freiheit im Spiel und die Ablösung von metrischer Bindung waren.

Aus einem Brief von Sibylla von Württemberg an Constantin Huygens geht hervor, dass die subtilen Verzögerungen und Accelerandi (*molto rubato*) nicht ohne Übung und Unterricht auszuführen waren. Froberger war ihr Lehrer, sie schreibt:

»Wolte gern das ›Memento mori Froberger‹ bey ihme schlagen, so guet mir möglich were. Der Organist zu Cöllen, Caspar Grieffgens, schlägt selbiges Stück auch, und hat es von seiner Handt gelernt, Grif vor Grif. Ist schwer aus den Notten zu finden. Habe es mit sonderlichem Fleis darum betracht, wiewol es deutlich geschriben. Und bleibe auch des Hern Grieffgens seiner Meinung, das wer die Sachen nit von ihme Hern Froberger seliger gelernt, unmöglich mit rechter Discretion zuschlagen, wie er sie geschlagen hat. Der liebe Gott gebe das wir alle Music liebhabende uns bey ihme im himlischen Musenchor ergötzen megen, Amen.«¹¹

9 | Vgl. auch *Toccata* FbWV 102, *Toccata* FbWV 114, *Toccata* FbWV 118, *Toccata* FbWV 113, *Toccata* FbWV 101, *Toccata* FbWV 115. J. J. Froberger: Neue Ausgabe. VI.1.

10 | Die Ausführungsanweisung »à (avec) discretion« bedeutet vielleicht am ehesten Zurückhaltung, Zurücknahme, auch Entscheidung in Freiheit.

11 | S. von Württemberg, zitiert in R. Rasch: *Duizend Brieven over Muziek*, Nr. 6626, 23.10.1667.

II

Die *Partita* in C (FbWV 612) beginnt, wie gesagt, mit einer Lamentation – »faite sur la tres douloureuse Mort de sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme Roy des Romains 1654, et se joïe lentement avec discretion«. Ich bin als Spieler allein.

Höre mir beim Spielen zu. »Sich-selbst-Zuhören«: Dieser Begriff geht auf István Zelenka zurück, der etliche seiner Kompositionen so konzipiert hat. Er nennt sie »pièces de s'écoute«¹², Kompositionen, die ihren Sinn primär darin finden, dass der Spieler sich selbst hört. Man führt sie »per se« auf, für sich allein. Ein Publikum kann anwesend sein, muss aber nicht dabei sein.

Hier, in Frobergers Lamentation: Ein Vorantasten von Ton zu Ton. Ein hörendes Spielen, ohne genau zu wissen, welcher Ort im nächsten Takt aufzufinden sein wird. Als Ausführender ist man, so fühlt es sich an, kaum tätig. Ausführende lassen sich von der Musik mitnehmen, manche beobachten ihre Hände und scheinen überrascht über den Weg zu sein, den diese sie führen. Immer wieder Stehenbleiben, Stocken, Zögern: Auch das bietet die Partitur an. Im Spiel tastet sich der Ausführende vor, es ist ein von Moment zu Moment hörendes und greifendes Spielen, ein nachdenkliches, nachhörendes. Ein Klang wird in die Resonanz des letzten hineingesetzt (vgl. Abb. 41).

Abbildung 41: Johann Jacob Froberger: Lamentation (*Partita* in C; FbWV 612), Takt 1



Der Musiker geht immer wieder in neue Richtungen, um sogleich erneut stehen zu bleiben, innezuhalten. Immer neue Facetten von Behutsamkeit, Aufmerksamkeit sind zu entdecken. Das Tempo ist langsam, sehr frei. Hier drängt niemand, zu bemerken ist die Umsichtigkeit, mit der gespielt wird. Auf dem Grund einer sehr feinen Zurückhaltung – »avec discrétion« – reicht dem Ausführenden die Partitur als Landkarte, um sich hier zu orientieren, um in dieser oder jener Landschaft immer wieder zu pausieren, zu warten, zu hören, um immer neu an einem anderen Ort auf besondere Weise alleine zu sein. Akkorde sind ausgefaltet als Arpeggio notiert, aber auch in vertikaler Anordnung der Einzelklänge, wobei bei dieser notierten Simultaneität ein arpeggiertes Einsetzen der Einzelklänge gleichwohl intendiert ist. Aber auch ein solches Arpeggio folgt am jeweils eigenen Ort dem eigenen Tempo, bleibt immer für sich, bleibt ein isolierter Ort auf der Karte der Partitur. Die Akkorde liegen in der Hand,

12 | E.-M. Houben/I. Zelenka: 1 Milieu, S. 37; das Folgende ebd.

der Spieler lässt sich auf eine Praxis ein: Einübung von Handbewegungen, von spielerischen Gesten, Ausbildung haptischer Fähigkeiten, Sensibilisierung des Tast(en)gefühls.

Die Lamentation ist metrisch ungebunden, frei, sodass eine feste Pulsation verschwimmt, gleichwohl metrisch subtil notiert. Man spielt inspiriert von der Notation, findet die Musik aber jenseits der Notation. Alle Stimmen sind beteiligt, Leittöne treten in allen Stimmen auf, allerdings ohne Zielstrebigkeit, denn die musikalische Entwicklung bleibt bei dieser Art des Vortastens in jedem Augenblick offen. Die Harmonik nimmt überraschende Wendungen. Peter Schleuning stellt Frobergers Klagen »über die Melancholie, den Tod Blanche-roches und des Kaisers Ferdinand III« in die Tradition der Tombeau-Komposition: »[S]o überraschend und außergewöhnlich in ihrer Harmonik wie sonst in dieser Schärfe nur die englischen Ensemble-Fantasien der Zeit.«¹³ Mit dem Hinweis auf »Melancholie« wird auch das zeitweilige Stehen-Bleiben des Spielers angesprochen: Verzicht auf zügiges Weitergehen und Zielgerichtetheit. Eher verweilt man in der Resonanz dessen, was hier passiert. Metrische Ungebundenheit, aber auch freies harmonisches Schweifen zeichnen die Lamentation der *Partita* in C aus.

Eine Aufführung dieses Satzes bedeutet Nachhören, Nachsinnen, Nachdenken. Klänge verhallen – und in dieser Resonanz finde ich mich als Ausführender wieder, um zögerlich meinen Weg zu finden. Ein Publikum kann beim Nachdenken und Nachsinnen mit dabei sein, kann dieses Nachdenken miterleben.

III

Ferdinand IV, geb. 1633 in Wien, starb sehr früh im Alter von 21 Jahren in Wien. Kurz vor seinem Tod, 1653, wurde er zum römischen König gekrönt. Während die Klage über den Tod Ferdinands, welche die *Partita* in C (FbWV 612) einleitet, den Tod eines Menschen betrauert, stellt Frobergers Meditation aus der *Partita* in D (FbWV 620) ein Nachsinnen über den eigenen zukünftigen Tod vor: Meditation »faite sur ma mort future, la quelle se joüe lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660«.

Wie Rebecca Cypess ausführt, ist dieses Stück Teil einer Traditionslinie von Kompositionen, die, wie das Tombeau, wie die soeben angesprochene Lamentation auch, Trauer und Schmerz ausdrückten.¹⁴ Cypess charakterisiert diese Art der Klage auf besondere Weise, indem sie die metrische Ungebundenheit mit einer Art Aufhebung der Zeit in Zusammenhang bringt. Eine solche »Aufhebung der Zeit« (»suspension of time«) geschieht hier also – eine

13 | P. Schleuning: Die Freie Fantasie, S. 69.

14 | R. Cypess: »Memento mori Froberger?«, S. 1.

gewisse Zeitlang, so lange die Ausführung eben dauert. Ein Hinaustreten aus der Alltagswelt:

»Froberger's harpsichord idiom is closely related to the unmeasured preludes fashionable in France in the second half of the 17th century; although these preludes generally lack definitive programmes and descriptive titles, it is noteworthy that their execution, like the piece for which Froberger prescribes *discrétion*, involves a general suspension of time.«¹⁵

Das Besondere an Frobergers Komposition ist, dass in dieser Meditation ein musikalisches Nachdenken über den eigenen Tod zelebriert wird.¹⁶ Gegenstand der Meditation ist nicht ein vergangenes Ereignis, sondern ein zukünftiges. Die Tatsache, dass diese Meditation ausdrücklich mit Ort und Datum der Entstehung versehen ist, verleihe, so Cypess, dieser Komposition den Charakter eines Tagebuchs, das zu Frobergers Zeit als Autobiografie und Zeitdokument beliebt war. Nicht umsonst war seine Zeit eine Epoche wachsenden Zeitbewusstseins, in der historische Ereignisse sorgfältig dokumentiert wurden und Uhren sich großer Beliebtheit erfreuten. Cypess verweist auf die peniblen Tagebucheintragungen von Constantin Huygens, auf die mechanischen Erfindungen von dessen Sohn Christiaan, der 1659 die Pendel-Uhr erfand und 1675 die Taschenuhr revolutionierte, auf die Arbeiten mit Sonnenuhren.¹⁷

Froberger spricht mit Datierung und Lokalisierung einer Komposition sein Interesse an Autobiografie und zeitgenössischer Dokumentation eigenen und öffentlichen Lebens aus, er positioniert sich im Lauf der Geschichte. Zugleich tritt die musikalische Meditation in Parallele zur literarischen Form der Meditation (im Frankreich des ausgehenden 17. Jahrhunderts), eben aufgrund des besonderen Verhältnisses zur Zeit, das Cypess als »paradox«¹⁸ beschreibt: Die literarische Meditation führe einerseits das Bild der Uhr als Sinnbild für die Flüchtigkeit der Zeit vor Augen, gleichzeitig erlaube sie, sich aus dem Gleichmaß der Uhr zurückzuziehen in einen ungebundenen, zeitlich freien Raum, der dem Leser Freiheit zur Konzentration und Sammlung gab. Ähnlich Frobergers Meditation:

»Froberger's piece, too, embraces an aesthetic of suspended time to allow for concentrated meditation and removal from worldly considerations, especially in calling for exe-

15 | Ebd.

16 | Ebd., S. 7; das Folgende ebd., S. 3f.

17 | Ebd., S. 4; vgl. Carlo M. Cipolla: *Gezählte Zeit. Wie die mechanische Uhr das Leben veränderte*. Aus dem Italienischen v. Friederike Hausmann, Berlin: Klaus Wagenbach 1997.

18 | R. Cypess: »Memento mori Froberger?«, S. 3.

cution with discrétion. At the same time, by dating his composition, Froberger showed an interest in time-bound autobiography – in placing himself in the passage of time.«¹⁹

Paradox ist dieses Verständnis von Zeit also wegen der denkwürdigen Doppelung: Auf der einen Seite das Streben nach akkurater Messung, genauer Dokumentation, nach Ein- und Zuordnungen von Zeitläufen, auf der anderen Seite das Streben nach Rückzug, nach einer Aufhebung der Zeit, einem Sich-Verlieren in der Zeit, bei dem der Chronometer keine Rolle mehr spielt.

Frobergers Meditation über den eigenen Tod erlaubt (ihm selbst schließlich auch) einen kurzen Rückzug aus den alltäglichen Aktivitäten und Beschäftigungen, die täglich in den Strudel der Zeit reißen. Eine Zeitlang wird die Zeit suspendiert, »eingefroren« gleichsam, wie Cypess sagt:

»Froberger's ›Meditation‹ requires only a brief removal of the player from day-to-day activities – those activities commonly marked by the passage of time.« – »By suspending time through performance ›with discretion‹, he closed himself off – if only briefly – from the notion of time as a regular, predictable progression, governed and symbolized by the clock. The work enables the contemplation of death – repeatable in every performance – through the dreamlike state of devotional meditation. It served the player as a tool to situate himself in the present instant, freezing time long enough to understand his place in it.«²⁰

Die Komposition ermöglicht dem Spieler, den eigenen Tod zu betrachten. Das Stück wird zum Werkzeug für eine bestimmte Praxis: Memento mori.

IV

Cypess beschreibt hier eine musikalische Praxis, die jeder jederzeit für sich wiederholen kann. Mit und bei dieser Beschäftigung verschaffe ich mir eine Auszeit. Ich ziehe mich auf eine Zeitinsel zurück, auf der ich eine Zeitlang frei verweilen kann, geschützt vor dem unerbittlichen Ticken der Uhr. Die Partitur ist ein Angebot, bietet mir als Ausführendem Gelegenheit, mich im Bewusstsein der Zeitlichkeit in der Zeit zu verlieren. Jeder Ton könnte der letzte sein, die ihm folgende Stille vorübergehende Unterbrechung oder endgültiges Ankommen.

Paradox bleibt es nach wie vor, dass ich mich in der Zeit verlieren kann beim gleichzeitigen Hören auf Verflüchtigungsprozesse. Ich spiele immer in Resonanz, ins Nachhallen, Nachschwingen, Nachklingen der letzten Klänge hinein, wenn ich weiterspiele. Eigentlich höre ich bei diesem Mir-Selbst-Zuhören, das ein Nach-Hören wird, sehr wohl das Verrinnen von Lebenszeit. Ich

¹⁹ | Ebd.

²⁰ | Ebd., S. 7.

Ein »Stillstück«? Sicherlich gibt es lange und sehr lange Pausen, eine halbe Minute Pause ist nicht ungewöhnlich. Hinzu kommt, dass das Spiel selbst stark zurückgenommen wird, man spielt sehr leise: »sotto voce, senza vibrato, molto semplice ad eguale, legato ma non portamente – sempre«.²² Sofern er diese Spielanweisung befolgt, wird der Spieler leicht von den »hereinströmenden« Umweltklängen verdeckt, falls er zum Beispiel an einer verkehrsreichen Straße das Fenster öffnet. Aber wer sollte einen auch hören, da doch ohnehin »ohne Publikum« gespielt wird? Der Ausführende hört sich selbst – damit gehört diese Komposition zu den »pièces de s'écoute«: Kompositionen, »bei deren Ausführung der Spieler sich selbst zuhört, gleichsam ›für sich spielt‹ – ›per se«.²³ Beim Spielen übt man, ganz still zu werden in der Beschäftigung, wobei die Musikklänge nicht einmal überwiegen oder in den Vordergrund treten.

Es ist auch nicht so, dass nach Ablauf der Aufführungszeit, nach 15 Minuten also, irgendetwas Bestimmtes erreicht sein sollte. Für »*The trumpet shall sound!*« gilt, was für alle Kompositionen Zelenkas bestimmend bleibt: »Produktion von: NEIN« – »Beschäftigung mit: JA«.²⁴ Das Tun ist das Entscheidende, und zwar ohne definitiven Abschluss, ohne antizipiertes und anzustrebendes Ergebnis. Wie Zelenka es an anderer Stelle formuliert hat: »[N]icht immer ›besser‹ interpretierte Wiederholungen des Gleichen, sondern eine unermüdliche Beschäftigung innerhalb eines Kontextes oder im Rahmen von Variationen dieses Kontextes wird angestrebt«.²⁵ Man übt aus, führt aus, tut (es), nach Möglichkeit wiederholt und immer (mal) wieder, ohne abschließende Konklusion. So wird dieses Tun zu einer Lebensaufgabe, die Platz im alltäglichen Leben findet. Zelenka hat mit dieser Komposition »*The trumpet shall sound!*« eine Praxis formuliert: das Angebot zu einer friedfertigen, friedlichen, dabei aufmerksamen und behutsamen Beschäftigung gemacht. Dies vor allem zeichnet die Komposition als »Stillstück« aus, gerade deshalb geht so viel Energie und Lebenskraft von ihr aus. Sie macht das Angebot, konkret etwas zu tun, zugleich (still und aufmerksam) zu sein.

Wozu? »Wir Komponisten, also kreativ zusammensetzende Akteure und Zeugen unserer Zeit/Welt, könnten/sollten uns über das Was, Wie und besonders Warum unseres Tuns unermüdlich befragen.«²⁶ »Ist die sorgfältige Beachtung der ästhetischen Aspekte [einer] Komposition ausreichend, um Klänge und Stillen, Wörter, Bewegungen/Gesten und Immobilität/Postierung wie auch Formen und Farben usw. usf. in einen inhaltsreich inspirierenden Kontext zu verwandeln?« Komponisten, Ausführende und Hörer bilden für

22 | Ebd., S. 1.

23 | E.-M. Houben/I. Zelenka: 1 Milieu, S. 37.

24 | E.-M. Houben/I. Zelenka: und/oder, S. 133, 128.

25 | Ebd., S. 20.

26 | Ebd., S. 17; das folgende Zitat ebd., S. 18.

ihn eine Gemeinschaft; sie alle sind Teilnehmer an der Praxis, sind gleichermaßen Mitmachende; sie alle stellen sich gemeinsam diesen Fragen.

II

»Doch wo bleibt die Kommunikation, wo der Wunsch, etwas Ausdruckswertes mit dem Publikum zu teilen, Menschen zu bewegen? Der Hinweis, ›per se‹ zu spielen, zu agieren: zeugt er nicht für eine egozentrische Grundhaltung eines der Welt seinen Rücken zukehrenden Künstlers? Ich höre schon diese Einwände.«²⁷

Zelenka komponiert gerade für musikalische Laien, um eine Komposition zu einem Anstoß werden zu lassen, »sich mit (m)einer Folge von Aktionsvorschlägen eigenständig persönlich zu beschäftigen.«

»*The trumpet shall sound!*« für einen Violoncellisten ist zwar keine Komposition, die auch ein Laie ausführen könnte, denn sie verlangt Fähigkeiten eines ausgebildeten Cellisten. Aber Zelenkas Sicht auf das Spiel »per se« im Allgemeinen sagt doch viel über den Hintergrund aus, vor dem auch »*The trumpet shall sound!*« erscheint. Das Spiel »per se« ist absolut nicht als eine Tätigkeit in völliger Isolation von Mitmenschen und Umwelt zu verstehen. In Zelenkas Werkverzeichnis »1 Auswahl von Kompositionen« werden für eine Aufführung von »*The trumpet shall sound!*« unterschiedliche Aufführungsorte und -möglichkeiten genannt:

»Diese Komposition ist eine unter den Stücken des (Sich-Selbst-)Zuhörens; sie könnte interpretiert werden:

a/in einem intimen/privaten Raum mit Fenster oder Türe in die Aussenwelt, ohne Publikum, oder in Anwesenheit von einigen nahestehenden Personen;

b/an einem öffentlichen offenen Ort/Platz in der Stadt oder in der Natur, ohne ein dazu speziell eingeladenes Publikum;

c/integriert in ein Konzertprogramm oder Spektakel, simultan zu anderen, voneinander räumlich entfernten Produktionen;

d/eventuell im Rahmen eines etwas ›besonderen‹ Konzertprogrammes.«²⁸

Das »Stillstück« für einen allein ohne Publikum wäre demnach unter mehreren Aufführungsvarianten diejenige größtmöglicher Zurückgezogenheit. Und ist der Ausführende selbst im geschlossenen Raum ohne Kommunikation? – weltabgewandt agierend?

27 | I. Zelenka, zitiert in: E.-M. Houben/I. Zelenka: 1 Milieu, S. 55; das folgende Zitat ebd.

28 | Ebd., S. 345ff.

An dieser Stelle vielleicht der Hinweis auf einen Vergleich, den Zelenka zwischen dem Musik-Machen und dem Lesen zieht; in einer Email an Mark So schreibt er:

»Ich möchte Dir noch davon berichten, dass ich mich – fast wie an einer Nabelschnur hängend – mit dem Lesen verbunden fühle. Die Beziehung, die ein Leser zu einem Buch aufbauen kann, scheint mir eine überaus vielfältige und facettenreiche zu sein; der Leser verbringt Wochen oder Monate mit »seinem« Buch, das ein Teil seines täglichen Lebens wird; der Leser wählt jederzeit den Umfang seines täglichen Lesepensums selbst aus, das Lesetempo, den Ausdruck, und könnte zu bereits gelesenen Passagen zurückkehren, könnte so seine eigene persönliche Interpretation ausbilden. Diese vielfältig aktive Beziehung zwischen Leser und Buch ist für mich irgendwie ein Modell auch für musikalische, klangliche, körperliche oder geistige Prozesse.«²⁹

Die Praxis, die »Beschäftigung« (Zelenka), wird Teil des Alltags, des täglichen Lebens. Auch bei der stillen Tätigkeit allein zu Hause oder irgendwo in der Welt bin ich mit der Welt verbunden. Diese Teilhabe ist zu spüren und zu erleben – durch die Praxis, die Teil des (alltäglichen) Lebens wird.

3.4 ANTOINE BEUGER: *POUR ÊTRE SEUL(E), SANS RÉSERVE* FÜR KLAVIER (2009)

Allein-Sein: sich verlieren, sich verloren geben

Das Klavierstück *pour être seul(e), sans réserve* lässt bereits im Titel die besondere Art des Alleinseins anklingen: »sans réserve«, rückhaltlos.³⁰ Zehn Zeilen: zehn Pfade, sich zu verlieren (vgl. Abb. 43).

In der Partitur ist vermerkt: »immer langsam bis sehr langsam. leise bis sehr leise. manche klänge (vielleicht) (etwas) lauter. pedal: gelegentlich, poetisch. phrasierung: innigstes rubato.«³¹ Bezüglich der Tondauern gibt es die Unterscheidung zwischen »(nicht zu) kurzen« (schwarzer Notenkopf) und »langen bis sehr langen« (weißer Notenkopf) Dauern. Einzelne Phrasen innerhalb einer Zeile werden durch »atempausen«, die immer »auch (viel) länger« sein können, gegliedert; ab und zu findet sich der Hinweis: »(usw)«, der bedeutet: »so (noch eine weile, noch lange) weitermachen (wenn man will)«.

29 | I. Zelenka: Fragment aus einer Email an den Komponisten Mark So, 17.02.2008, zitiert in: E.-M. Houben/I. Zelenka: 1 Milieu, S. 47.

30 | A. Beuger: *pour être seul(e), sans réserve*, Partitur.

31 | Ebd.; die folgenden Zitate ebd.

Abbildung 43: Antoine Beuger: *pour être seul(e), sans réserve* für klavier, Zeilen 1-5



ew01.142; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 2009

Ich gebe mich als Spieler jeder Zeile einzeln hin, folge ihrer Spur eine Zeitlang. Ich verliere mich beim Spielen in den Wiederholungen, die mehr passieren, als dass ich sie bestimmen würde. Klavierspielen geschieht mir. Beim Spielen bleibe ich mir selbst überlassen.³²

Für diese Handlung des Wiederholens, bei dem ich mich mehr und mehr verliere, brauche ich als Spieler keine Adressaten. Ich bin wirklich ganz für mich allein – »sans réserve«.

Ich gehe durch mein Tun verloren, zugleich gebe ich mich (irgendwann) auch verloren; weiß auch gar nicht, wie lange ich schon spiele, wann etwa ich aufhören werde zu spielen. Solche Zeithorizonte verschwimmen. Das Stück macht mir das Angebot, mich verloren zu geben und die Zeit, die Ausführung, eventuell anwesende Zuhörer zu vergessen. Wozu?

Erfahrung von Verloren-Gehen, von Verloren-Geben zugleich. Ich mache durch das Tun diese Erfahrung und gewinne Vertrauen: Ich darf mich (in der Zeit) verlieren, ich darf verloren gehen. Erfahre Affirmation als ein Loslassen in Vertrauen.

32 | Eine erste Auseinandersetzung mit diesem Stück in: E.-M. Houben: Jürg Frey, S. 98-106.