

Fortsetzung von Seite 48

«Nach Freiheit dürstet's mich!»

Geschichte zweier Menschen eingebunden ist, die sich lieben, aber an ihrer Liebe gehindert werden. Ein Beispiel unter vielen: In «Aida» gibt es den Hass zwischen den im Krieg siegreichen Ägyptern und den gefangenen Äthiopiern; es gibt einen Widerstreit innerhalb der ägyptischen Führungsschicht, zwischen dem König, seiner Tochter Amneris und dem ägyptischen Feldherrn Radames, der die äthiopische Sklavin und Königstochter Aida liebt; und darüber hinaus fordert der Oberpriester Ramphis kompromisslose religiöse Intoleranz gegenüber den Feinden. In dieser Gemengelage von politischer Macht, Ohnmacht, Liebe und Feindschaft, in die die privaten Beziehungen der Protagonisten komplizierend hineinspielen, ist jeder zugleich der Gefangene der eigenen Interessen und der daraus resultierenden Folgen. Sowohl die private wie die politische Freiheit, erst recht die nationale, bleiben unter solchen Umständen auf der Strecke. Nur die «Freiheit zum Tode», die keine Freiheit ist, löst am Ende alle Probleme.

Solche komplexen Handlungsmuster, welche die private, die gesellschaftliche und die öffentliche Ebene miteinander verbinden, beherrschen im 19. Jahrhundert die Bühne. Nicht nur in den bedeutenden Opernationen wie Deutschland, Frankreich und Italien, sondern auch in jenen Ländern, die wie Polen und Ungarn um ihre nationale Unabhängigkeit kämpfen. In Ungarn etwa hat Ferenc Erkel mit «Hunyadi László» und «Bank Ban» zwei sogenannte «Nationaloperen» komponiert, in denen auch musikalisch vermittels folkloristischer Elemente der nationale Akzent forciert und die Eigenständigkeit der Nation gefeiert wird. Ähnliches lässt sich von Stanislaw Moniuszkos Oper «Halka» sagen, der im Aufgreifen polnischer Traditionen zugleich den Anspruch nationaler Unabhängigkeit und Freiheit vortrug.

Ungebrochen aktuell

In der Gegenwart ist etwa die Oper «Graf Mirabeau» von Siegfried Matthus ein besonders prägnantes Beispiel für das Zusammenspiel von politischer Entwicklung einer gesellschaftlichen Opposition und ihrem Freiheitsverlangen. Uraufgeführt an der Ostberliner Lindenoper am 14. Juli 1989 – zugleich in Karlsruhe und Essen –, also am Jahrestag der Französischen Revolution, gab die Oper mit der «Erklärung der Menschenrechte» in der fünften Szene des ersten Aktes einen deutlichen Auftakt für die wenige Wochen später erfolgende Wende in der DDR. Nur selten hat eine Oper so treffgenau das politische Tagesgeschehen vorweggenommen und begleitet wie in diesem Fall – Parallelen zu Rossinis «Tell» und Aubers «Muette» erscheinen nicht zu hoch gegriffen.

Freiheit des Einzelnen wie die einer Gesellschaft ist ein nie veraltendes Thema – dies gilt auch für die Oper. Komponisten wie Wolfgang Rihm, Aribert Reimann, Dmitri Schostakowitsch oder Mieczyslaw Weinberg, Benjamin Britten oder Peter Maxwell Davies, André Previn, John Adams, Philip Glass oder auch Anthony Davies – um nur einige zu nennen – umkreisen in ihren Werken Varianten des Freiheitsbegriffs. Darin wird nicht selten der Kampf um Freiheiten thematisiert, der lange vor der Aufklärung begonnen hat, durch diese aber zusätzlichen Schub gewann und bis heute die Debatte bestimmt. Ob von Menschenrechten die Rede ist, von Demokratie und Meinungsfreiheit, von individuell bestimmten Lebensentwürfen – stets ging und geht es um die Freiheit und damit verbunden um die freie Entfaltung von Einzelnen, von Gesellschaften und Nationen. Die Oper hat diesen historisch mühsamen, oft torpedierten Prozess begleitet und mit vorangebracht. Und sie wird es wohl auch in Zukunft tun.

Prof. Dr. Dr. h. c. Udo Berbach ist Politologe. Er forscht und publiziert u. a. zu Richard Wagner und zur Sozialgeschichte der Oper.



Leuchtende Augen, strahlende Musik – der französische Komponist Gérard Grisey (rechts am Flügel) beim Unterrichten im Kreis seiner Schüler.

LEBRECHT

Die Auflösung der Zeit war sein Ziel

Das Werk des Spektralistens Gérard Grisey weist der Musik eine neue Richtung. Von Edu Haubensak

Die Musik des französischen Komponisten Gérard Grisey ist eine Synthese von archaischen Klangvorstellungen und akustischen Forschungen im Reich der Obertonspektren. Die Nähe zur Musik des Orients ist in vielen Werken Griseys deutlich zu hören, und gleichzeitig erkennt man in seinen Kompositionen die Matrix europäisch-analytischen Denkens. Mit «musique spectrale» wird in Frankreich ein neuer Begriff etabliert, der das Eintauchen in die vielfältige Welt der Obertöne bezeichnet. Ein Spektralklang ist ein Aggregat von spezifischen Obertönen im Raum, und im Innern dieser kompakten Verbindungen sind die Klangwelten bei Grisey in einer konstanten Rotation. Und sie haben das Potenzial, zahllose teiltonbasierte Harmonien zu bilden.

Schüler von Olivier Messiaen

Grisey, Jahrgang 1946, ist ein Komponist, der sich früh vom seriellen Komponieren verabschiedet. Anfänglich studiert er Akkordeon, später besucht er vier Jahre lang die Kompositionsklasse bei Olivier Messiaen in Paris (1968–72). Diese Ausbildung hinterlässt bei Grisey deutliche Spuren in der Wahrnehmung von musikalischer Sonorität. Die Mixturen (bei der Orgel) sind bereits kompakte harmonische Klanggebilde, und sie sind Mischungen von bestimmten Tönen mit entsprechenden Farbintensitäten. Später einmal sagt Grisey, er wolle nicht mit einzelnen Noten komponieren, sondern mit spezifischen Klangaggregaten des Obertonspektrums.

1973 schreibt Gérard Grisey sein erstes spektrales Werk mit dem Titel «Dérives» für zwei Orchestergruppen. Ein halbstündiges Klangkontinuum breitet sich da vor dem Hörer aus, die Zeit ist vegetativ gedehnt – mit einer subkutan-dramatischen Stimmung. Völlig unerwartet treten mehrmals äusserst kurze Sforzati von Instrumentalgruppen auf, die wie Hiebe auf einen niedergehen.

Mit dem «Prix de Rome» erhielt Grisey einen dreijährigen Aufenthalt in der Villa Medici in Rom zugesprochen. In dieser Zeit (1972–74) lernt er die Musik Giacinto Scelsis kennen, der heute als ein Vorläufer der «musique spectrale» gilt und damals noch nahezu unbekannt war. Zur gleichen Zeit wurde 1973 der «groupe Itinéraire» gegründet, eine Komponistengruppe, die sich musikalisch neu positionierte und haupt-

sächlich aus dem Schülerkreis um Messiaen rekrutierte. Freilich war die damalige französische Kulturpolitik ideologisch auf den Serialismus im Fahrwasser von Pierre Boulez fixiert, und diese Doktrin wurde gegenüber einer jüngeren Generation wie eben des «groupe Itinéraire» vehement verteidigt.

Griseys abendfüllender sechsteiliger Zyklus «Les espaces acoustiques» (1974 bis 85) basiert auf einer additiv angelegten Instrumentation von der Solobratsche bis zum grossen Orchesterapparat. Der erste Satz «Prologue» für Viola allein beruht auf einer allmählichen Entwicklung einer Obertonreihe über dem Grundton E. Die melodische Gestalt soll als Silhouette wahrgenommen werden, die sich spiralförmig im Klangraum erweitert, schreibt Grisey in einem Werkkommentar. Eine Imitation des pochenden Herzens (auf der tiefen C-Saite, skordiert als H) ist als wiederkehrender Ruhepunkt und gleichzeitig als Antrieb des Prologs angelegt. Die kontinuierliche Beschleunigung der Form gelangt an einen irreversiblen Punkt: Der Ton bricht, verliert seine Identität und verwandelt sich in ein grauschwarzes Geräusch.

Mit dem zweiten Satz «Périodes» legt Grisey 1974 (er ist immer noch in der Villa Medici in Rom) eine Komposition vor, die mit periodisch unterteilten Zellen und mit der Metapher der menschlichen Atmung als formalem Gerüst arbeitet. Die dreiteilige Zelle ist gegliedert in Einatmen – Ausatmen – Ruhe und behandelt spezifische Segmente von wechselnden Teiltönen. Bis hinauf zum 21. Oberton reichen die Spektren der sieben Instrumente, die Klänge sind meist geräuschhaft rau und die Flageolette heikel in der Realisation. Die Komposition ist statisch oder prozesshaft angelegt mit minimalistischen Einschüben. Perioden von Pulsen wechseln ab mit langen repetierten Tönen der Posaune. Pathetische Markierungen des Kontrabasses leiten in den dritten Satz «Partiels» über; die Klänge sind nun deutlich aufgefächert, und die Spektren zeigen sich mit Brillanz.

Die akustische Reise in den erweiterten Raum setzt sich mit den Orchesterätzen vier bis sechs fort. Sie münden in einen farbigen Kosmos entfernter Harmonien an den Grenzen zwischen Klang und Geräusch. «Les espaces acoustiques» ist ein monumental angelegtes Werk des späten 20. Jahrhunderts – und

zugleich ist es eine zentrale Referenz für Erkundungen der entlegenen Gebiete der Obertonreihe höherer Ordnung.

Die Zersplitterung eines Tons in mehrere Teile ist als Mehrklang inzwischen bekannt. Diese «Multiphonics» erforscht Grisey insbesondere beim «Solo pour deux» (1981) für Klarinette und Posaune. Weiter begegnen wir einem Unisono der beiden Instrumente und bemerken Pulsationen als Folge minimaler Abweichungen von ein und derselben Tonhöhe. Diese variablen Schwebungen sind von der asiatischen Musik her bekannt, mittlerweile werden sie auch im Westen häufiger verwendet. Die Intervallstudien an der konsonanten Duodezime, der Doppeloktave, später der Terz (also die Naturtöne 3, 4, 5 und folgende) zeigen den Forschergeist in Griseys Musik: Sei es die elektronische Analyse eines Spektralklangs der Posaune oder das Wissen um die vier Tempi in der alten japanischen Hofmusik Gagaku – sein Interesse war vielseitig und ohne jegliche Voreingenommenheit. Im Titel des Werks «Solo pour deux» ist denn auch der philosophische Gedanke einer Symbiose zweier Instrumente zu einem einzigen enthalten.

Zeit und Rhythmus

Das dualistische Denken ist nur eine Seite im Schaffen dieses Komponisten. Eine andere ist die Zeit selbst und die Form dieser Zeit. Die Komprimierung und Dehnung von Zeit ist ein zentrales Element in Griseys Musik und wird in «Vortex Temporum» exemplarisch entfaltet. Im früher entstandenen «Tempus ex machina» (1979) legt Grisey eine längere Studie für sechs Schlagzeuger über den Aufbau und den Zerfall rhythmischer Konstruktionen vor. Der Puls generell ist ein Spezialfall des Rhythmus, er ist der radikalste Ansatz, Zeit wahrzunehmen, und strenggenommen noch gar kein Rhythmus. Erst die Überlagerungen von Pulsen unterschiedlicher Tempi generieren rhythmische Qualitäten.

Mit einem tiefen, regelmässigen Pochen der Trommel beginnt «Tempus ex machina». Eine aus dem Nichts sich aufbauende additive Form legt allmählich Schichten von Pulsen unterschiedlicher Tempi übereinander. Es entstehen polymetrische Rhythmen, und der Eindruck ist der einer dreidimensionalen tonräumlichen Wahrnehmung differenter Ebenen von pulsierenden Punkten. Nach

einer kurzen Phase mit minimalistisch repetierten Patterns werden die Pulse dann zu Tremoli und Trillern erweitert und von unserem Ohr schliesslich als Flächen oder Linien gehört.

Über die Schwelle

Eine musikalische Meditation über den Tod sind die «Quatre chants pour franchir le seuil». Das vierzig Minuten dauernde Werk für Sopran und Ensemble behandelt in vier Sätzen den Tod der «Engel», der «Zivilisation», der «Stimme» und schliesslich den «Tod der Menschheit». Dabei werden Textfragmente aus dem antiken Ägypten und dem Gilgamesch-Epos verwendet. Das Mysterium dieser Komposition ist wiederum die Zeit. Wie auf einem Zeitfluss gleitet man dahin – metaphorisch gesprochen steigt man ab in den Hades, an diesen ultimativen Ort, wo selbst das Echo er stirbt. Die langanhaltenden Töne mit dem fallenden Dreiviertelton-Intervall im dritten Satz sind von ungläublich starker Wirkung – das klassische «Seufzermotiv» in der zeitlichen Augmentation! Die Mikrotöne, es werden Viertel- und Achteltöne verlangt in der Partitur, verändern die melodischen und harmonischen Farbkonstellationen. Die zahlreichen Intermezzi in seinen Werken, die Klangpassagen mit perkussiv körnigen oder gewissten Tremoli sind eine Annäherung Griseys an das Thema der ewigen Zeit.

So verwundert es kaum, dass diese Komposition zu den wenigen Werken überhaupt gehört, die eine Nähe zum Spätwerk Franz Schuberts (und zu Gustav Mahlers «Lied von der Erde») besitzen und eine ähnlich intensive emotionale Wirkung entfalten. Grisey konnte sein letztes Werk nicht mehr selber im Konzert hören. Er starb 1998, mit zweiundfünfzig Jahren, an einem Hirnschlag in Paris. Die «Quatre chants pour franchir le seuil» sind demnach – bewusst oder unbewusst – zu einer Vorwegnahme seines eigenen Todes geworden. Der Tod aber ist die Auflösung der Zeit – auch wenn die Religionen deren «Endgültigkeit» bezweifeln –, und diese Auflösung der Zeit war Gérard Griseys ultimativer Traum.

Edu Haubensak ist Komponist. In Essays für die NZZ beschäftigte er sich mit wegweisenden Komponisten des 20. Jahrhunderts, zuletzt mit Morton Feldman und György Ligeti.