

Stefan Drees

Chaos, Licht und Schöpfungsakt. Zeitgenössische Auseinandersetzungen mit Musik und Subtext von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“

In: Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydn-tagungen. Hrsg. von Walter Reicher. – Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 12. Wien, Hollitzer Verlag 2020, S. 349 – 372.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

Chaos, Licht und Schöpfungsakt. Zeitgenössische Auseinandersetzungen mit Musik und Subtext von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“

Der vorliegende Aufsatz befasst sich anhand ausgewählter Fallbeispiele mit zwei Gruppen von Kompositionen, die eine Auseinandersetzung mit Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ Hob.XXI:2 vermuten lassen. Damit zielen die Ausführungen auf die Vertiefung einiger Aspekte jener Systematisierung entsprechender „creative references to Haydn’s work“, die Christine Siegert in ihrer 2010 publizierten Studie zu den „Haydn“-Kompositionen der Jubiläumsjahre 1982 und 2009 vorgenommen hat¹. Die bewusste Beschränkung auf den genau lokalisierbaren historischen wie musikalischen Bezugspunkt der „Schöpfung“ rückt einerseits die Frage danach in den Mittelpunkt, welche Aspekte des Oratoriums jeweils Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung werden und wie sich dies gegebenenfalls in Substanz oder Struktur entsprechender Arbeiten niederschlägt. Andererseits lässt sie aber auch eine generelle Problematik der Rezeptionsforschung, nämlich die Verifikation und Interpretation von Bezügen auf zurückliegende Musik – und damit die Frage, wann überhaupt von einer Rezeption im Sinne der von Wolfgang Fuhrmann genannten „publizistische[n] und kompositorische[n] Wirkungsgeschichte von Haydns Werken“² gesprochen werden kann –, deutlich hervortreten.

Die erste diskutierte Gruppe umfasst zwei Kompositionen – „Die Vorstellung des Chaos“ für vier Orchestergruppen im Raum (1998) von Günter Steinke (*1956) und „schnitt 53/3“ für Sopran und Orchester (1997) von Hans-Joachim Hespos (*1938) –, die von bestimmten Elementen, Kennzeichen oder Problemstellungen der Haydn’schen Musik ausgehen und diese als unmittelbare Folge einer intensiven, jeweils anders gelagerten Auseinandersetzung mit dem zugrundeliegenden historischen Objekt von Haydns „Schöpfung“ mithilfe kompositorischer Mittel der Gegenwart reflektieren³. Für beide Komponisten gilt darüber hinaus – und dies macht

¹ Vgl. Christine Siegert, „Haydn“ Compositions 1982 and 2009, in: Haydn Society Journal 29 (2010), S. 8–30, hier S. 9.

² Wolfgang Fuhrmann, Rezeption, in: HLex, S. 620–634, hier S. 620.

³ Hierzu ließe sich auch das Klaviertrio „... und licht ...“ (2009) von Gerhard Kramer (*1965) mit seinem Bezug auf den Beginn der „Schöpfung“ zählen; vgl. Siegert, „Haydn“ Compositions, S. 20ff.

die Besonderheit dieser Beispiele aus –, dass sie sich über die konkrete Auseinandersetzung mit dem Oratorium hinaus auch anderweitig mit Haydn und unterschiedlichen Aspekten seines Schaffens befasst haben. Die zweite Gruppe steht hingegen stellvertretend für einen schwieriger zu fassenden, auf parodistische Gehalte zielenden Strang von Rezeption, der nicht allein an der „Schöpfung“ selbst, sondern vor allem am historisch gewachsenen Spektrum darauf bezogener Konnotationen und dem daraus resultierenden Subtext ansetzt. Zwar lässt sich auch in den hier diskutierten Arbeiten – der szenischen Komposition „Die Erschöpfung der Welt“ (1976–78) von Mauricio Kagel (1931–2008) und dem Film „Die Schöpfung“ (2010) von Olga Neuwirth (*1968) – aufgrund der jeweils verhandelten Thematik ein Haydn-Bezug herstellen; doch entbehrt dieser zugleich der Eindeutigkeit, da er einem ganzen Bündel von Aspekten angehört, die sich als Bestandteile eines umfassenden kulturgeschichtlichen Hintergrundwissens entpuppen. Konsequenterweise stellt sich daher die Frage, inwieweit Haydns „Schöpfung“ hier überhaupt die „sources of inspiration“⁴ geliefert haben mag, oder in welchem Maße die hergestellten Bezüge als performative Konstruktionen im Zuge der ästhetischen Erfahrung von Kunst durch den Betrachter angesehen werden müssen.

AUSEINANDERSETZUNG MIT STRUKTURELLEN UND KLANGLICHEN MOMENTEN

Bei Günter Steinke's Komposition „Die Vorstellung des Chaos“ für vier Orchestergruppen im Raum (1998) handelt es sich um eine Relektüre des instrumentalen Einleitungsteils von Haydns „Schöpfung“, also um eine Bearbeitung der ersten 60 Takte unter Bezug auf aktuelle kompositorische Gestaltungsmittel⁵. Das Werk ist bewusst so konzipiert, dass es bei einer Aufführung „als Einleitung zur ‚Schöpfung‘ fungieren und die Haydn'schen Originaltakte folglich ersetzen könnte“⁶. Der Uraufführungs-

⁴ Siegert, „Haydn“ Compositions, S. 19.

⁵ Auch die Vokalkomposition „Genesis. Einleitung aus der ‚Schöpfung‘“ für zwölf Stimmen (2009) von Clytus Gottwald (*1925) stellt eine Bearbeitung dieser instrumentalen Einleitung dar. Im Gegensatz zu Steinke lässt Gottwald die originale Satzstruktur allerdings unangetastet, weist sie einem zwölfstimmigen gemischten Vokalensemble zu und unterlegt sie mit einem Text aus der jüdischen „Tora“ – im Wesentlichen der „Haftarat Bereschit“ (Jesaja 42,5) entnommen – in der deutschen Übersetzung von Moses Mendelssohn, wodurch er den interkonfessionellen Aspekt des Schöpfungsgeschehens zu akzentuieren versucht. Vgl. dazu Clytus Gottwald, „Vorwort“, in: „Genesis. Einleitung aus der ‚Schöpfung‘“, Partitur Carus 9.135, Stuttgart 2009, S. 2f.

⁶ „Komponieren bedeutet für mich immer auch eine ständige Auseinandersetzung mit den eigenen Ideen ...“ Der Komponist Günter Steinke im Gespräch, in: Der Komponist Günter Steinke. Texte und Essays, hrsg. von Stefan Drees, Saarbrücken 2007, S. 9–48, hier S. 20.

kontext ist freilich ein anderer, denn die „Vorstellung des Chaos“ entstand als Präludium für ein Konzert, in dem eine Realisierung der Fragment gebliebenen „Universe Symphony“ von Charles Ives aufgeführt wurde – eines Werkes also, das sich, grob gesagt, nach Vorstellungen des Komponisten mit kosmologischen Vorstellungen wie dem Schöpfungsakt, der Entwicklung des Lebens sowie der menschlichen und göttlichen Natur auseinandersetzen sollte.⁷ Die Entscheidung, für diese Gelegenheit kein grundsätzlich neues Stück zu schreiben, sondern sich stattdessen über die kompositorische Bearbeitung einer älteren Beleuchtung der Schöpfungsthematik dem kosmologischen Entwurf der „Universe Symphony“ anzunähern, geht auf Steinke's generelles Interesse an Haydns Musik zurück, die kurz zuvor bereits in ein anderes Kompositionsprojekt eingeflossen war.⁸ Dabei bezieht der Komponist ein wesentliches Element der Ives'schen Konzeption, nämlich die Möglichkeit der Ausnutzung räumlich getrennt aufgestellter Orchestergruppen zwecks Verdeutlichung unterschiedlicher struktureller Ebenen, als Mittel der Differenzierung ein. Dies ist für die Wahrnehmung des Orchesterstücks essentiell, steht allerdings in der Praxis auch einer Verwendung der Relektüre anstelle der originalen Einleitung zur „Schöpfung“ aufgrund der dafür notwendigen orchestralen Disposition entgegen.

Steinke's „Vorstellung des Chaos“ beruht auf einer genauen Analyse des Originals, die dem Komponisten die strukturellen Elemente für eine Vertiefung der schon bei Haydn vorhandenen Irritationen im Sinn einer aktuellen Lesart liefert.⁹ Ausgehend von der Feststellung, dass es sich bei der instrumentalischen Einleitung im Hinblick auf den Umgang mit der klassischen Harmonik um ein besonders „differenziertes und subtiles Stück“¹⁰

⁷ Vgl. etwa Ives' Notiz zum dritten Teil des Werkes: „This is attempted in music covering a space of time & in three general sections[:] A Formation & Chaos[:] B The earth & firmament[:] C Spirit.“ (f1852), zitiert nach James B. Sinclair, *A Descriptive Catalogue of The Music of Charles Ives*, MSS 14, Yale University Library, New Haven (Connecticut) 1999, Revision 2012, Abschnitt I.A.6.

⁸ So hat der Komponist 1994/95 unter dem Titel „Die Welt auf dem Mond“ eine zweiaktige Bearbeitung von Haydns dreiaktigem *Dramma giocoso* „Il mondo della luna“ Hob. XXVIII:7 auf ein deutschsprachiges Libretto von Wolfgang Deichsel geschaffen. Vgl. dazu Günter Steinke, *Aspekte zur musikalischen Neufassung von Joseph Haydns „Die Welt auf dem Mond“* (1994/95), und Ders., *Notizen zu meiner Bearbeitung von Joseph Haydns Oper „Il mondo della luna“* (1994/95), in: *Der Komponist Günter Steinke*, S. 62f. und 63–66.

⁹ Da es leider nicht möglich war, einen Blick in die unveröffentlichte Partitur des Werkes zu werfen, stützen sich die nachfolgenden Ausführungen ausschließlich auf verbale Informationen des Komponisten sowie auf einen Audiomitschnitt der Uraufführung.

¹⁰ Der Komponist Günter Steinke im Gespräch, S. 20.

handelt, versucht der Komponist, die darin angelegten Tendenzen – Haydns „subtile Abweichung von den kompositorischen Gestaltprinzipien seiner Zeit [...], ohne diese jedoch zu negieren“¹¹ – in ein aus gegenwärtiger ästhetischer Perspektive formuliertes Klanggeschehen zu transformieren, ohne dabei den Bezug zum Original zu verlieren. Aus dem Blick des Zeitgenossen und wesentlich geprägt vom ästhetischen Hintergrund der mitteleuropäischen Musikgeschichte nach 1950, benennt Steinke in einem Werkkommentar all jene musikalischen Details, die Haydn gezielt einsetzt, um damit – sie in eine „klar geordnete Dreiteiligkeit inklusive variierten Reprise“¹² einpassend und deren formale Binnengliederung wiederum „an klassische[n] vier- bzw. zweitaktige[n] Einheiten“ ausrichtend – kompositorische Regularitäten zu unterlaufen und die Abweichungen von ihnen der Funktion des Stückes gemäß „als Unordnung und Aspekte des Chaos“ deutlich zu machen:

Trugschlüsse und chromatische Wendungen; das vagierende Moment von verminderten Septakkorden, die der Harmonik den Anschein des Umherirrens im Raum geben; die Verhinderung von Themenbildung durch Verwendung kurzer Motive, die sich wie molekulare Partikel im Raum ausbreiten; unverhofft eintretende Begleitfiguren und plötzliche Modulationen; das Moment der Ziellosigkeit von Wiederholungen und die Stagnation von repetierten Kadenzfloskeln, die zum Teil den musikalischen Verlauf regelrecht einfrieren; scheinbar zufällig in den freien Raum hineinschießende skalenhafte Gebilde.¹³

Auf der Grundlage dieser analytischen Beobachtungen versucht Steinke, Haydns kompositorische Gestaltungsmittel mitsamt ihrer Irritations- und Überraschungsmomente in ein musikalisches Gebilde zu transformieren, das vor allem den Aspekt des Raumes in den Mittelpunkt stellt und diesen aus drei voneinander abweichenden Perspektiven beleuchtet. Hierbei fasst der Komponist erstens den Begriff Raum als Bezeichnung für den „historische[n] Raum zwischen dem Original Haydns und der Übertragung ins Heutige“ auf.¹⁴ Diese zeitliche Distanz lässt Steinke über eine deutlich hörbare Veränderung der musikalischen Materialien einfließen, nämlich als Erweiterung des zugrundeliegenden Klangmaterials „bis hin zu geräuschhaften Instrumentalklängen und Clustern“, die er durch Rückgriff auf den

¹¹ Günter Steinke, „Die Vorstellung des Chaos“ (1998), in: Der Komponist Günter Steinke, S. 67f., hier S. 67.

¹² Ebenda, S. 68.

¹³ Ebenda, S. 67. Der vollständige Werkkommentar ist im Anhang des vorliegenden Aufsatzes abgedruckt.

¹⁴ Dieses und die nachfolgenden Zitate ebenda, S. 68.

Originalsatz „vor allem aus Überlagerungen von Haydns Begleitfiguren und Akkordstrukturen“ gewinnt. Dass die klanglich differenten, um zwei Jahrhunderte voneinander getrennten Positionen der Materialbehandlung in der Partitur nicht klar voneinander abgegrenzt sind, sondern in fließende Übergänge eingebunden werden, sorgt für die Ausbildung einer klanglichen Kontinuität zwischen ihnen. Dadurch werden in diesem Fall – durchaus im Sinne eines teleologischen Geschichtsverständnisses – die Wurzeln gegenwärtigen Komponierens in Haydns Behandlung des musikalischen Satzes verortet.

Raum meint aber zweitens auch den „Raum der musikalischen [d. h. der kompositorisch gestalteten] Zeit“: Durch „Überlagerungen von bis zu drei in verschiedenen Geschwindigkeiten gleichzeitig laufenden Ebenen“ interpretiert Steinke den bei Haydn feststellbaren Aspekt der Tonraumausweitung als „Analogie zur Ausdehnung des Weltalls“. Indem er vor allem im ersten und dritten Abschnitt des Orchesterstücks mit einem Auseinanderdriften von Zeitschichten arbeitet, das musikalische Geschehen in den einzelnen Instrumentengruppen also auf unterschiedliche Weise streckt, indem er auf die Zeitwerte des Originalsatzes verschiedene Permutations- und Ableitungsverfahren anwendet, schafft er „andere Akkordkombinationen, die sich als Klangsynthese von sukzessiven Akkordfortschreitungen verstehen [...] und damit ein scheinbares Durcheinander auf einer neuen musikalischen Gestaltebene erzeugen“. Mit anderen Worten verschiebt Steinke durch diese Reinterpretation der Satzstrukturen die ursprünglichen Zeit- und Klanggefüge der Einzelstimmen gegeneinander und erzeugt dadurch musikalische Verzweigungs- und Verwerfungsvorgänge, die zugleich auch zu neuen harmonischen Bildungen führen.

Drittens schließlich bezieht sich Steinke auch auf die Möglichkeiten zur Gestaltung des realen Aufführungsraums, indem er vier räumlich verteilte Orchestergruppen benutzt, um die komponierten Überlagerungen, also den „Raum der musikalischen Zeit“, zum Gegenstand räumlich-akustischer Erfahrung zu machen. Wie in Bezug auf die unterschiedlichen historischen Materialien werden dabei kontinuierliche Übergänge zwischen verschiedenen Raumpositionen geschaffen: Was in Haydns Originalsatz als Gegenüberstellung unterschiedlicher Motive eingelagert ist, erfährt daher in der kompositorischen Relektüre „eine räumliche Entfaltung, die jedoch nicht nur das räumlich abgegrenzte ‚Frage-Antwort-Spiel‘ kennt“, wie es in einfachen Echowirkungen vorliegt, „sondern auch fließende Übergänge und plötzliche, unverhoffte Raumbewegungen der Haydn’schen Vorlage gegenüberstellt“. Diese Schicht umfasst demnach neben kontinuierlich auskomponierten Verschiebungen des Klanggeschehens von einer Orchestergruppe zur anderen auch die Artikulation bestimmter formaler oder

motivischer Prozesse durch präzise ausgearbeitete Wechsel der räumlichen Perspektive.¹⁵

Während sich Steinke's Orchesterstück aufgrund seiner spezifischen Konzeption nahtlos in den situativen Kontext der Uraufführung einfügte, gehört die ein Jahr zuvor entstandene Komposition „schnitt 53/3“ (1997) von Hans-Joachim Hespos zum Umkreis jener Werke, die – fast schon eine Art Modeerscheinung seit den 1980er Jahren und daher auch ein sehr beliebtes Vehikel für Aufträge an zeitgenössische Komponisten – die bekannte historische Werksubstanz durch einen zeitgenössischen Kommentar aufbrechen und ihr dadurch ein Element der Irritation einschreiben sollen.¹⁶ Tatsächlich ist das Stück ein Beispiel für jene Haltung, die Hespos in zahlreichen Texten, Gesprächen oder Partituren immer wieder mit emphatischen Formulierungen für seine Musik eingefordert hat: dass sie nämlich „neu anders“ sein, den Wahrnehmungsprozess aufbrechen und diesen Moment ins Zentrum ästhetischen Erlebens rücken müsse.¹⁷ Diesem Ideal folgt der Komponist im Falle von „schnitt 53/3“, indem er das Haydn'sche Original kurzzeitig zugunsten alternativer Klanginformationen unterbricht und dadurch einen extremen musikalischen Kontrast zur Umgebung schafft. Dabei wird zugleich ein alternativer Diskurs in Haydns „Schöpfung“ hineingetragen, da das neue Stück – wie das gesamte Schaffen von Hespos – eminent theatralisch ist und, vermittelt über die Bezeichnung „stimmenszene“, der performativen Ebene des Musizierens innerhalb der Ausführung einen wesentlichen Platz einräumt. Auch wenn es sich in diesem Fall eher um „eine ‚introvertierte‘ Szene“¹⁸ handeln mag, tragen doch die für Hespos typischen Vortragsanweisungen samt den damit verknüpften, oftmals paradoxen Ausführungsbestimmungen dazu bei, dass dem musikalischen Geschehen eine theatrale Komponente zuwächst (vgl. die Gesamtansicht der Partitur in Abb. 1).

Der Werktitel verweist mit einer bei Hespos selten anzutreffenden Direktheit auf das, was musikalisch passiert: Der Komponist schneidet in die

¹⁵ Mit vergleichbaren räumlich konzipierten Verläufen hat sich Steinke zuvor bereits in seiner Komposition „TERRAIN“ für großes Orchester (1993) befasst.

¹⁶ Die nachfolgenden analytischen Beobachtungen wurden mittlerweile in leicht veränderter Gestalt im Rahmen einer Monographie zu Hans-Joachim Hespos veröffentlicht; vgl. Stefan Drees, „kunst ist das gegenteil von verarmung“: Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos, Hofheim 2018, S. 76–80.

¹⁷ Ein kurzer Werkkommentar des Komponisten zu „schnitt 53/3“ sowie eine im Rückblick formulierte Bemerkung zu Uraufführung und Publikumsreaktionen sind im Anhang des vorliegenden Aufsatzes abgedruckt.

¹⁸ Eva-Maria Houben, hespos – eine monographie, Saarbrücken 2003, S. 258.

originale Satzsubstanz des Haydn'schen Schlusschores („Singt dem Herren alle Stimmen!“) hinein, um dort seine „stimmenszene“ einzufügen¹⁹: „der schnitt passiert im haydn-finale der ‚schöpfung‘, in takt 53 auf der 3. zählzeit. ein einschub von 5 minuten dauer ...“²⁰. Wie schwer Hesos die Entscheidung über die genaue Platzierung dieses Einschnitts gefallen ist, geht aus einer Aussage hervor, in der er die Beweggründe für sein Zögern sowie für die Wahl der aktuellen Passage benennt:

haydn ist im grunde wasserdicht, lässt kein hineinschneiden zu, aber da beginnt er zu wanken, er arbeitet mit asymmetrien ... also einbruch/schnitt an der weichsten stelle, nicht an der schwächsten. der schnitt muss zu ganz anderen geschichten führen, muss haydn in einer anderen art weiterführen. danach klingt haydn ganz anders ...²¹

In diesen Worten klingt nicht nur die Intention des Schnittes an, nämlich Haydn letzten Endes durch Einschreibung eines alternativen ästhetischen Erfahrungsraums in den Schlusschor „ganz anders“ klingen zu lassen, sondern es schwingt darin gleichfalls etwas von dem großen Respekt mit, den Hesos dem Klassiker entgegenbringt – ein Respekt, der sich auch darin bekundet, dass der Komponist in Gesprächen und Podiumsdiskussionen immer wieder kenntnisreich auf Haydns Musik und deren Eigenheiten zu sprechen kommt, weil er sie im Grunde als Verkörperung all dessen betrachtet, was er selbst für das zeitgenössische Musikschaffen einfordert, nämlich „daß man im nächsten augenblick wirklich nicht weiß, wie es weitergeht“²².

Freilich wird man „schnitt 53/3“ nicht gerecht, wenn man das Stück lediglich als irritierenden Einschub oder als ästhetische Provokation betrachtet; erst vor dem Hintergrund sonstiger Werke von Hesos und insbesondere anderer „stimmenszenen“²³ wird deutlich, dass hier nicht nur ein Zeitge-

¹⁹ Zum Akt des „Einschneidens“ als generelle Strategie von Hesos vgl. Gordon Kampé, Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden: Gedanken zum Unzusammenhang in Werken von Hans-Joachim Hesos, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), H. 1, S. 97–101.

²⁰ Hans-Joachim Hesos, zitiert nach Houben, hespos, S. 100. Die Materialien im Archiv der Akademie der Künste Berlin (hespos-archiv 128) zeigen, dass der Komponist diese Schnittstelle zunächst in einer Kopie der entsprechenden Partiturseite (Edition Eulenburg No. 955, S. 372) verzeichnet hat.

²¹ Zitiert nach Houben, hespos, S. 101. Vergleichbar hat sich der Komponist zu diesem Aspekt u. a. im Rahmen eines von der Gesellschaft für Neue Musik Ruhr organisierten Symposiums am 22. November 2008 geäußert.

²² Hans Joachim Hesos, zitiert nach Tobias Daniel Reiser, *Höre Hesos! Gespräche mit dem Komponisten Hans-Joachim Hesos*, Berlin 2011, S. 14.

²³ Vgl. hierzu etwa Eva-Maria Houben, *Die Frau als „raumfigur“ und „stimmenkörper“: Die Frauenstimme in Kompositionen von Hans-Joachim Hesos*, in: *Frauenstimmen*,

nosse in Haydn hineinschneidet, sondern dass er umgekehrt zugleich auch Merkmale von dessen Orchestersatz für seinen eigenen, generell vom experimentellen Umgang mit den Klangerzeugern geprägten Stil adaptiert, also kompositorisch sensibel auf das für seine Musik fremde Umfeld reagiert. Tatsächlich geht der eigentlichen Einfügung des Hespos'schen Schnittes eine weniger markante Aktion voraus (vgl. Abb. 2): Bereits in T. 51 gesellt sich die Solostimme mit vibratoloser Vokalise auf der fünften Sechzehntel mit einem ges² zu Haydns Chorsatz hinzu. Dieser Einsatz soll, den Klang „ganz zurücknehmend“, im Pianissimo und „stillstehend langsam heraus aus jeglicher Zeit“²⁴ erfolgen, wird aber dennoch als Dissonanz innerhalb der Haydn'schen Harmonik wahrnehmbar. Wenig später dann, in T. 53 auf der neunten Sechzehntel, halten die Orchester- und Singstimmen inne („tutti stop“) und geben damit dem Einschub vollständig Raum: Die Sopranstimme beginnt sich nun in einer absteigenden Linie zu entfalten, zu der sich kurz darauf auch der erste Einsatz der Instrumente gesellt.²⁵ Hespos hat das Werk – diesen ersten Einsatz weiter fortschreibend – als durchgehende Linie der Sängerin konzipiert, durchsetzt mit unterschiedlichen, in fantasievoller Sprache formulierten und häufig auch gestisch geprägten Vortragsanweisungen.²⁶ Der intendierte Charakter lässt sich bereits den er-

Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger, Herbolzheim 2000 (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 1), S. 347–356; zu den Hespos'schen „stimmenszenen“ und ihren theatralen Aspekten vgl. außerdem Drees, „Kunst ist das Gegenteil von Verarmung“, S. 111–120.

²⁴ Sämtliche Vortragsanweisungen sind zitiert nach der Partitur H 097 E, Hespos Eigenverlag, Ganderkesee 1997.

²⁵ Vgl. auch die blumige Beschreibung von Houben, Hespos, S. 100f.: „Die Stimme führt jetzt, kurz vor dem Schluss, mit eigenem Orchester das Thema Schöpfung als Thema Zeugung, Neu-Schöpfung, Neu-Zeugung weiter. Setzt fort, verwandelt, Schöpfung kommt an kein Ende.“

²⁶ Am Rande sei darauf hingewiesen, dass sich die Anweisungen – wie bei Hespos üblich – auf unterschiedliche Ebenen des Vortrags beziehen, was sich in ihrer typografischen Gestaltung abzeichnet (zum Folgenden vgl. die Angaben in der mit der Ziffer 5 markierten Passage gegen Ende der ersten Notenzeile): Die unterstrichenen Bemerkungen benennen den allgemeinen Charakter einer Passage oder ihrer Teile („erregfleck – rasch heftig / unbewegt / starr“), die meist unterhalb des Systems platzierten Angaben dienen als kreative Erweiterung der dynamischen Angaben („orgiastisch zerschütteltes out-quick, gestopp-stolper“), die zwischen grafischen Notationselementen und Notenköpfen eingestreuten Worte zielen hingegen auf eine spezifische gestische Komponente des Vortrags („flirr-kicher“, „hetz-gejacker“, „schrill-spitz-gelache“, „lach-gepreßt“). Zur performativen Dimension dieser Notationsform vgl. Stefan Drees, Forderung und Überforderung im Dienst der Wahrnehmung. Das Komponieren von Hans-Joachim Hespos im Licht einer Ästhetik des Performativen, in: Musiktheorie 24 (2009), H. 4, S. 31–45, insbesondere S. 36–41.

haydn: die schöp-
fung, 34. schlaf-
chor mit soli
51/16

bulli-
stop
53/9
16

von kaum metrischem changement
PP ganz zurücknehmend
stillstehend langsam heraus aus jeglicher Zeit

hans-joachim hespos
schnitt 53/3
stimmenszene für sopran und orchester
picc, fl, ob(gh), 2.2, cflg - 2.2, 3, 0 - xyl, gr. piatti - str
- auftrag. würst. staabstheater stuttgart, angeregt von lothar zagrosek -

ruhig

2.Hrn.
Vc
Cb
Cflg

di. v. v. g.
Cflg

2

3

Abbildung 2: Hans-Joachim Hespos, „schnitt 53/3“ (1997), Einsatz der Sopranstimme und Beginn des Einschubs. © 1997 Hespos Eigenverlag, Ganderkesee (H 097 E).

haltenen Notizen aus der Konzeptionsphase des Werkes entnehmen, in denen Hespos für den geforderten „lyr.[ischen] (hohen) Sopr.[an]“ eine Klangvorstellung vermerkt, die eine gewisse Verwandtschaft zu den Eigenarten des traditionellen Belcanto verrät: „weich, mit schönem schmelz [/] edle linien [/] höher [/] hohe octave, leichter [/] beweglicher“²⁷.

An diese Sopranlinie sind jeweils einzelne, unterschiedlich instrumentierte Sektionen angelagert, die sich aus zwei unterschiedlichen Gruppen von Materialien speisen: Erstens komponiert Hespos eine klanglich relativ konstant instrumentierte Schicht, die sich aus zwei Hörnern, Violoncello, Kontrabass und Kontrafagott zusammensetzt, also eher in den tiefen Registerlagen lokalisiert ist. Sie liefert, über gestrichelte Linien jeweils genau mit dem Sopranpart koordiniert und mittels durchnummerierter Klammern (1 bis 14) über dem Sopransystem markiert, eine Art kontrastierenden klanglichen Untergrund, der sich meist durch parallellaufende Intervalle auszeichnet, belebt durch unterschiedliche dynamische und artikulatorische Maßnahmen und zwischenzeitlich immer wieder aussetzend. Für Hespos ungewöhnlich ist nicht nur die klangliche Zusammensetzung dieser Schicht, sondern auch ihre Konstanz über den gesamten Verlauf der „stimmenszene“ hinweg. Beide Momente lassen sich als Adaption und Herausarbeitung klanglicher Kennzeichen verstehen, die der Komponist aus der Partitur der „Schöpfung“ in seinen Einschub übernommen hat, um damit das dezidiert „Andere“ seines Einschubs vor dem Hintergrund

²⁷ hespos-archiv 128.

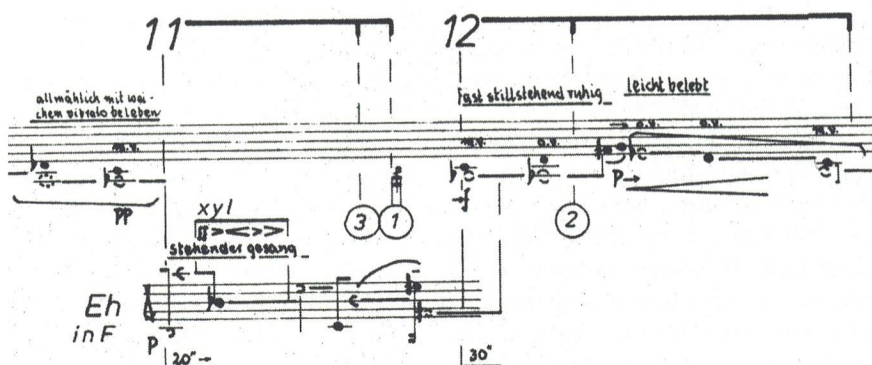


Abbildung 3: Hans-Joachim Hespos, „schnitt 53/3“ (1997), „stehender gesang“ des Englischhorns bei Ziffer 11. © 1997 Hespos Eigenverlag, Ganderkesee (H 097 E).

Haydn'scher Klangeigenschaften zu unterstreichen. Nur einmal wird die Instrumentationsschicht zwischenzeitlich durch einen als „stehender gesang“ bezeichneten Englischhorneinsatz unterbrochen (Ziffer 11, vgl. Abb. 3) – hervorgehoben also durch ein Instrument, das in Haydns Oratorium nicht vorkommt –, um dann am Ende in ein sehr heterogenes Orchestertutti (Ziffer 14) überzugehen, aus dem allerdings ein konstant über drei bis vier Sekunden gehaltener Bläserakkord wie eine auf Haydns Instrumentation verweisende Klangsignatur heraussticht.

Neben dieser harmonischen Schicht aus gleichmäßigen Zusammenklängen gibt Hespos in der linken unteren Ecke seiner Partitur einen als „mat.“ bezeichneten Materialfundus vor: Zu ihm gehören sechs unterschiedlich besetzte, knapp formulierte Orchestereinsätze, die – durch umkreiste Ziffern markiert – mehrmals an unterschiedlichen Positionen der Partitur als Einwürfe gestischen Charakters gespielt werden sollen und in ihrer instrumentalen Zusammensetzung wiederum auf bestimmte Eigenheiten und Instrumentenkombinationen der Haydn'sche Orchesterbesetzung reagieren.²⁸ Weiters enthält der Materialfundus eine mit der Anweisung „von dreinschlagender rasanz, flirrend rasch“ überschriebenes System, das einen

²⁸ Die Bemerkung „orchestrale gestalten“ findet sich dementsprechend sowohl in den Notizen aus der Konzeptionsphase des Werkes (hespos-archiv 128) als auch in einer kurzgefassten musikalischen Charakterisierung („atemkreischGesang n o w durchsetzt von orchestralen gestalten“) aus dem kurzen Werkkommentar des Komponisten; vgl. Hans Joachim Hespos, „redeZeichen.. Texte zur Musik 1969–1999, hrsg. von Randolph Eichert und Stefan Fricke, Saarbrücken 2000 (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 8.1), S. 204.

Tonvorrat für das bei Haydn gleichfalls nicht besetzte Xylophon enthält. Auf diesen soll überall dort zurückgegriffen werden, wo Hespos – jeweils mit wechselnden dynamischen Angaben versehen – unterhalb der Sopranstimme durch die Angabe „xyl“ eine Auswahl aus dem entsprechenden Tonhöhenrepertoire fordert. Die Rückkehr zum Schlusschor der „Schöpfung“ erfolgt abrupt nach einer „weich gedehnt“ vorzutragenden Phrase des Soprans und einem durch eine Vier-Sekunden-Zäsur hiervon getrennten sfz-Einsatz einzelner Orchesterinstrumente, auf den dann „attacca“ Chor und Orchester auf der zehnten Sechzehntel von T. 53 einsetzen. Damit ist der von Hespos eingefügte alternative Erfahrungsraum wieder geschlossen und Haydns Musik strebt – für den Hörer im Idealfall von dem soeben gehörten Einschub beeinflusst – ihrer finalen Steigerung zu.

PARODISTISCHE BEZUGNAHMEN

Aufgrund deutlich erkennbarer struktureller und klanglicher Bezüge zu Haydns „Schöpfung“ unterscheiden sich die beiden bislang betrachteten Werke grundlegend von den im Folgenden zu diskutierenden Arbeiten Mauricio Kagels und Olga Neuirths, bei denen sich die Verknüpfung mit dem Oratorium eher aus einem assoziativen Bündel von Referenzen ergibt. Dass in diesem Kontext das parodistische Moment eine wichtige Rolle spielt, macht bereits der Titel von Kagels Komposition „Die Erschöpfung der Welt“ (1976–78) kenntlich²⁹: In ihm tritt uns ein Wortspiel entgegen, das die Zielrichtung dieses vom Komponisten als „szenische Illusion in einem Aufzug“ bezeichneten Bühnenwerks andeutet und durch Hinzufügung einer unscheinbaren Vorsilbe den gestaltenden Akt des Schaffens zu einer ans Ende geratenen Ausbeutung natürlicher Ressourcen umdeutet.³⁰ Analog zu der im Titel anklingenden Idee, in seinem Werk „mit äußerster Schonungs- und Respektlosigkeit die Sinnhaftigkeit des Weltenlaufs und

²⁹ Als Vokalbesetzung schreibt Kegel sechs Gesangssolisten (Koloratursopran, Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass), einen mindestens 16stimmigen gemischten Chor und einen Sprechchor aus jeweils mindestens acht Frauen- und Männerstimmen sowie je drei Schauspielerinnen und Schauspieler vor; das Instrumentalensemble ist mit Klarinette, Violine, Klavier, elektronischer Orgel und Schlagzeug denkbar sparsam besetzt, doch werden darüber hinaus weitere vokale und instrumentale Materialien – darunter etwa die Stimme des unsichtbaren Gottes, die Partien eines weiteren Chores, eines Streichorchesters, eines Blechbläserensembles, einer Klarinette, vierer Violoncelli und zweier Harfen – elektronisch zugespielt und durch Geräuschklänge ergänzt.

³⁰ In einem Gespräch mit Werner Klüppelholz betont der Komponist, der Titel sei treffend, „weil er kein Kalauer ist, sondern die Essenz des Stückes beschreibt“; vgl. Mauricio Kegel, *Dialoge, Monologe*, hrsg. von Werner Klüppelholz, Köln 2001, S. 84. – Eine kürzere, der Gattung Oratorium näherstehende Konzertfassung des Werkes entstand 1982.

der menschlichen Existenz in Frage“ zu stellen³¹, ist in „Die Erschöpfung der Welt“ das für Kagels Arbeit charakteristische Hantieren mit Traditionsbezügen und damit einhergehenden satztechnischen Topoi erkennbar. Das Verfahren lässt sich – einer Beschreibung von Helga de la Motte-Haber folgend – daran erkennen, dass der Komponist häufig „Struktur und Atmosphäre [...] wie eine Folie oder Maske über Bekanntes, auch Abgenutztes“ legt und durch „[s]olches Aneignen und Verfremden, solches Irritieren und Erneuern [...] Referenzen im Kopf des Hörers“ erzeugt – ein Vorgehen, das Analogien zur „Technik des Palimpsests“ als Wiederverwendung bzw. „Neubeschriftung“ eines zuvor benutzten Zeichenträgers bei gleichzeitiger Integration von Spuren seiner früheren Verwendung aufweist.³²

Dieses Gefüge aus mehr oder minder deutlichen Anspielungen im Falle von „Die Erschöpfung der Welt“ zu erkennen, erfordert eine gewisse Vertrautheit mit den zugrundeliegenden kulturellen Diskursen. So wird beispielsweise im Text des ersten Bildes der parodistische Gehalt von Kagels Umformulierungen und der darin implizierten negativen Schöpfungsgeschichte nur vor dem Hintergrund des originären Wortlaut der Passagen aus der Genesis kenntlich³³. Und wie die biblische Schöpfungsgeschichte hier zum Gegenstand einer Parodie wird, scheint auch der Hintergrund von Haydns „Schöpfung“ an bestimmten charakteristischen Passagen als Gegenstand einer Bezugnahme wahrnehmbar. Überraschend mutet daher zunächst der Befund an, dass sich im gesamten Skizzenkonvolut zu „Die Erschöpfung der Welt“ kein einziger Verweis auf Haydn findet.³⁴ Auch darüber hinaus äußert sich Kegel nirgendwo zu einem möglichen Haydn-Bezug, betont allerdings in einem Gespräch, dass allein schon der Titel seines Werkes „einen längeren Nachhall auslösen“ könne, da man als Rezipient aufgrund des Wortlauts möglicherweise „eine zweideutige Verbindung [...]“

³¹ Wolfgang Ruf, Mauricio Kagel „Die Erschöpfung der Welt“, in: Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980), hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Tutzing 2002 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 41), S. 279–290, hier S. 279. Zu den theologischen Implikationen der Komposition vgl. Clytus Gottwald, Kagels „Erschöpfung der Welt“ als negative Theodizee, in: Aufgehobene Erschöpfung – Der Komponist Mauricio Kagel. Symposium, 20. und 21. September 2008, Alte Oper Frankfurt am Main, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz 2009, S. 173–186.

³² Helga de la Motte-Haber, „Nah und fern“ der Gattungstraditionen. Über die Dialektik von Innovation und Tradition im Werk von Mauricio Kagel, in: Mauricio Kagel, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2004 (Musik-Konzepte. Neue Folge 124), S. 71–82, hier S. 72.

³³ Vgl. die Gegenüberstellung der ersten fünf Verse bei Ruf, Mauricio Kagels „Die Erschöpfung der Welt“, S. 283.

³⁴ Das umfangreiche Material befindet sich in der Sammlung Mauricio Kagel der Paul Sacher Stiftung Basel.

I

ZUM URSPRUNG: EINIGE TATEN UND FLOCHE DES HERRN

VORHANG

Wenn der Vorhang sich öffnet, ist die leere Bühne dunkel. Die Erzähler (Mann und Frau zu einer Monsterfigur vereinigt) gehen langsam nach vorne. Jeder Darsteller trägt eine Laterne; die Figur wird von einem Verfolgescheinwerfer schwach beleuchtet.

FRAU: *ruhig, p* DEN HIMMEL UND GIE, *p*

MANN: AM ENDE BESCHÜFTIGT GOTT UND DIE ERDE. DIE ERDE WIRD NICHT

STIMME GOTT: *p* Die Verteilung des Textes auf zwei Stimmen darf die Kontinuität nicht gefährden.

Misterioso

KLAVIER: *p, misterioso*

FRAU: *f* UND WIE AUF DER ERDE, MIT DER ERDE GOTTES

MANN: SCHWANN IN DEN ABGRÜNDE. UND GOTT *afgrundlos*

KLAVIER: *f* ES WERDE LICHT! *« großes Orchester-Kreisch bei Ende des Stückes wie in einem ungeführten Chaos »*

Abbildung 4: Mauricio Kagel, „Die Erschöpfung der Welt“ (1976–78), Beginn des ersten Bildes. © C. F. Peters, Frankfurt Leipzig London New York.

mit Haydns Oratorium“ vermute.³⁵ Trotz des Fehlens eindeutiger Zitate oder Anspielungen ist dem Komponisten also die Möglichkeit einer vom Publikum konstruierten Verknüpfung zwischen beiden Werken bewusst. Es ist daher auch wahrscheinlich, dass ihm – selbst wenn sich in den Skizzen keinerlei Hinweise auf diesen Umstand finden und Haydns Werk als struktureller Bezugspunkt für die Planung irrelevant gewesen ist – die Nähe zu Haydns „Schöpfung“ während des Kompositionsprozesses vor Augen gestanden hat, zumal bestimmte kompositorische Details nahelegen, dass das Oratorium als parodierter Subtext mitschwingt.

³⁵ Kagel, Dialoge, Monologe, S. 152.

Dies zeigt sich zunächst zu Beginn des ersten Bildes („Zum Ursprung: Einige Taten und Flüche des Herrn“), in dem „auf dümmrig beleuchteter Bühne ein Monsterpaar [erscheint], eine wandelnde, aus Mann und Frau zusammengesetzte Collage“, die, „den Bibeltext umkehrend“, vom Beginn der „katastrophisch zerstört[en]“ Welt erzählt (vgl. Abb. 4).³⁶ Betrachtet man diese Passage vor dem Hintergrund von Haydns „Schöpfung“, lassen sich die Figuren in der rechten Hand des Klaviers – „hingetupfte es-Moll- und cis-Moll-Akkorde [...] über einem langsamen chromatischen Baßgang“³⁷, die Werner Klüppelholz als Anspielungen auf „einen romantischen Moment musical“³⁸ deutet – als Simulation jener nach oben gerichteten Tonraumdurchschreitungen ansehen, die in den gebrochenen Holzbläserakkorden von Haydns „Vorstellung des Chaos“ vorgegeben sind. Kagel arbeitet hier also mit musikalischen Topoi, aus denen sich Familienähnlichkeiten zum Haydn’schen Orchestersatz ergeben, wodurch die assoziative Wirkung der Passagen gesteigert wird, ohne dass der Bezug exakt zu greifen wäre.³⁹ Und während in der „Schöpfung“ der C-Dur-Einsatz von Chor und Orchester als musikalisches Signet mit dem Wort „Licht“ in Verbindung gebracht wird, kehrt Kagel diese Wirkung – der veränderten Textaussage entsprechend – ins Negative (T. 7): An die Stelle des emphatischen C-Dur-Klangfelds tritt auf den Befehl „Es werde Licht!“ hin, gewissermaßen trugschlüssig durch eine Zäsur verzögert, ein einzelner Klavierton im Bassregister auf, der dann wiederum den Impuls für eine harmonisch veränderte Fortführung der eingangs erklangenen pianistischen Topoi liefert.

Der prologartigen Parodie des Genesisberichts im ersten Bild lässt Kagel im zweiten Bild eine szenische Konkretisierung des Schöpfungsgeschehens folgen. Gekennzeichnet durch den Titel „Die Entstehung des Bühnenbildes als

³⁶ Werner Klüppelholz, „Die Erschöpfung der Welt“. Szenische Illusion in einem Aufzug, in: Ders., Mauricio Kagel 1970–1980, Köln 1981, S. 203–222, hier S. 204.

³⁷ Ruf, Mauricio Kagels „Die Erschöpfung der Welt“, S. 282.

³⁸ Klüppelholz, „Die Erschöpfung der Welt“, S. 204.

³⁹ Tatsächlich kann man auf eine sorgfältige Planung dieses Verfahrens schließen: In einem Skizzenbuch (Sammlung Mauricio Kagel, „Die Erschöpfung der Welt“, Box 1 = Mappe 2) findet sich eine als „Musikalisches Material“ bezeichnete Seite mit der Notiz „BEGLEITKONFIGURATIONEN (Charakterstück!!!)“, auf der Kagel unterschiedliche satztechnische Topoi aus der klassisch-romantischen Musik notiert – bezeichnet als „Arpeggien“, „Albertibaß“, „Serenade (à la 1898)“, „Bourdon“ [sic], „Ostinati“, „„Skalen“ (in Sexten, Terzen, Quartan usw.) (Tonleiter)“ – und diese Aufstellung mit der Bemerkung kommentiert: „Diese Figuren können zu jede beliebige [sic] Zeitpunkt des Ablaufs eingesetzt werden.“ Das heißt der Komponist entwirft das Material von vornherein auf der Grundlage von Topoi, deren an Fluskeln grenzender Allgemeingrad ein Maximum an Anspielungen an bereits bestehende Musik garantiert.

Parabel“ tritt nun die Idee von der „Welt als Theater und Gott [als] ihr[em] Regisseur“⁴⁰ in den Vordergrund: Gottes erster Befehl gilt auch diesmal dem „Licht“, wodurch Kagel neben der Musik und dem auditiv zu rezipierenden Sprachklang zugleich „das Visuelle als gleichberechtigtes Gestaltungsmittel“⁴¹ etabliert. Als musikalischer Untergrund für dieses Geschehen dient ihm ein musikalischer Allgemeinplatz, nämlich die in T. 1 einsetzende Abfolge alternierender Akkorde auf C und F, von Wolfgang Ruf als „stabil, ja herrisch anmutende V-I-Kadenzfolge zum C mit nachschlagendem Streicher- und Harfenpizzicato“ beschrieben⁴². Mit dieser Ereigniskette scheint Kagel auf die im ersten Bild fehlende klangliche Lichtmetapher anspielen zu wollen, lässt jedoch zugleich eine gewisse Unentschlossenheit anklingen (vgl. Abb. 5)⁴³: Die erstmalige Artikulation des Wortes „Licht!“ (T. 11: „p, ohne Affekt, jedoch auffordernd“) ist mit einem dominantisch wirkenden C-Klang verbunden, der im Takt darauf in den harmonisch als Tonika wahrnehmbaren F-Klang kippt. Der zweite Ruf „Licht!!“ (T. 13: „f, cholerisch, Feldweibelton“) erfolgt nach einem erneuten Wechsel zum C-Klang, auf dem die Musik nun stehen bleibt. Erst der dritte, in dreifachem Forte „brüllen[d]“ hervorgestoßene Ruf „Licht!!!“ (T. 14) zeitigt eine Veränderung, die auf visueller Ebene mit einem „außerordentliche[n] Blitz“ markiert wird. Doch unterbleibt nun das zuvor angeklungene musikalische Pendant zu dieser Erhellung: An seine Stelle tritt – damit zugleich das relativ stabile Pendeln zwischen zwei harmonischen Positionen ablösend – die Zuspiegelung eines Geräuschklangs, dem eine „furisoso“ zu spielende instrumentale Textur (bestehend aus Harfencluster, Schlagzeugaktionen und chromatischen Linien der übrigen Ensembleinstrumente) folgt. Erneut wird hier die Erwartung enttäuscht – und wiederum geschieht dies, worauf die Verwendung der Grundtonbezüge hinweist, auf der Basis von Elementen, die sich im Sinne von Anspielungen auf Haydns „Schöpfung“ verstehen lassen.

Mit vergleichbarem Anspielungsreichtum wartet das letzte Beispiel auf, dessen Haydn-Bezug sich in erster Linie aus dem Titel und dem Wissen um

⁴⁰ Klüppelholz, „Die Erschöpfung der Welt“, S. 210.

⁴¹ Ruf, Mauricio Kagels „Die Erschöpfung der Welt“, S. 286.

⁴² Ebenda, S. 287. Das hier angedeutete Szenario findet sich bereits auf einem Skizzenblatt (Sammlung Mauricio Kagel, „Die Erschöpfung der Welt“ (3/16), Skizzen) als Entwurf zu einer mit „1.“ bezeichneten Szene, versehen mit der in Klammer gesetzten Notiz „Fortwährende Wiederholung einer Kadenz. V–I“. Ein weiteres Skizzenblatt aus diesem Konvolut mit der Notiz „FLAT LUX 1973“ verdeutlicht, dass der Arbeitstitel des Projekts zunächst genau auf den Befehl der Lichtwerdung abzielte.

⁴³ Sämtliche Vortragsanweisungen zitiert nach Mauricio Kagel, „Die Erschöpfung der Welt“. Szenische Illusion in einem Aufzug, Bühnenfassung, Partitur Edition Peters / Henry Litolf's Verlag 31146, Frankfurt am Main u. a. 1980, S. 9.

„Langen Nacht der Kirchen 2010“ und wurde am 28. Mai 2010 im Rahmen des Schwerpunktes „Himmel und Haydn“ in der Pfarre Eisenstadt-Oberberg uraufgeführt. Sie setzt sich, Jelineks für diese Gelegenheit entstandenen Prosatext „Mit der Zeit ...“ und elektronische Musik Neuwirths einbeziehend, auf ironische Weise mit dem christlichen Schöpfungsmythos auseinander, indem sie „das Thema weiblicher Schöpfung und Kreativität verhandelt“⁴⁵. Nach einer den Urknall und damit den Beginn der Schöpfung evozierenden Explosion, die von einer korrespondierend dazu verlaufenden Ausbreitung elektronischer Klänge begleitet wird, entspinnt sich eine assoziative Bildmontage, die über den gesamten Film hinweg mit visuellen Eindrücken der Elemente Feuer, Luft und Wasser arbeitet. Während Gottes Stimme erklingt, werden Neuwirth und Jelinek bei ihrer Arbeit als schaffende Künstlerinnen gezeigt: „Man sieht und hört sie beim Sprechen und Musizieren; sie inszenieren sich als Schriftstellerin und Komponistin, indem sie beim Schreiben und Komponieren an ihren Schreibtischen in Szene gesetzt werden.“ Dabei tritt zugleich der Unterschied zwischen literarischem und musikalischem Kunstwerk in den Blick und lässt beide als unterschiedliche Modi des Gestaltens von Zeit wahrnehmbar werden: Während Jelinek über Musik und verstreichende Zeit räsoniert, spielt sich bei Neuwirth die Arbeit unhörbar ab, ins Innere gewendet, als wortlose und der Worte nicht bedürftige Schöpfung, zu der die Sprache Jelineks allenfalls kommentierend hinzutreten kann, um sich als künstlerisches Medium eigenen Rechts an der Beschaffenheit von Musik abzuarbeiten.⁴⁶ Die im letzten Drittel des Films artikulierte Aufforderung der göttlichen Stimme zur Zeugung und Vermehrung der Menschen wird von den beiden Frauen als Impuls zur künstlerischen Produktion umgedeutet, so dass dem „empört frustrierten Ausruf“ Gottes – „Das sind die Zeugungen des Himmels und der Erde?“ – am Ende „die (mehr oder weniger) zufriedenen“, aber dennoch selbstbewussten Gesichter Neuwirths und Jelineks gegenüberstehen (vgl. Abb. 6).

Gesellschaft“: Olga Neuwirths Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle von Künstlerin und Kunst, in: *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, hrsg. von Vera Grund und Nina Noeske (*Musik und Klangkultur*, 37) Bielefeld 2020 (in Vorbereitung).

⁴⁵ Dieses und die nachfolgenden Zitate: Jenny Schrödl, *Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*, in: *JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013*, hrsg. von Pia Janke, Wien 2013, S. 229–241, hier S. 231.

⁴⁶ Damit fügt sich der Film in eine ganze Reihe von sehr unterschiedlichen Werken, Performances und Installationen, in denen sich die Komponistin seit 2006 intensiv mit dem kreativen Prozess, der gesellschaftlichen Rolle von Kunst und dem ephemeren Charakter von Musik auseinandergesetzt hat.

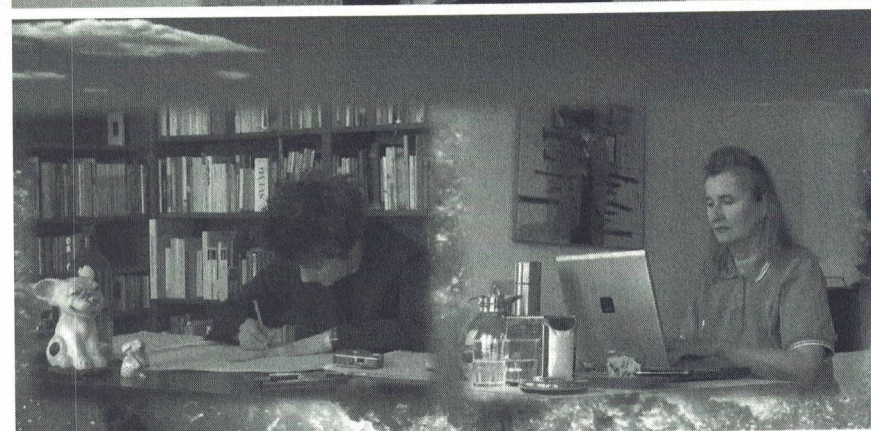
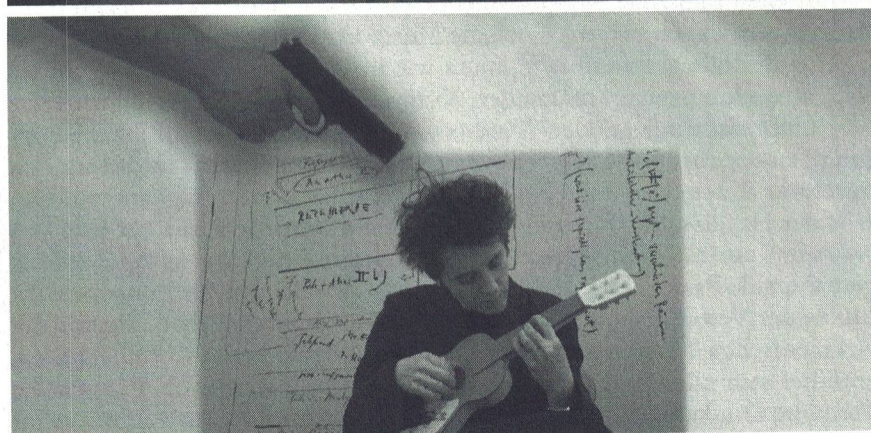


Abbildung 6: Filmstills aus Olga Neuwirths Kurzfilm „Die Schöpfung“ (2010). © Olga Neuwirth.

Wesentlich stärker als bei Kagel ist es hier der Subtext, der als Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung dient: der kulturgeschichtliche Hintergrund, der sich über die Verbindung zur Genesis ergibt und das Prinzip der Schöpfung als männlich konnotierten und rezipierten Akt in Frage stellt. Die Verbindung zu Haydn resultiert zunächst einmal aus der Aufführungs- und Auftragssituation, die unbedingt mitzudenken ist, denn nur dadurch erschließt sich der Umstand, dass es sich bei dem Film um eine künstlerische Replik auf die Haydns „Schöpfung“ innewohnende Tendenz zur idyllischen Verklärung des biblischen Schöpfungsmythos handelt: um eine Distanzierung also von einer Haltung, die jegliche negativen Aspekte der Schöpfungsgeschichte – Versuchung, Sündenfall und Vertreibung – zugunsten der Schilderung paradiesischer Zustände ausklammert, vor allem aber auch eine Distanzierung von dem dort sowie in der Genesis vermittelten Bild einer passiv-dienenden Rolle der Frau.⁴⁷ Auch wenn Neuwirth ausdrücklich betont, dass „die Musik Haydns in meiner Konzeption [...] keine Rolle gespielt hat“⁴⁸, muss wie im Falle Kagels bei der generell sehr anspielungsreich arbeitenden Komponistin vom gedanklichen Hintergrund eines umfassenden Wissens um musikalische Details der „Schöpfung“ ausgegangen werden.⁴⁹ Es lassen sich demnach auch in diesem Fall unschwer Referenzen finden, die mit unterschiedlicher Prägnanz auf Details der Haydn'schen Komposition verweisen, was nicht nur auf eine von Neuwirth mittels Kindergitarre auf der Tonspur intonierte, an ein Rezitativ gemahnende Passage, sondern vor allem auf den Beginn des Films zutrifft: Mit seiner Verbindung von Explosionswolke und klanglichem Impuls der elektronischen Musik erinnert er an Haydns kraftvollen C-Dur-Akkord, entfaltet sich allerdings in einem Klang-Geräusch-Gemisch, das um die Tonhöhe D lokalisiert ist, gefolgt von der Textpassage „Im Anfang schuf

⁴⁷ Die negativen Aspekte der Schöpfungsgeschichte spielen auch in Bernhard Langs Musiktheater „Haydn bricht auf. Sieben Tage, die die Welt verändern“ (2008–09; Libretto: Thomas Reichert) eine wichtige Rolle. Aufgrund der dort auf kompositorischer Ebene stattfindenden, an Haydns Musik ansetzenden Remix-Prozesse ließe sich Langs Werk daher als eine Art Bindeglied zwischen den Auseinandersetzungen mit der kompositorischen Substanz von Haydns „Schöpfung“ und den eher parodistischen Bezugnahmen durch Anspielungen ansehen.

⁴⁸ So die Komponistin in einer E-Mail an den Autor vom 2. März 2014.

⁴⁹ Zu Neuwirths anderweitiger Auseinandersetzung mit Joseph Haydn – vor allem greifbar in ihrer anlässlich von Haydns Todestag entstandenen Komposition „Addio ... sognando“ für Trompete und 4-Kanal-Zuspielung (2009) sowie in dem essayistischen Text „In Schlagdistanz. Ein Mann von zu vieler Empfindung“, in: *Profil* 40 (2009), H. 14 (30. März 2009), S. 100–104 – vgl. die Bemerkungen bei Wolfgang Gratzer, Über „Requiem für H“ und den „Mozart-Haydn-Effekt“, in: *Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg*, hrsg. von Joachim Brüggel und Ulrich Leisinger, Freiburg im Breisgau u. a. 2011, S. 175–193, insbesondere S. 177–180.

Gott den Himmel und die Erde“. Diese eruptiv wirkende Koppelung von Bild und Musik zu einem mehrschichtigen audiovisuellen Reiz wird auf klanglicher Ebene in feinere Strukturen aufgelöst, tritt aber zugleich allmählich zurück und wird so zum Klanghintergrund für die Sprache, der sich mit dem Befehl „Licht werde!“ analog zum optischen Geschehen weiter aufhellt.⁵⁰ Dennoch bleibt die angenommene Korrespondenz zwischen dieser Passage und bestimmten Momenten aus Haydns „Schöpfung“ letzten Endes ein spekulatives Detail, dessen Signifikanz sich primär auf eine Konstruktion des Rezipienten stützt.

OFFENE FRAGEN ZU DEN GRENZEN DES REZEPTIONSBEGRIFFS

Die hier dargestellte Auswahl an Kompositionen, die sich mit einer Rezeption bestimmter Aspekte von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ in Verbindung bringen lassen, verdeutlicht einige wichtige Zusammenhänge: Zunächst einmal machen die Beispiele deutlich, dass sich der Modus der Rezeption oft nicht richtig einschätzen lässt, wenn man nur die jeweiligen Werke in den Blick nimmt und das darüber hinaus reichende Schaffen unberücksichtigt lässt. So wird die spezifische Einlassung von Hans-Joachim Hespos auf die instrumentatorische Ebene der Haydn'schen Musik, wie sie sich in der Orchesterbehandlung von „schnitt 53/3“ abzeichnet, erst dann erkennbar, wenn man vergleichbare, vom Komponisten als „stimmenszenen“ konzipierte Werke in den Blick nimmt. Darüber hinaus dürften immer auch die Rahmenbedingungen, die sich aufgrund eines weiter gestreuten Interesses an Person oder Musik Haydns ergeben, eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der spezifischen Ausprägung von Rezeptionsprozessen spielen.

Allerdings ergeben sich fundamentale Fragen, wenn die Kompositionen statt eines über analytische Befunde nachweisbaren Rezeptionsbezugs eine konzeptuelle Offenheit an den Tag legen. In diesem Fall markiert die Unentschiedenheit, die man etwa im Hinblick auf den Haydn-Bezug

⁵⁰ Am Rande sei erwähnt, dass Neuwirth mit den hier verwendeten, in höheren Registerlagen lokalisierten Klängen auf eine Klangchiffre zurückgreift, die in ihren jüngeren elektronischen Filmmusiken eine wichtige Rolle spielt. Sie gehört einem seit den 1990er Jahren etablierten semantischen Bezugssystem an, mit dem die Komponistin den Raum utopischer Möglichkeiten bezeichnet, was an der bezeichneten Stelle des Films dem Beginn des wortreich thematisierten Schaffensprozesses entspricht. Vgl. hierzu Stefan Drees, Zwischen Metapher und Utopie. Zu Naturbezügen im Schaffen Olga Neuwirths, in: *Ins Offene? Neue Musik und Natur*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 54), Mainz u. a. 2014, S. 168–186, insbesondere S. 172–175.

der Arbeiten Mauricio Kagels und Olga Neuwirths konstatieren muss, zugleich eine besondere Qualität: Kompositorische Kennzeichen, die sich als Spuren einer Auseinandersetzung mit der „Schöpfung“ deuten lassen, gehören in diesen Fällen einem ganzen Netzwerk von Anspielungen an, das jenseits struktureller Kennzeichen auf assoziativer Basis auf den Subtext des Oratoriums verweist. Die Frage, inwieweit das Werk tatsächlich Anstöße geliefert hat, die auf die endgültige Gestalt der diskutierten Arbeiten Einfluss genommen haben, führt daher in logischer Konsequenz zur Feststellung, dass bei diesen Beispielen die hergestellten Bezüge in erster Linie als performative Konstruktionen im Zuge der Deutung von Kunst durch Rezipientinnen und Rezipienten entstehen. Als solche basieren sie jedoch auf einem von den Künstlerinnen und Künstlern ausgelegten Informationsangebot, das als Folie für das Verständnis parodistischer Wirkungen dient und damit sowohl der ästhetischen Erfahrung als auch dem Prozess individueller Sinndeutung in die Hände spielen kann. Angesichts dieses Befunds stellt sich schließlich auch die berechtigte Frage nach der Dehnbarkeit des Rezeptionsbegriffs und seiner Ausweitung auf analytisch nicht nachweisbare Details: Denn es geht hier letzten Endes um Bezüge, die der Einflussosphäre spezifischen Wissens um kulturgeschichtliche Hintergründe entstammen und als solche – gerade bei vielseitig interessierten Künstlerpersönlichkeiten – den Prozess der Werkentstehung entscheidend beeinflusst haben können, ohne indes analytisch genauer nachweisbar zu sein.

ANHANG: DOKUMENTE ZU DEN KOMPOSITIONEN VON GÜNTER STEINKE UND HANS-JOACHIM HESPOS

Günter Steinke: Werkkommentar zu „Die Vorstellung des Chaos“ für vier Orchestergruppen im Raum (1998)⁵¹

Joseph Haydn entwirft in seiner Einleitung zur „Schöpfung“, „Die Vorstellung des Chaos“, eine scheinbare Unordnung, die sich als subtile Abweichung von den kompositorischen Gestaltprinzipien seiner Zeit offenbart, ohne diese jedoch zu negieren. So handelt es sich nicht um ein völliges musikalisches Durcheinander, was dem gängigen heutigen Verständnis des Begriffs „Chaos“ am ehesten Rechnung tragen würde. Das altjüdische „tohu wa bohu“, das den Anfang unserer Schöpfungsgeschichte kennzeichnet („die Erde war öde und leer“), ist die für unsere christliche Tradition wohl gebräuchlichste Vorstellung vom Anfang des Schöpfungsaktes.

⁵¹ Wiedergegeben nach: Der Komponist Günter Steinke. Texte und Essays, hrsg. von Stefan Drees, Saarbrücken 2007, S. 67f.; Erstpublikation in: Programmheft „Musik im 20. Jahrhundert: UNIVERS ...“, hrsg. vom Saarländischen Rundfunk, Saarbrücken 1998, S. 60f.

Der ihr vorausgehende Zustand, das Chaos, ist eher Gegenstand mystischer Spekulation und andererseits naturwissenschaftlicher Spurensuche. Diesen Vorschöpfungszustand zwischen dem Nichts und der Ordnung versucht Haydn darzustellen, indem er gezielt musikalische Mittel einsetzt, die sich einer geradlinigen Entwicklung widersetzen: Trugschlüsse und chromatische Wendungen; das vagierende Moment von verminderten Septakkorden, die der Harmonik den Anschein des Umherirrens im Raum geben; die Verhinderung von Themenbildung durch Verwendung kurzer Motive, die sich wie molekulare Partikel im Raum ausbreiten; unverhofft eintretende Begleitfiguren und plötzliche Modulationen; das Moment der Ziellosigkeit von Wiederholungen und die Stagnation von repetierten Kadenzfloskeln, die zum Teil den musikalischen Verlauf regelrecht einfrieren; scheinbar zufällig in den freien Raum hineinschießende skalenhafte Gebilde. Andererseits weist diese 60-taktige Einleitung aber eine klar geordnete Dreiteiligkeit inklusive variierten Reprise auf, und auch die formale Binnengliederung hält sich über weite Strecken an klassische vier- bzw. zweitaktige Einheiten. Aber gerade diese Ordnung lässt die Abweichungen von ihr als Unordnung und Aspekte des Chaos deutlich werden.

Meine Bearbeitung soll nun keinesfalls eine Demontage des von mir hochgeschätzten Komponisten Joseph Haydn sein, sondern im Gegenteil: Sie versucht, seine kompositorischen Gestaltungsmittel mit all ihren Irritations- und Überraschungsmomenten in eine Musiksprache zu übertragen, die den Aspekt „Raum“ in ihren Mittelpunkt stellt.

1. Raum als historischer Raum zwischen dem Original Haydns und der Übertragung ins Heutige bis hin zu geräuschhaften Instrumentalklängen und Clustern, die vor allem aus Überlagerungen von Haydns Begleitfiguren und Akkordstrukturen entstehen.
2. Raum der musikalischen Zeit: Durch Überlagerungen von bis zu drei in verschiedenen Geschwindigkeiten gleichzeitig laufenden Ebenen interpretiere ich Haydns Aspekt der Tonraumausweitung als Analogie zur Ausdehnung des Weltalls. Durch dieses Auseinanderdriften vor allem im ersten und dritten Abschnitt entstehen andere Akkordkombinationen, die sich als Klangsynthese von sukzessiven Akkordfortschreitungen verstehen (der eigentlich absurde Versuch, musikalisch die Zeit umzukehren durch Simultanisierung von Sukzessivem) und damit ein scheinbares Durcheinander auf einer neuen musikalischen Gestaltebene erzeugen.
3. Raumklang: Durch die vier im Raum verteilten Orchestergruppen lassen sich die Überlagerungen auch räumlich-akustisch erfahrbar machen. Was bei Haydn als motivische Gegenüberstellung gedacht war, erfährt hier eine räumliche Entfaltung, die jedoch nicht nur das räumlich abgegrenzte „Frage-Antwort-Spiel“ kennt, sondern auch fließende Übergänge

und plötzliche, unverhoffte Raumbewegungen der Haydn'schen Vorlage gegenüberstellt.

Hans-Joachim Hespos: Werkkommentar zu „schnitt 53/3“ für sopran und orchester (1997)⁵²

in geradezu letztem moment wird der Haydn'sche schlußsatz gestoppt für einen akt gegenwärtiger lebendigkeit: atemkreischGesang n o w durchsetzt von orchestralen gesten.

s c h n i t t 53 / 3 – stimmenszene für sopran und orchester – hat eine spieldauer von fünfeinhalb minuten und entstand im märz 1997 als auftrag des württembergischen staatsorchesters stuttgart, angeregt von lothar zagrosek.

Hans-Joachim Hespos: Bericht über die Uraufführung von „schnitt 53/3“ (1997)⁵³

„schnitt 53/3“ [...] in einer matinée in der liederhalle stuttgart: der schnitt passiert im haydn-finale der „schöpfung“, in takt 53 auf der 3. zählzeit. ein einschub von 5 minuten dauer ... [...] nach der aufführung kommt es zu einem geladenen gespräch mit den zuhörern. da trifft sich eine em-pörte hundertschar wohlsituierter bürger im sonntagsputz, die auf auch ausfallende art ihren unmut darüber artikuliert, dass ihr so etwas zuge-mutet wird. im gespräch mit dem publikum: der intendant klaus zehelein, der dirigent lothar zagrosek, die komponisten ernst helmuth flammer und hans-joachim hespos. erste frage aus dem publikum: „wer hat das zu ver-antworten?“ gegenfrage hespos: „wovor haben sie eigentlich angst?![“] – kurz nach der aufführung bittet eine dame um ein autogramm. nach der diskussion gibt sie das autogramm erbozt zurück.

⁵² Wiedergegeben nach: Hans Joachim Hespos, „redeZeichen.. Texte zur Musik 1969–1999, hrsg. von Randolph Eichert und Stefan Fricke, Saarbrücken 2000 (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 8.1), S. 204; Erstabdruck in: Programmheft des 6. Sinfoniekonzerts des Staatsorchesters Stuttgart, 1997/98, S. 11.

⁵³ Wiedergegeben nach: Eva-Maria Houben, hespos – eine monographie, Saarbrücken 2003, S. 100; ausgelassen sind die Zusätze der Autorin. Die Uraufführung gestalteten die Sopranistin Manuela Ochakovski und das Württembergischen Staatsorchester Stuttgart unter Leitung von Lothar Zagrosek 1998 im Rahmen einer Gesamtaufführung von Haydns Oratorium. Für denselben Anlass schuf der von Hespos im Bericht erwähnte Ernst Helmuth Flammer (*1949) seine neunminütige Komposition „Gen“ für Mezzosopran, Bass und großes Orchester (1997–98, auf einen eigenen Text), in der er sich mit den Aspekten Schöpfung und Zerstörung auseinandersetzt.