

Psychoanalytische Überlegungen zu „Epilog I – Winterstück“ von Hauke Berheide

Dietmut Niedecken, Hamburg

Wenn ein Komponist und eine Psychoanalytikerin sich begegnen, dann wird zunächst einmal niemand erwarten, dass daraus sich eine Zusammenarbeit ergeben wird. Und wenn es doch dazu kommt, dann wird man allenfalls vermuten, dass auf Seiten des Komponisten möglicherweise kreative Blockaden aufzulösen, auf Seiten der Psychoanalytikerin Erkenntnisse über den kreativen Prozess zu gewinnen seien. Dafür könnten wir uns als setting eine therapeutische oder allenfalls eine Art supervisorische Begleitung, folglich eine konventionell psychoanalytisch gestaltete Asymmetrie vorstellen. Beide Arten von Erkenntnisgewinn sind in der Arbeit, von der ich berichten will, möglich. Die eigentliche kreative Arbeit geht indes, wie ich im Folgenden zeigen möchte, durchweg darüber hinaus.

Die Rede ist von meiner Zusammenarbeit mit dem Komponisten Hauke Berheide. Sie geht auf eine Zufallsbekanntschaft zurück und mündete bald in einer Anfrage des Komponisten an mich, ob ich ihn bei der Komposition eines größeren sinfonischen Werkes, das bei ihm in Auftrag gegeben worden sei, begleiten wolle. Ohne jede Vorstellung davon, wie eine solche Begleitung aussehen könne, sagte ich ohne Umschweife zu. Die Symphonie ist längst fertiggestellt und uraufgeführt, die Zusammenarbeit ist damit jedoch nicht beendet und sie hat sich in einer Weise entwickelt, wie wir es beide zu Anfang nicht erwartet haben.

Ich möchte die Zusammenarbeit anhand der Untersuchung der ersten Komposition, die im Rahmen unserer Zusammenarbeit entstanden ist, vorstellen. Die Entscheidung, meine Überlegungen zu dem Werk „Epilog I Winterstück“ schriftlich zu fixieren, war einschneidend. Während ich mich auf die gemeinsamen Gespräche neben meiner Praxis einlassen konnte, musste ich für das Schreiben die Arbeit an einem langfristigen Schreibprojekt zur Thematik traumatischer Beschädigungen unterbrechen. Nun hätte ich zwar wissen können (ich wußte es, denn ich sprach darüber), dass diese Unterbrechung mich nicht etwa von dem Thema dieses Projekts befreien, dass es vielmehr eine Fortsetzung der Arbeit auf anderer Ebene bedeuten würde. Dennoch erfaßte ich die Tragweite der Entscheidung erst, als ich bereits mittenhinein geraten war. Ich hatte die Sache ein wenig auf die leichte Schulter genommen.

Ähnlich war es zuvor schon dem Komponisten ergangen. Er hatte das Stück mitgebracht zu unserer ersten Arbeitssitzung, als ich eigentlich mit ersten Skizzen zu der Symphonie rechnete. Es existierten schon einige Seiten davon, die er dann allerdings liegenlassen musste, da die Arbeit an der Symphonie keinen Aufschub mehr vertrug. Wir einigten uns aber darauf, dass er das Stück für ein geplantes Symposium fertigstellen werde, sodass es bei dieser Gelegenheit uraufgeführt werden könnte. (Dies gab den äußeren Grund für den Namen „Winterstück“, denn diese erste Begegnung fand im frühen Winter 2008 statt, die Symphonie wurde im frühen Winter 2009, „Epilog I“ sodann Anfang 2010 fertiggestellt; die Uraufführung von „Epilog I“ fand am 13. März 2010 statt.) Der Umstand, dass er nach der intensiven Arbeit an der Symphonie sich wieder dem so lange liegengeliebenen kleinen Kammermusikwerk zuwenden musste, bereitete nun dem Komponisten unerwartet große Schwierigkeiten, der geglaubt hatte, die wenigen noch zu schreibenden Seiten werden ihm in der Kürze der verbliebenen Zeit vergleichsweise leicht von der Hand gehen. Verzweifelt

klagte er, es sei ihm, als solle er „eine erkaltete Geliebte wachküssen“, als müsse er „in ein erkaltetes Bett steigen“.

Kaum anders – und zwar auf einer Ebene, auf der diese nekrophilen Phantasien einen besonderen Beiklang erhielten – erging es nun mir, als ich an die Analyse des Werkes ging. Wie es dazu kommen konnte, hat einen Hintergrund. Dass der Komponist diese paar Seiten Musik nicht über anderen Arbeiten in der Schublade in Vergessenheit geraten ließ, verdankte sich meinem sogleich erwachten Interesse. Zweierlei hatte dieses Interesse geweckt: Zum Einen hatte der Komponist, sozusagen mit sicherer Intuition, sich zum Zitieren in seiner Kompositionsstudie ein Volkslied ausgesucht, das mir aus früher Kindheit bedeutungsvoll war: „Es geht ein dunkle Wolk' herein“. Zum Andern begründete er, für mich nicht minder frappierend, die Komposition damit, dass er mit solchen Zitatstudien aus dem verbrauchten tonalen Material der abendländischen Musiktradition sich Verschüttetes und möglicherweise unergründet Gebliebenes zu erschließen suche.

Er wolle, so führte er aus, mit solchen Studien über frühe, noch nicht funktionstonale Volkslieder sich Möglichkeiten des tonalen Denkens erschließen, die in dem in der abendländischen Kunstmusik seit dem 20. Jahrhundert herrschenden erstarrten und von Ausschlussfiguren beherrschten Gegenüber von Atonalität und Funktionstonalität¹ möglicherweise verschüttet seien. Im Zitieren suche er dem Lied quasi Unerhörtes abzulauschen. Damit trafen – und dies frappierte mich, neben dem persönlichen Berührungspunkt, auf dessen Bedeutung ich erst am Ende meiner Überlegungen eingehen werde, besonders – seine Überlegungen genau auf eine Vision, die ich selbst in meiner in jungen Jahren verfaßten Dissertation¹ notiert hatte: Dieser „alten Liebe“ musste nun folglich ich mich wieder zuwenden.

Damals war es mir um die Frage gegangen, wie Komponieren „nach Auschwitz“ möglich sei. Ich hatte den Eindruck gewonnen, die Neue-Musik-Szene (wie ich sie in Darmstadt kennengelernt hatte) habe sich hoffnungslos verrannt in einem zu Erstarrung führenden Technik-Fetischismus und in dessen Kehrseite, den zunehmend zur Beliebigkeit tendierenden Originalitäts-Inszenierungen der Happenings. Eine Chance, wieder zu einer Musik zu finden, die sich nicht im Elfenbeinturm elitärer Selbstgefälligkeiten verstieg, könne, so hoffte ich, in einer neuen Form des Zitierens liegen. Mit meinem Entwurf zu einer Theorie des Zitierens lehnte ich mich an die damals aktuelle postmoderne Diskussion an, fasste den Begriff „Zitieren“ allerdings deutlich weiter. Mir ging es nicht um das Zitat einzelner musikalischer Elemente, vielmehr darum, dass die Gesamtheit der musikalisch-idiomatischen Lebensentwürfe zitierbar sei - so etwa auch die Modalitäten des Tonalen, um die es Hauke Berheide bei seinen Volksliedstudien zu tun war. Dieses Material könnte, statt dass es als verbraucht und kompromittiert unter ein Tabu gesetzt würde, sozusagen zitierend aufgenommen werden. Wenn im Zitieren gewisse Affekte von Scham und Trauer ertragen und zugelassen würden, werde es möglich sein, den zitierten Figuren ein noch „Unerhörtes“ abzulauschen. Musik solle auf diese Weise, so formulierte ich in emphatischer Geste, „die zwischen dir und mir ausgespannten Schreie“ werden. Was mich an „Epilog I“ nun besonders bewegt, ist, dass ich in dem Werk eine Realisierung meiner damals in unbeholfener Pathetik formulierten Vision hören kann.

So berührte also der Komponist zwei für mich zentrale Punkte: Eine Deckerinnerung, über die meine persönliche Geschichte in die deutsche Nazi-Vergangenheit eingelassen ist, und sodann jenen Moment, an welchem ich mich erstmals denkend ausdrücklich in die Geschichte einließ. Mit diesem

¹ Niedecken 1988 xxx letztes kapitel

Aufgreifen von Material aus meiner Geschichte - von dessen Bedeutung für mich er nichts wusste² - stellte der Komponist also klar: Es ging und geht nicht darum, eine herkömmliche asymmetrische Beziehung etwa im Sinne einer Kompositions-Supervision zu etablieren. Hier finden sich vielmehr zwei zusammen um eines Dritten willen, das der Komponist musikalisch, ich schreibend, beide also in je ihrer Weise denkend zu fassen suchen. Mit Bion könnten wir davon sprechen, dass es um einen Gedanken geht, der auf der Suche nach Gedachtwerden ist – und dass Hauke Berheide sein kompositorisches und ich mein begriffliches Denkvermögen miteinander engführen im Versuch, für diesen Gedanken eine Fassung zu finden. Vor diesem Hintergrund bilden die Komposition „Epilog I Winterstück“ im Verein mit ihrer hier vorgelegten Analyse eine solche Fassung, sie sind quasi ein gedankliches Zwillingsspaar.

Was ich nun vorhabe, ist in mehrerlei Hinsicht ungewöhnlich: Ein Werk zu analysieren, das gerade erst aus der Taufe gehoben, ja das noch überarbeitet wurde, während ich schon mit meinen Überlegungen zu seiner Analyse begann; in dessen Entstehungsprozeß ich innig verwickelt war; das in mehrerlei Hinsicht sich mit meiner persönlichen Vorgeschichte befasst – die allerdings, das möchte ich gleich betonen, nicht aus privaten Gründen hier von Interesse ist.³ In gewisser Weise scheint hier vielmehr die programmatische Aussage Arnold Schönbergs realisiert zu werden, dass es: „...das tiefste Sichversenken in das eigene Wesen“ sei, das „das Wesen der Menschheit“ (Arnold Schönberg 1922, S.498) zum Ausdruck bringe. Wenn Hauke Berheide ein Lied verwendete, das sich mir mit einer Deckerinnerung an meine Kindheit in der Zeit der „Unfähigkeit zu trauern“ verbindet, dann nicht wegen irgendeiner privaten Bedeutung, sondern weil über das Lied sich ein Stück Wahrheit über dieses Stück deutscher Geschichte erschließen lässt.

So verwundert es nicht, dass ich während der Arbeit an der Analyse in erhebliche Bedrängnis geriet. Es erschien mir zunehmend, als sei ich dem Vorhaben nicht gewachsen, als überfordere es mein Denkvermögen, ja als werde dieses auf eine schwer fassbare und kaum erträgliche Weise affiziert, bedroht, nachgerade auseinandergesprengt von dem Versuch, mich auf das Werk einzulassen: Symptome, die in Zusammenhang mit traumatischen Erfahrungen, zumal mit den vermittelten der Holocaust-Nachfolge-Generation, in Verbindung gebracht werden können. Die Analyse wird zeigen müssen, inwiefern das Werk bei analysierender Betrachtung solche Gegenübertragung hervorzurufen geeignet ist – aber auch, inwiefern die Musik beim Hören zutiefst berühren und ergreifen kann.

Exkurs über die Bedingungen der musikalischen Analyse

Bevor ich mich nun näher mit dem Werk befasse, möchte ich den begrifflichen Hintergrund etwas ausleuchten, vor dessen Hintergrund mir dies möglich ist. Dazu bediene ich mich zunächst der Begriffe von der präsentativen Symbolik der Kunst und der diskursiven Symbolik der Sprache, die von Susanne K.Langer eingeführt und von Alfred Lorenzer psychoanalytisch begründet wurden. Ich verwende zur Begriffsbestimmung eine Zusammenfassung von Katrin Eggers: „Das (diskursive; D.N.) Symbol lässt uns mithilfe seiner basalen Abstraktionsleistung einen Gegenstand oder Umstand begreifen, das

² Über meine Lebensgeschichte hatte ich ihm noch wenig erzählt, und meine Dissertation hatte ich ihm ausdrücklich vorenthalten.

³ Es ist klar, dass damit die hier vorgelegte Analyse deutlich mehr ist als Werkbetrachtung: Sie ist Arbeit an und Eingriff in die Arbeitsbeziehung zwischen dem Komponisten und mir. Diesen Aspekt kann ich hier nicht verfolgen.

Anzeichen (oder auch indexikalische Zeichen) veranlaßt uns, mit dem, was es bedeutet, etwas vorzunehmen. (...) Diskursive Symbole sind einzelne Elemente (mit einem; D.N.) konventionell festgelegten Bedeutungskern. Die sinnliche Manifestation eines diskursiven Symbols ist für seine Bedeutung ohne Belang (...) das sprachliche Zeichen ist arbiträr.“ (Eggers 2010, S.22f) „Präsentative Symbole sind dagegen Artikulation von innererfahrungsgemäßen Ereignissen. Sie haben keine kontextinvarianten Eigenbedeutungen, es gibt kein ‚Vokabular‘. Weil sich die Artikulation der Kombination von Sinnesdaten bedient, ist sie von ihrem Material nicht ablösbar, sie bedeutet nur als Ganzes, in der konkreten Konstellation von Elementen etwas. Es kann daher keine Definition der Einzelelemente geben.“ (a.a.O.)

Alfred Lorenzer führte die Begriffe im Rahmen seiner Sozialisationstheorie in die psychoanalytische Diskussion ein, und verwies darauf, dass präsentative Symbolik in Rückgriff auf Erlebnisschichten entstehe, die bei der Einsozialisierung in Sprache systematisch ausgeschlossen blieben. Vor diesem Hintergrund begreift er die künstlerische Produktion als Resultat einer „kollektiven Auseinandersetzung“ (1972, S.116), die eben jene diskursiv gefestigten, auf Ausschlussfiguren sich gründenden Strukturen aufzulösen zum Ziel hat. Der Kunstprozess fädelt „nicht-artikulierte Interaktionen in neue Bewußtseinsfiguren“ ein. Insofern sind die Prozesse der diskursiven und präsentativen Symbolbildung nach Lorenzer gegenläufig: „Festigt jener, so löst dieser auf; was dort stabil ist, wird da nicht nur in Frage gestellt, sondern erneut und verändert beantwortet.“ (a.a.O.)

Im Rahmen meiner Dissertation – aus der als meiner „wachgeküssten alte Geliebten“ ich einige Gedanken hier kurz referieren möchte – bemühte ich mich darum, die allgemein gehaltenen Lorenzerschen Überlegungen auf Musik abendländischer Tradition zu beziehen. Der konkrete Versuch allerdings zeigte mir bald, dass sich die klare Dichotomie der Begriffe diskursiv/präsentativ nicht halten ließ. In der abendländischen Musiktradition finden sich sehr wohl in gewisser Weise aufgrund formaler Bestimmungen und historischer Traditionen definierte Einzelelemente und gewisse Regularien, die deren Beziehungen untereinander bestimmen. Theodor W. Adorno spricht von der „Sprachähnlichkeit“ der Musik, Hans Heinrich Eggebrecht benennt als entscheidendes Merkmal der abendländischen Musik ihre „Rationalität“ (1996, S.38). Zwar kommen solche Bestimmungen und Regularien nur innerhalb der Gesamtkonstellation zum Tragen, sie bestehen jedoch unabhängig von dieser, sind benennbar und lehrbar, und diese Unabhängigkeit ist konstitutiv für ihre Funktion innerhalb des Werks; zudem konstituieren sie so etwas wie negierende Momente, insofern die Regularien ein Richtig und Falsch vorgeben.

Als Elemente musikalisch-präsentativer Symbolik können leiblich-sinnliche Niederschläge von Interaktionsformen betrachtet werden. In ihnen sind „Weltverhältnisse“ gefasst, typische Konstellationen, die als affektanaloge Figuren in der Sedimentschicht der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen sich niederschlagen und sozusagen die Grundlage musikalisch-klanglichen Denkens bilden.

Die historisch gewachsenen musikalischen Formen – wir werden sie kennenlernen etwa als „roten Teppich“, auch schon in der Zurichtung des Liedes, insbesondere des Liedanfangs – sind nicht unabhängig von ihrer akustisch-sinnlichen Gestalt zu denken. Sie sind aus ihr herausgebildet, historisch gewachsen als idiomatische Bestimmtheit des musikalischen Materials und je individuell über die Ausbildung sinnlich-symbolischer Interaktionsformen angeeignet (vgl. Alfred Lorenzer 1981). Sie sind als kulturell gültige Encodierung je subjektiven Erlebens anzusprechen, in der das Sinnliche auf idiomatische Formen verpflichtet ist, die sozusagen festlegen, in welcher Form musikalisch

Sinnlichkeit und Trieb erfahren wird. Diese Grundelemente werden in der (primär- wie sekundärsozialisatorischen) Auseinandersetzung mit der idiomatischen Zurichtung des musikalischen Materials zunehmend kulturspezifisch bestimmt und kanalisiert. Das je individuell-leibliche Erleben erfährt eine Zurichtung auf öffentliche Mitteilbarkeit, und dies bringt den Ausschluss von allem, was sich dieser Notwendigkeit nicht fügt, mit sich. Auf diese Weise kommen im Idiom gesellschaftlich-kulturelle Ausschlussfiguren zur Geltung.

Dass bei solchen Encodierungen die Sinnlichkeit immer auch beschnitten wird und alles, was der gefundenen Form sich nicht fügt, leidvoll auf der Strecke bleibt, wird zum Grund des Komponierens, insofern darin immer eine Auseinandersetzung mit dem Festgefühten, quasi Diskursiven des musikalischen Idioms geschieht. Vor diesem Hintergrund ist es möglich, dass in der zitierenden Auseinandersetzung mit idiomatischen Figuren ausgeschlossene leibsinbliche Erlebnisfiguren „wachgeküsst“ werden.

Während also einerseits musikalisch-präsentative Symbolik uns in die von ihr aufgenommenen Weltverhältnisse hineinnimmt, uns mitreißt in ihre Bewegung – ob wir nun komponierend, musizierend oder hörend uns auf sie einlassen - so hat sie doch in ihrer abendländischen Ausprägung mit dem Diskursiven etwas gemein, und zwar durch ihren Werkcharakter: Zeichnet diskursive Symbolik sich dadurch aus, dass wir uns als (beurteilende) Subjekte einem Geschehen gegenüberstellen, dieses sozusagen stillstellen, sodass es uns zum Objekt bzw. Sachverhalt wird, so können wir mit Kompositionen abendländischer Prägung, in der Betrachtung der Partitur, in der Analyse der idiomatischen Bestandteile des Werkes ähnlich verfahren. Insofern das festgelegte Vokabular des Idioms Charakteristika des Diskursiven trägt, ergeben sich gewisse Kontext-Invarianzen auch in Musik.

Manche musiktheoretische oder musikwissenschaftliche Analyse begnügt sich damit, solche Invarianzen zu konstatieren. Das kann hier natürlich nicht Ziel sein. Die Orientierung am Idiom ist jedoch unentbehrlich für das, was ich im Folgenden aufzeigen möchte. Es wäre mir nicht möglich gewesen, mich dem Werk überhaupt begrifflich zu nähern, hätte ich nicht auf die begrifflichen Möglichkeiten der Musiktheorie, ihre Vermessung der idiomatischen Charakteristika, und deren Einordnung in ihren historischen Kontext durch die Musikwissenschaft zurückgreifen können. Und es sind genau jene quasi diskursiven Bestimmungen, auf denen sich die Möglichkeit begründet, dass eine innermusikalische szenische Struktur erkennbar und aufweisbar wird. Das Idiomatische in seiner Regelmäßigkeit und der von ihm erzeugten Hörerwartung interagiert mit dem konkret erlebten akustisch sinnlichen Geschehen, und aus diesen Interaktionen ergeben sich nachvollziehbare szenische Strukturen, die sprachlich beschreibbar sind. An diesen Interaktionen bleibt das Wesentliche unfaßbar: das konkret hörende Erleben. Die idiomatisch fixierten Hörerwartungen spielen hinein, sie sind bestimmbar; unbenennbar, nichtidentisch bleibt das Ergriffensein.

Es wird im Folgenden darum gehen zu zeigen, wie die Komposition Hauke Berheides sich zwischen der Suche nach Halt in einem historisch gewachsenen idiomatischen Rahmen und der Erfahrung des Verlusts dieses Haltes bewegt, wie sie zwischen diesen Extremen ausgespannt ist. Von hier ausgehend werde ich die Musik in ihrer szenisch-interaktiven Struktur beschreiben. Ich werde dies vereinfachend tun, indem ich mich an der Rolle der Instrumente orientiere, wiewohl diese Orientierung eine konkretistische Verengung darstellt. Beide Instrumente bilden zusammengenommen ein Ensemble, ein szenisches Gesamt, und dieses auseinander zu dividieren ist künstlich, auch wenn es gewisse Momente des Stückes gibt, die diesem Vorgehen entgegenkommen, namentlich eine lange Introduction, in der das Klavier weitgehend allein agiert, als bereite es – dies war der erste Eindruck,

den ich dem Komponisten gegenüber mit einigem Befremden äußerte – der Klarinette den „roten Teppich“.⁴ Grundsätzlich nämlich vernimmt das Ohr das Ensemble, nicht die vereinzelt Instrumente, und das Vereinzeln entspricht eben jenem diskursiven Prozess des visuellen Verobjektivierens, dem die akustisch-sinnliche Erfahrung sich entzieht. Somit wird mit diesem Kunstgriff die Problematik dieses „durchs Diskursive Hindurchgehens“ des musikalisch-analytischen Gedankens deutlich – er stellt sich außerhalb des Erlebens, und er wird sich darin bewähren müssen, dass es bei aller begrifflichen Differenzierung gelingt, das Gedachte ins sinnlich-präsentative Erleben wieder einzufädeln.

Es wird in meiner Analyse vom musiktheoretischen Begriffsinstrumentarium einiger Gebrauch gemacht, da dies unentbehrlich ist, um die idiomatischen Bestimmungen des musikalischen Materials benennen zu können. Insofern ich die Termini nicht als allgemein bekannt voraussetzen kann, findet sich im Anhang ein Glossar als Orientierungshilfe.

Ich beginne mit einer Betrachtung des Liedes, das der Komposition zugrundeliegt: Die früheste überlieferte Version stammt aus "Werlins Handschrift" von 1646, auf sie bezieht sich die Komposition. Wir finden eine Bar-Form^{II} vor. Das Lied ist dorisch^{III}, der Stollen-Teil (A) ist im authentischen modus^{III} gehalten, leicht variiert wiederholt, der Teil des Abgesangs (B) ist in sich noch einmal aufgegliedert, Teil B1 im plagalen modus^V, mit einem Abstieg in die Unterquarte, den man als passus duriusculus^V ansprechen könnte, mit sich anschließendem Aufsprung in Oktave und angefügtem Terzpendel zur Dezime; eine entschiedene Ambitusüberschreitung^{VI} findet hier statt. Beides zusammen erzeugt eine hohe dramatische Spannung, die sich im anschließenden Teil B2 in einer kadenzierenden Abschlussbewegung im authentischen modus wieder löst. Das Lied kann insgesamt, reduziert auf seine Grundbewegung, als eine Katabasis gelesen werden: d-dorisch Teil A von a nach e, Teil B1 von d nach a Teil B2 von g nach d.

In „Epilog I“ taucht das Lied als Ganzes erst zum Schluss auf, sozusagen als Epilog im Epilog; es erscheint nicht vollständig, sondern lediglich als Torso. Zuallererst ist der Auftakt abgeschnitten. Das Lied setzt also ganztaktig, trochäisch statt iambisch, ein, was den gestischen Charakter deutlich verändert - der Auftaktimpuls geht verloren. Auch der tonale Charakter ändert sich. Durch den Wegfall des Anfangstons wird, betrachtet man die Melodie für sich, aus dem kraftvollen Dorisch im authentischen modus ein klagendes Phrygisch im plagalen modus. Die Wiederholung A' bleibt ganz ausgespart. In Teil B1 wird sodann aus der Oktav mit sich anschließender Terz, d.h. der doudezimal hybriden Überspannung, die so kennzeichnend ist für das Lied, ein Septim-Nonensprung – die beiden Leit-Intervalle der abendländischen Musik des 20. Jahrhunderts werden hier wie Vorhalte/Vorbehalte^{VII} eingesetzt, als die Klarinette sich wie aufschreiend mit einfindet in die Tonart D. Das Klavier echot um Sekund-Abstände versetzt die abfallende Terz.

Teil B2 schließlich, im Vorbild die kadenzierende Abschlussbewegung, ist hier zu einem aller Verzierung entkleideten Tetrachord abwärts geworden, es fehlt der Sekundwechselschritt und die wiegende Rhythmisierung. Die abschließenden Akkorde sind im Diskant gesetzt und wirken gläsern-

⁴ Von den Takten 69-103 gibt es zwei Versionen, da der Komponist mit der ersten Version unzufrieden war. In meinem Ohr haben beide Versionen musikalisch durchaus Bestand, in einem Punkt jedoch pflichte ich dem Urteil des Komponisten bei: in der ersten Version fallen die Rollen von Klavier und Klarinette nach einer Art Täter-Opfer-Schema hörbar auseinander, während die zweite Version ein Erleben und Erleiden von Gewalt thematisiert, dabei jedoch im Ensemblespiel bleibt.

brüchig, und der Abschluss in D mit verdoppeltem A klingt durch ein verstörend angefügtes h^{'''}, als habe er einen Sprung.

Ein Torso, ein ramponiertes, erschütternd zugerichtetes Gebilde; der Sprung im Abschlussakkord macht vollends darauf aufmerksam, dass hier mitnichten Harmonie herrscht, dass die scheinbare tonale Versöhnung zum Abschluss einer fürs erste Hören weitgehend atonal gehaltenen Komposition nicht wirklich aufgeht. Was ist dem vorausgegangen, was hat hierher geführt?

Verschaffen wir uns nun einen groben Überblick über das Stück:

- 1) Die Bar-Form des Liedes spiegelt sich in in der Komposition wieder: A, 1-2, A' 3-25; B1 Takt 26-111, B2 Takt 112-Schluss⁵). Da diese Form entschieden asymmetrisch ist, ist diese Übereinstimmung, anders als dies bei klassischen Formen in gewissem Umfang möglich ist, hörend nicht nachvollziehbar. Gibt es etwas in der Komposition, wodurch sich dies begründet?
- 2) Allenthalben erscheinen Elemente und Bruchstücke des Liedes als wiederkehrende Motive: Die modalen und plagalen modi, Tetrachorde^{viii}, Terzpendel, Sekundwechselschritte, die fallende Bewegung. Die Tetrachorde verweisen mit ihrem Tonart-festlegenden Charakter auf ein besonderes Charakteristikum in der abendländischen Musikentwicklung: die zunehmende Festlegung auf eine Zentraltonart, die mit dem teleologischen Charakter der klassischen Formenbildung eng zusammenhängt. Terzpendel irrlichern quasi durch das Stück, ihre Eigenschaft, sich einer tonalen Harmonik einfügen, ohne selbst eine solche definieren zu können, macht sich durchweg irritierend bemerkbar. Sie wirken wie Signale, außermusikalische Assoziationen an Sirenen von Feuerwehr und Rettungswagen liegen nahe. - Der Sekundwechselschritt aus der kadenzierenden Abschlussbewegung des Liedes erscheint zweimal an signifikanter Stelle⁶, wobei uns jetzt die zweite Stelle – am Übergang von B1 zu B2 - als Einstieg in das Weitere dienen soll.

Takt 103 bis 112

⁵ auch hier ließe sich noch untergliedern nach den Figuren *passus duriusculus* und *Ambitusüberschreitung*; diese Untergliederung hat der Komponist allerdings in der überarbeiteten Version verschwimmen lassen, während sie in der uraufgeführten Erstversion prägnant nachvollziehbar ist. Die Unterschiede der beiden Versionen – die beide in meinen Ohren ihre Gültigkeit haben – nachzuzeichnen, wäre ein lohnendes Unterfangen, würde aber hier zu weit führen.

⁶ Auf gelegentliche Tremoli insbesondere in der Klarinette, die ab Takt 83 eine Rolle spielen, gehe ich hier nicht ein.

103 **Presto possibile**

Presto possibile
non legato

ppp

8

105 *rit.*

pp *p*

non legato *rit.*

mf

108 $\text{♩} = 72$ *dolcissimo*

p *mp* *p*

mp *pp* *f* *mf*

una corda

8vb
tre corde

Hier lassen sich mühelos Anklänge an das Lied: die Ambitusüberdehnung mit Terzpendel und die sich anschließende kadenzierende Abschlusswendung heraushören. Klavier und Klarinette nehmen miteinander in rasenden Tonleitern Anlauf, die Aufwärtsbewegung jedoch läuft in ein ritardando aus, als reiche die Ladung des Akku nicht. Die sich anschließenden Terzen wirken unwirklich, wie eine Zeitlupen-Einstellung in einem Action-Film. Die Bewegung des Sekundwechselschrittes, die dann folgt, steht vereinzelt, das Weitere ist durch eine Generalpause abgeschnitten; so entsteht eine eindringliche, wie fragend, ratlos innehaltende Geste: „war-da-was?“ Der unsicher fragende Gestus wird noch unterstrichen durch den Triller im Klavier (der zugleich darauf hinweist, dass hier die Schlusswendung des Liedes zitiert wird). Nach der Generalpause im Bass der Abschluss, ein erschöpftes Niedersinken, als schwinde plötzlich, nach einer namenlosen und unbegriffenen Überanstrengung, alle Kraft dahin. Es folgen Ansätze, in denen Klarinette und Klavier die Anfänge wieder aufgreifen, als solle alles von vorn beginnen, aber, wir wissen es schon, es beginnt nicht von

vorn, anstelle einer Wiederholung wird vielmehr schließlich – hier greife ich meiner Interpretation vor – aus seinen Trümmern der Torso des Liedes rekonstruiert. Wir entnehmen daraus: Im Weiteren werden wir uns einem katastrophischen Geschehen zuwenden, wir werden uns fragen müssen, was das Lied so zugerichtet hat.

Schon indem ich die Analyse des Lied-Torsos an den Beginn stellte, erhielt meine gesamte Analyse etwas Rückwärtsgewandtes. Diese Ausrichtung meiner Interpretation korrespondiert mit etwas am Stück selbst: Rückwärtswendungen sind ihm einbeschrieben, und die eingesprengten Fragmente des Liedes erwecken den Eindruck, als sei sozusagen lange vorher etwas geschehen, als sei das Stück insgesamt nur der Versuch einer Rekapitulation dessen, was dem Lied widerfahren sei.

Ich beginne jetzt mit der Betrachtung von Takt 1-2 (Systeme 1-5). Diese Takte (genauer gesagt die Takte 1 bis ca. 50) hatten mich schon beim ersten Kennenlernen des Stückes dadurch irritiert, dass hier das Klavier einen sehr ausführlichen Vorlauf bekommt und in mir dadurch der Eindruck erzeugt wird, es werde, etwa nach Art eines Solokonzerts der klassisch-romantischen Tradition, der Klarinette als Soloinstrument gewissermaßen der „rote Teppich“ ausgebreitet. Dieser Introktionsteil dauert an, bis in Takt 26 die Klarinette ihrerseits zu einem monologisch wirkenden Lamento anhebt. Das lange Schweigen, bzw. der einmalige, schnell wieder versiegende Einsatz der Klarinette erzeugen eine Spannung, die innerhalb des musikalischen Geschehens sich wiederfindet:

Das Klavier beginnt forte in einem grandios wirkenden Gestus. Auch das Orchester, Vollgriffige des Klaviersatzes lässt die Orchester-Introktion eines Solokonzertes anklingen, sodass die Erwartungshaltung des „roten Teppichs“ noch unterstrichen wird. Der Höreindruck ist freilich nicht ungebrochen, vielmehr ergibt sich eine verwirrende Gegenläufigkeit. Wir hören ein Ostinato^{ix} von herabfallenden Tetrachorden in f-c bzw. b-f, das in gebrochenem Rhythmus vorgetragen wird und dadurch etwas polternd-unbeholfen-Schweres erhält, das zu dem „roten Teppich“ der Introktion eines Solokonzerts nicht recht passen mag. Gleichwohl ist die Erwartungsspannung irritierend gegenwärtig, lässt sich quasi nicht aus dem Höreindruck wegwischen. Im Diskant hören wir, der fallenden Linie der Tetrachorde folgend, Terzpendel, die geeignet sind, die Irritation, die aus den widersprüchlichen Eindrücken stammen, noch zu steigern. Sie klingen wie Warnsignale; wenn wir sie von ihrer idiomatischen Bestimmung her betrachten, erklärt sich dies dadurch, dass sie eine Tonalitätseinbindung signalisieren, aber nicht festlegen können. Damit tragen sie zu einer Erwartung bei, es werde sich etwas lösen, das Ganze könne zu etwas führen. Ganz im Gegenteil jedoch erschöpft sich der Impetus in einem Ritardando bis zum Stehenbleiben.

Wie der abschließend rekonstruierte Torso des Liedes, beginnt das Stück damit, dass vom zitierten Beginn des Liedes der Auftakt abgeschnitten ist. Es fängt sozusagen „mittendrin“ an. Der rhythmische Gestus erfährt eine deutliche Veränderung, aber anders als im Lied-Torso ist hier spürbar, dass der volltaktige Einsatz einem gravitatisch-sich-behauptenden Gestus entspricht, der den tänzerisch-wiegenden Beginn des Liedes verdrängt. Schließlich entsteht, wie schon im Lied-Torso, durch Abschneiden des B aus der ursprünglich dorischen Quint f-b eine Quart f-c, und damit ein phrygischer modus. Hier geben uns historische Bezüge eine Orientierung, wurden dem Dorischen doch im Frühbarock die Eigenschaften „männlich, tapfer, fest“ zugeschrieben, während das Phrygische eher als „leidend, klagend“ empfunden wurde. Sehr weit entfernt ist dies auch von unseren heutigen Hörgewohnheiten nicht – die das Phrygische zum Grundton hin abschließende Verengung zur kleinen Sekunde wird auch auf uns noch klagend wirken. Zudem sind zumindest manchen von uns dorische Adventslieder („Nun komm' der Heiden Heiland“, „Es kommt ein Schiff geladen“) und phrygische

Passions- und Klagelieder („Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, „O Haupt voll Blut und Wunden“) durchaus im Ohr.

Tetrachorde sind das kleinste Tongebilde, das Tonarten eindeutig definieren kann. Diese Eigenschaft könnte mit dem Kardinal-Behauptenden des abgeschnittenen Anfangs und den „männlich-tapferfesten“ Eigenschaften des dorischen Modus zu einer Einheit verschmelzen, wäre da nicht die rasch fallende Bewegung, der klagende Charakter des Phrygischen, die plagale Enge der Quartan und insbesondere die komplexe Metrik (Fünftolen gegen Triolen), die das im fallenden Ostinato der Tetrachorde angelegte Vierermetrum ins Stolpern bringt und den polternden Charakter erzeugt. Die idiomatischen Bestimmungen nehmen sich sozusagen gegenseitig den Impetus.

Dieser Vorgang wiederholt sich: Auch die Versuche, formalen Halt zu geben, stützen sich nicht gegenseitig, im Gegenteil. Zunächst einmal ist das Formzitat des Solokonzerts, das hier so irritierend anklingt, ohne sich durchsetzen zu können, nicht geeignet, die abstrakt erkennbare Bar-Form musikalisch nachvollziehbar zu machen – zu weit entfernt ist sie vom klassischen Symmetriedenken. Vergewärtigen wir uns nun den Charakter der Introduction eines klassisch-romantischen Solokonzertes. Eine solche dient traditionell, verkürzt dargestellt, der Vorbereitung des „großen Auftritts“ des Soloinstruments, das im Weiteren vom Orchester getragen sich seiner virtuoson Funktionslust erfreuen kann. Dies geschieht in der Regel auf der Grundlage der Exposition einer Sonaten-Hauptsatz-Form mit ihrer faustisch-teleologischen Tendenz. Grundsätzlich vertrüge sich dies mit dem Tonarten definierenden Charakter der Tetrachorde. Deren plagaler Modus unterläuft dies hier freilich, insofern die charakteristische Dominantspannung fehlt, was den Entwicklungscharakter schwächt. Auch das Ostinato könnte den Eindruck des Definierenden, Behauptenden noch unterstreichen, jedoch macht sich zunehmend ein der Tendenz des „roten Teppichs“ zuwiderlaufender Impuls hörbar, ein Impuls, sich seiner selbst über die polternd eingehämmerten Ostinati der plagalen Tetrachorde zu vergewissern – als müsse das Fehlen des haltenden Bezugsenseins in der Form durch solche narzisstische Selbstbezogenheit kompensiert werden.

Die Bewegung, die sich hier manifestiert, ließe sich beschreiben als eine des „in sich selbst Verkrümmtseins“.⁷ Es ist, als finde eine Suche statt nach Halt in einer großen Form, als erweise sich jedoch das Formzitat als zu schwach, zu wenig tragend, sodass stattdessen das Erstbeste ergriffen werden müsse, was gerade eben vorliege, eben jene Liedfetzen – die Tetrachorde, die irrlichternden Terzpendel. Sie aber könnten solchem Zugriff, solcher Suche nach Halt nicht standhalten. Während ich das komplexe musikalisch-idiomatische Geschehen dieser ersten beiden Takte mir verdeutlichte, hatte ich immer wieder in Ohren, was mir Hauke Berheide sagte, wenn er über Arbeit an der Komposition verzweifeln wollte: Er klagte, dass daran etwas „nicht funktioniere“. Hier funktioniert etwas in der Tat nicht – und dieses „nicht Funktionieren“ ist komponiert, als eine Bewegung des sich in sich Verkrümmens und der Unfähigkeit, sich in eine Beziehung einzulassen.

Dem psychoanalytischen Ohr beginnt sich hier eine szenische Struktur herauszukristallisieren, die ich unter dem Aspekt der von Winnicott geprägten Termini von Umweltmutter und Objektmutter

⁷ Diese Formulierung verwendet Martin Luther zur Interpretation eines nicht moralisch verurteilenden Verständnisses dessen, was Sünde sei (Friedrich Brandi, pers.Mitt): "Die Schrift beschreibt den Menschen als so sehr in sich selbst verkrümmt, dass er nicht nur die leiblichen sondern auch die geistlichen Güter aus sich selbst hinbiegt und in allem sich selber sucht." (WA 56, 356,5f). Eine bemerkenswerte Formulierung im Vorfeld der Aufklärung, 100 Jahre vor der berühmten Setzung des „cogito ergo sum“ durch Descartes.

betrachten möchte: Die Formzitate verhalten sich wie eine sich entziehende, zu schwache Umweltmutter, die für die Grundlagen des Überlebens nicht mit der stummen Selbstverständlichkeit einstehen kann, die ihre Aufgabe ist. Wenn im realen Leben soetwas geschieht, dann ist, wie wir von Winnicott wissen, der Säugling gezwungen zu reagieren statt zu sein. Die Objektmutter kann ohne Umweltmutter-Hintergrund von ihm nicht mehr als selbstverständlich unzerstörbar erlebt werden. So wird er jenen Aspekt der Beziehung zur Mutter, der durch seine Triebbedürfnisse bestimmt wird, für sich funktionalisieren müssen. Dies bedeutet auch, die eigene Triebhaftigkeit zu funktionalisieren und sich in eine Figur des narzisstischen Mißbrauchs einzufinden.

Solche narzisstischen Interaktionsfiguren sind hier als Systematische von Interesse, als Sollbruchstellen quasi der Konstitution des modernen Subjekts der westlich orientierten Kulturen. Die Konstitution des modernen Subjekts, das sich einer seiner Verfügungsmacht ausgesetzten Objektwelt entgegengestellt erlebt, erzwingt solcherart Funktionalisierung. Der Trieb dient ihm als Garant einer Kontinuität, die die versagende Umweltmutter ihm entzieht, wo immer es sich aus dem Szenischen Gesamt herausdividieren und quasi autonom für sich selbst einstehen muss. (In meiner Betrachtung der Komposition findet sich ein Pendant zu diesem Auseinanderdividieren in meiner Betrachtung der Instrumente als vereinzelt Rollen Träger). Es liegt mir daran zu zeigen, wie die Komposition „Epilog I, Winterstück“ ein Leiden an genau dieser Sollbruchstelle hörbar macht.

Vernehmen wir nun, was passiert, nachdem das durch vielerlei Gegenteilenden geschwächte Formzitat der Orchesterintroduktion sich sozusagen totgelaufen hat. Die Musik springt jetzt für einige Momente in den Diskant. Einen Moment lang ertönen freitonale Girlanden im ppp, im Gegensatz zum polternden Ostinato wie schwebende Klänge, ja ein geradezu elektrisiertes Knistern. Generalpause; dann bricht die angestaute Spannung sich doch noch Bahn: in fff ein Akkord auf B in lombardischem Rhythmus mit Nachschlag. Angesichts der Erwartungsspannung, die sich durch den „roten Teppich“ aufgebaut hatte, wirkt dieser Einbruch wie eine herrische Aufforderung an die Klarinette: „hierher“.

Auch hier sind Anklänge an idiomatische Vorläufer zu erkennen, das elektrisierte Knistern erinnert an grazile Klänge, wie man sie im französischen Impressionismus, bei Messiaen oder auch Ligeti kennt. Wenn es allerdings darum geht, sich dem zugleich Schwachen und Zwingenden des im Vorigen anklingenden Introduktionscharakters zu entziehen, sich in einem Schwebenden zu verorten und hier eine Lösung für das Problem zu suchen, so trifft dieser Versuch auf genau das, was impressionistische Klangmalerei im Innersten bestimmt: Die ihr eigene Aufgabe der definitiven Sicherheit eines Grundes, der ständig fluktuierenden, flächig einander durchdringenden, gegeneinander verschwimmenden Formen, ist gerade nicht geeignet, der fallenden Bewegung einen Grund zu geben. Sie entzieht sich der Suche danach durch ihr scheinbar Leichtes, schwebend Bodenloses. So scheint unvermeidlich, dass die angestaute Spannung sich Bahn bricht.

Dies geschieht in Takt 2: In dem Bass-Akkord auf B in lombardischem Rhythmus^x mit Nachschlag wird der zunächst abgeschnittene Anfangston B nun nachträglich grell herausgetönt.

The image displays a musical score for piano and flute. The top system features piano accompaniment with dynamics *mf* and *pp*, and markings for *poco accelerando*. The middle system shows the flute part, marked *Flzg.* and *fpp*. The bottom system continues the piano accompaniment with dynamics *ppp* and *ff*, and includes the instruction *a tempo, poco rubato* and *sempre un poco rubato*. A pedal instruction at the bottom reads: "(Ped. gedrückt halten, UNA CORDA - Pedal hinzunehmen)".

Ein Einbruch, nach welchem freilich die Klarinette, zaghaft zwar, harmonisch so weit entfernt wie nur irgend möglich, und bald auch zunächst wieder verstummend, erstmals einsetzt. Was geschieht hier? Welchen Grund bietet dieser Takt der Klarinette, trotz seines geradezu abschreckend harschen, geradezu herrischen Gestus, einzusetzen? Ist das nur Unterwerfung?

Der erste Höreindruck macht, wenn überhaupt, das Zaghafte des Einsatzes der Klarinette und ihr nicht-von-der Stelle-Kommen, nicht jedoch den Versuch überhaupt verständlich. Erst wenn wir uns auf die historische Aura einlassen, die den lombardischen Rhythmus entgegen seiner hier so eindringlichen Schroffheit umgibt, ergibt sich eine Ahnung, dass sich hinter seinem Auftreten noch die Sehnsucht nach etwas Anderem verbergen mag. Ein grob vereinfachender musikgeschichtlicher Abriss sei gestattet: Bei Quantz, also zu Zeiten des Barock, finden wir den lombardischen Rhythmus wie folgt beschrieben: "... ingleichen durch solche Figuren, da die Punkte allezeit hinter der zweyten Note stehen, aber, wird das Lustige und Freche ausgedruecket."⁸ Von dem Charakter des Kecken, kraftvoll, lustvoll Neckenden verschiebt sich der Gebrauch mit der Zeit, bleibt jedoch durchaus im Bereich erotischer Zärtlichkeit (besonders schön hörbar am Anfang von Beethoven op. 109, gewidmet der damals 18jährigen Maximiliane Brentano), bis hin zu Messiaens „Lobgesang auf die Unsterblichkeit Jesu“, dem letzten Satz aus „Quatuor pour la fin du temps“, einem transzendental verklärten Liebesduett, in welchem die in höchste Höhen entschwebenden Violin-Kantilenen von einem Klavier-Orgelpunkt in lombardischem Rhythmus durchgehend gestützt und gehalten werden. Eine rhythmische Figur also, aus der das Kraftvoll-Kecke zugunsten eines zuguterletzt Hochvergeistigten herausgefiltert wurde, als deren Grundcharakteristikum jedoch liebevolle Beziehungsaufnahme sich durchhielt. Hier in „Epilog I“ scheint sich der ursprünglich kraftvolle Charakter wieder durchsetzen zu wollen, aber wie es mit unterdrückten Impulsen leicht geschieht, in einer Umkehrung ins Gegenteil: gewalttätig-herrisch. Es scheint jedoch, als reagiere die Klarinette auf

⁸ Quantz, Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen, (Breslau 1789) das XI. Hauptstück & 16

die weit entfernten Nachklänge der Vorgeschichte, sozusagen um einen Halbton versetzt auf A. Die Tonzentren B und A (die im Weiteren, darauf kann ich hier nur aufmerksam machen, ohne die Bedeutsamkeit dieser Tonzentren weiter zu verfolgen, immer wieder auf signifikante Weise betont werden) können damit in diesem Stück jeweils für entgegengesetzte Sinngewandlungen gehört werden: B für das „in sich Verkrümmtsein“, die verzweifelte Suche nach Selbstvergewisserung angesichts von sich auf bedrohliche Weise entziehenden Sicherheiten, für ein darauf sich gründendes Tabu, das sich gegen die Gefahr richtet, sich in liebender Bezogenheit aufzulösen; A für die Sehnsucht nach bzw. die Utopie und die Zerstörung von liebendem Bezogensein.⁹

Auch in Teil A' zeigt sich, dass der Sprung in freitonale Klangfarbenwelten nicht tragen, die Spannung nicht halten kann, dass er sozusagen kein Entkommen bietet. Baldigst werden die nun wieder aufgesuchten schwebenden Klänge eingeholt von der Schwere der (jetzt dorischen) Tetrachorde, die sich offenbar nicht abschütteln lässt. Im Bass jedoch übernimmt das Klavier das A der wieder verstummten Klarinette.

Zu ihrem eigentlichen Einsatz findet die Klarinette in Takt 26. Die Stimmung ändert sich nun, sie wird elegisch-verführerisch, ja regressiv; das Klavier tritt nun mehr in den Hintergrund und übernimmt zunächst einmal Begleitfunktion. Die Kantilenen der Klarinette wirken kurzatmig, zugleich eigenartig retrospektiv, als ist, als hebe die Klarinette an zu erzählen oder zu kommentieren.

Der retrospektive Charakter lässt sich wiederfinden in den idiomatischen Bezügen, die sich auch hier herstellen lassen. Auch dieser Teil ist geprägt von einem Ineinander von Formzitäten einerseits, Liedfetzen andererseits. Die anhebende Kantilene hat Anklänge an eine Solokadenz bzw. an ein Rezitativ. Beide Formen beinhalten gemeinhin etwas Distanzierendes, Retrospektives: die Solokadenz, indem sie dem Soloinstrument eine Spielwiese bietet, auf der es das Material des vorausgegangenen Durchführungsteils rekapitulieren und sich in seiner Virtuosität narzisstisch spiegeln kann; das Rezitativ, indem es eine außermusikalische Perspektive auf das liturgische oder operndramatische Geschehen einnimmt. Es ist, als zeichne der Einsatz der Klarinette den abendlichen Flug der Eule der Minerva in doppelter Weise nach, als werde hier ein großes dramatisches Opus rekapituliert.

Wie schon zuvor, sind freilich beide Formanklänge schwach und können auch einander stützend sich nicht durchsetzen, zumal sie einander nicht kompatibel sind. Für eine Solokadenz sind die Klarinettenkantilenen zu kurzatmig, sie unterbrechen sich immer wieder, es fehlen gänzlich jene Ausflüge in virtuose Funktionslust, die sonst für diese Form so kennzeichnend sind. Insbesondere jedoch gibt es nicht wirklich etwas, worauf eine Kadenz zurückblicken könnte: Das, was rekapituliert werden könnte, die klassische Durchführung, hat gar nicht stattgefunden. Als Rezitativ fehlt der Kantilene der Bezugspunkt, ein außermusikalischer Kontext. Das, worauf die Retrospektive der Eule sich beziehen könnte, ist wie ausgespart. Die Formanklänge entbehren – wieder einmal – der Grundlage. Ermangels eines solchen Bezugspunktes interferieren sie miteinander: auch dies eine Bewegung des sich in sich Verkrümmens; auch hier also das Scheitern des Versuchs, in einer Beziehung Halt zu finden, der in einen narzisstischen Reflex mündet.

Auch die Verdoppelung des Formzitats in Teil B kann also nicht für eine direkte Nachvollziehbarkeit der Asymmetrie der Liedform sorgen. Allenfalls ist der Übergang von A nach B durch den Einsatz der

⁹ Ich wäre versucht, dies als des Komponisten Stellungnahme zu Freuds Triebdualismus von Libido und Todestrieb zu lesen, und es würde dazu sich in der Komposition einiges Material finden.

Klarinette und den Rückzug des Klaviers in mikrokontrapunktische Begleitfiguren erkennbar markiert. So tritt auch hier schließlich an die Stelle des Haltes in einer vorgegebenen Formgestalt das sich Festklammern an ein Motiv (Takt 34):



Dieses Motiv erklingt in es-moll, sein tonaler Bezug ist unverkennbar. Es verrät seine Herkunft aus dem Lied nicht unmittelbar. Erst wenn man die angesprungene Septime nach oben verlegt, erkennt man den Liedanfang. Das Motiv tritt durch seinen elegisch-schönen Charakter hervor und kann innerhalb der Komposition fast als eine Art Leitmotiv angesprochen werden. Auffällig zunächst, dass der Liedanfang nicht abgeschnitten ist. Damit nimmt das Motiv, anders als die ostinaten Tetrachorde des Beginns, das Wiegende des Liedes auf. Zudem setzt sich hier die authentische Offenheit der Quinte durch, während ansonsten durchweg die plagale Enge der Quarte den Charakter des Werkes beherrscht. Dies, in Zusammenhang mit dem Septimsprung, dem Sprung, der die Oktav, das „andere Ufer“ (die Ambitusüberdehnung aus dem Lied) gerade nicht schafft und ermattet absinkt, mit der seufzenden kleinen Sekund am Schluss, die die absinkende Bewegung in einem Vorhalt auffängt, lässt die Figur regressiv-klagend und anrührend schön wirken.

Ein „Leitmotiv“ nenne ich dies, weil es sich beim Anhören sehr in den Vordergrund drängt. Dies insbesondere dadurch, weil es in der Wiederholung keine Bearbeitung erfährt (obgleich, wie wir hören werden, eine Beschädigung), mit nichts Anderem in Kontakt tritt, vielmehr für sich stehen bleibt, isoliert wie ein Signal, das das Auftreten einer dramatischen Figur ankündigt. Einer Figur freilich, die nicht erscheint: Auch Leitmotive erhalten ihre Bedeutsamkeit durch Verlotung mit einem Außermusikalischen; dadurch geben sie großen dramatischen Formen einen Zusammenhalt, der sich nicht innermusikalisch begründet. Hier fehlt ein solcher Begründungszusammenhang. Zudem handelt es sich nicht um ein mehrstündiges dramatisches, sondern um ein etwa zehnminütiges kammermusikalisches Werk, das Zusammenhalt sucht, und das nun, durch das Auftreten einer dramatischen Figur ohne Namen und Hintergrund aus dem Nichts, in einer gewissen Weise wie überfordert wirkt.¹⁰ Auf die Frage, was an dem Stück seiner Meinung nach nicht funktioniere, meinte der Komponist, es sei, als versuche er darin, die verfallene Musikgeschichte mit Hilfe eines Zahnstochers zu retten. In diesem Motiv, so scheint mir, finden wir den „Zahnstocher“.¹¹

¹⁰ Insgesamt fällt auf, dass die angedeuteten Formen zu groß angelegt sind für das hier komponierte kammermusikalische Geschehen, während dieses wiederum die kleine Liedform sprengen muss.

¹¹ Vgl. Friedrich Nietzsche in „Der Fall Wagner“: „Was gar das Wagnersche »Leitmotiv« betrifft, so fehlt mir dafür alles kulinarische Verständnis. Ich würde es, wenn man mich drängt, vielleicht als idealen Zahnstocher gelten lassen, als Gelegenheit, Reste von Speisen loszuwerden.“ Werke, S.7427. Bemerkenswert ist, dass Hauke Berheide weder das benannte Motiv als „Leitmotiv“ konzipiert hat, noch dass er diese Bemerkung Nietzsches im Sinn hatte, als er sich über seine kompositorischen Schwierigkeiten beklagte. Auch mir fiel die Koinzidenz erst nachträglich auf.

Betrachten wir das musikalische Geschehen wiederum als ein szenisches, so ergibt sich hier die Vorstellung von einer Komplementärszene: Ging es zuvor um den Verlust des von der Umweltmutter selbstverständlich gegebenen Haltes, so lässt sich die Situation hier aus der Perspektive der Mutter heraus szenisch ausdeuten, einer Mutter, die als Umweltmutter versagt und ihr Kind funktionalisiert, indem sie seine Triebhaftigkeit verführend an sich bindet; indem sie also die Regression auf orale Abhängigkeit benützt, um sich selbst eine Identität zu verschaffen. Es ist, als müsse die Umweltmutter dieser Szene sich schadlos halten für die Weltlosigkeit ihres Umweltmutter-Daseins, indem sie sich als regressiv-verführende Objektmutter aufdrängt.

Wiederum fehlt mit dem Halt in einer außermusikalischen dramatischen Vorlage etwas Grundlegendes. Hier ist es, neben dem Ineinander von scheiterndem Halt in der Formgestalt und dem sich Festbeißen in Einzelmotivik, die Gestalt des Motivs selbst, mit der die Figur des sich „In-Sich-Verkrümmens“ sich musikalisch ereignet. Das Regressiv-Klagende, dabei so Verführerisch-Schöne, das so tut, als stehe es für eine große dramatische Figur, dabei aber doch nur auf sich selbst verweisen kann, hinterlässt uns fragend, ratlos. So finden wir denn auch jene fragende Figur, jenen Sekund-Wechselschritt erstmals, als die Klarinette zu dieser ihrer „großen Klage“ – was beklagt sie da eigentlich? – zum zweiten Mal anhebt. Das Klavier, das bislang sich in die interferierenden Formzitate nur einwob, ohne wirklich zu einer eigenen Stimmführung zu finden, spielt sie in diese Figuren hinein (Takt 49-50):

The image shows a musical score for measures 49 and 50. It consists of four staves. The top staff is for the Clarinet (Klarinette), showing a melodic line with a long note in measure 49 and a triplet in measure 50. The second staff is for the Piano (Klavier), showing a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The third staff is for the Pedal (Ped.), showing sustained chords. The fourth staff is for the Pedal (Ped.), showing a rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The score is in 3/8 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Die Orientierungslosigkeit dieser Geste bezieht sich, so scheint es, auf ein Unbegreifliches – zunächst auf das Unbegreifliche des fehlenden Grundes, der sich überall, insbesondere aber an dem unmotivierten Auftreten des „Leitmotivs“ bemerkbar macht; später dann auf das Unbegreifliche, was hier nun seinen Ausgang nehmen wird.

Das Fehlen, die Leere, die sich allenthalben zur Geltung bringen, erscheinen hier zugleich als Grund und als Folge. Grund insofern, als das Fehlen einer haltgebenden Formgestalt, einer Verankerung in einer haltenden Umwelt idiomatischer Gewissheiten unausweichlich in katastrophische Beziehungsfiguren hinsteuern scheint – wenn nichts da ist, was in irgendeiner Weise Orientierung bieten kann, dann scheint nur die Geste des sich in sich selbst Verkrümmens zu bleiben. Dies wiederum ist „Sünde“ in jenem nicht moralisierenden, die verzweifelte Notlage der gottlosen

Verlassenheit benennenden Sinne, in welchem einzig dieses Wort einen erträglichen Sinn ergeben könnte.¹²

Die Psychoanalyse kann solche Notlagen benennen als das Fehlen der Umweltmutter, das dazu zwingt, die Objektmutter triebhaft zu funktionalisieren, und dabei zu erfahren, dass diese zerstörbar ist und am Funktionalisiertwerden zerbricht; sie kann sie benennen als ein Grundmuster triebhafter Beziehungsaufnahme. In einem unveröffentlichten Vortrag (2009) habe ich dargelegt, dass diese Art der Beziehungsaufnahme kulminiert in der intrusiv, patriarchal-gewalttätig erlebten Urszene. Ich habe daher vorgeschlagen, die gängige psychoanalytische Auffassung, die die gewalttätige Interpretation der Urszene für geradezu naturgegeben hält, zu hinterfragen. Meine Interpretation läuft darauf hinaus, diese geradezu allgegenwärtige Interpretation der Urszene vielmehr als ein für unsere Kultur typisches Phänomen zu betrachten, das in engem Zusammenhang zur Subjekt-Objekt-Trennung steht und in der sich darauf gründenden Konstitution des modernen Subjekts sozusagen eine phantasmatische Sollbruchstelle einrichtet. Kurz zusammengefasst könnte diese Sollbruchstelle als eine Konfiguration beschrieben werden, in welcher fehlende oder brüchige Aspekte der Umweltmutter durch narzisstische Funktionalisierung von Triebhaftigkeit kompensiert werden – mit Winnicott gesprochen durch „reacting“ statt „going-on-being“. Indem diese narzisstische Zurichtung, „Verkrümmung“, der Triebhaftigkeit des Subjekts stattfindet, wird zugleich die Objektmutter zum „Objekt“ des Triebes funktionalisiert. Vor dem Hintergrund dieses Geschehens, das als narzisstischer Missbrauch beschrieben werden kann, kann das Urszenenerleben nur noch projektiv ebenfalls jene Missbrauchsfigur enthalten – als Phantasie von einer gewalttätig-destruktiven Beziehungsgestaltung zwischen Trieb-Subjekt und seinem Objekt-Opfer.¹³

Es scheint die hier benannte Sollbruchstelle zu sein, die in „Epilog I“ anklingt, die darin in ihrer destruktiven Dynamik hörbar wird. Angesichts dessen aber ist es nicht von Ungefähr, dass ich von hier aus, da das Motiv „war da was?“ erstmals auftritt, bis zu jener in sich zusammensinkenden Geste, kurz vor der Rekonstruktion des Lied-Torsos, nicht recht mehr Worte finde; dass ich die Folgen des Fehlens von idiomatischem Halt, des fehlenden Grundes und des „in-sich-Verkrümmtseins“ nicht nachzeichnen, vielmehr hier innehalten und es dem hörenden Nachvollzug allein überlassen werde, das musikalische Geschehen mitzuvollziehen. Meine Sprache, wie immer psychoanalytisch-musiktheoretisch elaboriert, wäre hier überfordert. Nur noch kurz zeigen möchte ich, was in Takt 52 die Entwicklung – oder vielmehr die musikalische Entgleisung – einleitet:

In diesem Takt 52 beginnt, nachdem in ein filigranes Klangfarbenspiel des Klaviers sich jene fragende Geste hineingewebt hat, erstmals etwas, das sich wie ein kontrapunktisches Linienspiel zwischen Klavier und Klarinette ausmacht. Es ist, als habe sich die Komposition durch die Musikgeschichte zurückgearbeitet, von Bruchstücken aus Kompositionstechniken des 20., 19. und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hin zur kontrapunktisch-horizontalen Polyphonie^{xI}. Kontrapunkt erscheint hier wie wörtlich genommen: punctus contra punctum, als versuche jemand, aufgrund der ersten Regel einem cantus firmus^{xII} einen Kontrapunkt zuzuordnen. Freilich einem cantus firmus, der jeder Beschreibung spottet; jede Bewegung wird mit ihrer Gegenbewegung quittiert, der Rhythmus wird streckenweise genau gespiegelt. Keines weicht dem andern, es findet sich kein Nachgeben, kein sich Fügen, kein über ein harmonisches Ergänzungsspiel Zueinanderfinden und Umeinanderweben statt, wie es für die frühen Kontrapunkte so kennzeichnend war. Das Resultat ist eine Aneinanderreihung von Dissonanzen. Ein Versuch, die Dissonanzen aufzulösen würde (ich habe es ausprobiert) sogleich jede kontrapunktische Linienführung aus dem Ruder laufen lassen. Es ist, als wenn zwei nur

¹² Ich danke Pastor Friedrich Brandt für seine anregenden Gedanken zum Lutherzitat s.o.

¹³ Diese Gedankengänge sind noch im Werden und bedürfen der Ausarbeitung.

gegeneinander, nicht füreinander da sein, ihre jeweilige Identität als Stimme nur aus diesem absoluten Gegeneinander beziehen könnten. Dies ist das Negativ der „göttlichen Zeit“, in welcher die horizontale Stimmführung der Kontrapunktregeln ohne jede vertikale Absicherung aufgehoben war, bevor die vertikale Funktionsharmonik (sozusagen der aufrechte Gang des musikalischen Subjekts) sich durchsetzte, um das aus thematischer Entwicklung hervorgehende Durchführungsdenken zu begründen.

Diese wenigen Momente erscheinen mir wie eine Engführung, Versuch der Beziehungsaufnahme, in welcher die Figur des in-sich-Verkrümmtseins sich beiderseits auf die Spitze treibt. Und dies ist nur der Anfang; der Beginn einer musikalisch manifesten Entgleisung jener Beziehungsfigur des sich „in sich Verkrümmens“, in deren systematischer Produktion ich die Begründung einer Sollbruchstelle der Konstitution des modernen Subjekts vermute.

Es ist wohl nicht zufällig, dass von dem Folgenden ab Takt 69 zwei sehr unterschiedliche Versionen vorliegen. Wäre es realisierbar, würde der Komponist wohl bis an sein Lebensende sich daran versuchen, hier für ein Unfaßbares musikalisch um Fassung zu ringen. Ich kann es mir leichter machen als er und das, was ich nur als gewalttätige Urszene und zugleich als „leeren Kreis“¹⁴ hören kann, aus meiner Analyse aussparen.

Was sich ereignet zwischen dem ersten fragenden Sekundwechselschritt, der das Leitmotiv der Klarinette aufhorchend begleitet, bis hin zu jener sich zurückwendenden Geste, hat Folgen: das Klarinettenmotiv kehrt wieder, und zwar kehrt es verändert wieder. Beim ersten Hören ist die Veränderung als Fehlen hörbar, als ein Hohles, eine Art Leere. Etwas klafft. Der abschließende Halbtonschritt ist zu einem Ganztonschritt geworden, das Motiv ist *aufgesperrt*. Das, was das Motiv gekennzeichnet, was es so anrührend, ja fast kitschig schön gemacht hatte, genau dies ist ihm jetzt benommen. Es ist, als sei die kleine Sekund aus ihm herausgesprengt. Jetzt, in dieser Gestalt, fällt das Motiv aus dem tonalen Halt heraus, in dem es sich „in sich verkrümmte“. Es fällt ins Bodenlose, in die schwebend ungehaltene Anspannung der freitönigen, gantzönigen Girlanden. In dem Aufgesperrten des Motivs kehrt wieder, was zuvor zunehmend sich als ein Eindruck von Fehlen, als Leere aufdrängte, kehrt wieder, was ich hier in meiner Analyse unausgesprochen lasse. Ich leihe mir Worte von Paul Celan zur Beschreibung:

„Augen und Mund stehen so offen und leer, Herr. /Wir haben getrunken, Herr./ Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr. /Bete. Herr./ Wir sind nah.“¹⁵

Ich habe hier darauf verzichtet, den Anspruch zu verfolgen, die Entfaltung der Abläufe in dem Stück lückenlos nachzuvollziehen. Neben dem banalen Grund, dass keine Musik auf diese Weise einfach sozusagen in verbale Bedeutungen übersetzt werden kann, hat dies auch den, dass das Stück nicht nur asymmetrisch angelegt, sondern in zunehmendem Maße fragmentiert und zerklüftet ist, also gerade keine Form vorweist, in der wir kontinuierlich von einem zum nächsten geleitet werden.

14 Vgl. Nanette C. Auerhahn, Dori Laub 1998. Ich bringe mit Bedacht den alten Gedanken von der gewalttätigen Urszene, die bereits benannte „Sollbruchstelle“ der Konstitution des modernen Subjekts, und klinische Funde über die Folgen von Extremtraumata in einen Zusammenhang, den ich hier nicht weiter ausführen kann. Weitere Arbeiten müssen sich anschließen, die diesen hier nur postulierten – und der Musik abgelauchten – Zusammenhang ausloten.

¹⁵ Paul Celan, aus: *Tenebrae*, Sprachgitter.

Vielmehr werden wir darin vorwärts getrieben, ja geradezu gezerrt und gestoßen, dann wieder fallengelassen, wie in Leere ausgesetzt. Durch den Entzug aller festen Bezugsmöglichkeiten, die uns Halt geben könnten, finden wir uns im Sog eines Geschehens, das uns in keinen quasi-objektiven Überblick entlässt. Der Halt im Diskursiven, im Sprachähnlichen, der die abendländische Musik charakterisiert, wird uns hier immer wieder entzogen.

Schließlich hat das Fragmentarische meiner Interpretation, insbesondere das Innehalten an jener Stelle, da ein „aus der göttlichen Zeit gefallenes“ kontrapunktisches Denken einsetzt und von dort wie unaufhaltsam zur Katastrophe treibt, seinen Grund auch in meiner Gegenübertragung, dem Gefühl, es zersprengt mein Denkvermögen und ziehe mich zunehmend in den „leeren Kreis“ traumatischer Beschädigung. Worte, so scheint mir, könnten diesen Vorgang nur wiederholen. Die Musik wagt den Versuch, in der Rekonstruktion des Lied-Torsos ihn aufzuheben.

000

Bis hierher folgte die Analyse weitgehend jenen Überlegungen, die ich in meiner Dissertation begonnen hatte – Gedankengängen, mit denen ich mich über das Vorhaben des Komponisten, eine „erkaltete Geliebte“ wachzuküssen,¹⁶ nolens volens wieder habe befassen (die ich ebenfalls habe „wachküssen“) müssen. Weitgehend ausgespart habe ich bisher noch den Bezug der Komposition zu jener Deckerinnerung aus meiner frühen Kindheit, die über das Lied angestoßen wurde. Das Lied sang meine Mutter mir, als ich noch sehr klein war, häufig vor, und zwar so, dass ich jedesmal in bittere Tränen ausbrach.

Stellen wir uns nun eine Szene vor – eine jugendliche Tochter und eine Mutter eine Generation vor mir im alterstypischen Konflikt. Die Tochter ist wütend, möchte sich im Kreis der Gleichaltrigen orientieren und dort, wie man so sagt, mal ordentlich ablästern, um zu ihrer Grenze und Selbstbestimmung zu finden. Sie fühlt sich von der Mutter alleingelassen, aber der Kreis der Gleichaltrigen ist in dieser speziellen Konstellation der BDM, denn wir befinden uns etwa im Jahr 1943. Der Grund, warum die Tochter auf ihre Mutter so wütend ist, ist auch ein spezieller – die Mutter ist keine ‚gute‘ Mutter, die bei aller notwendigen Auseinandersetzung ihre Tochter auch ‚halten‘ und bei der Ablösung unterstützen würde. Die Mutter beschützt ihre Tochter nicht gut, vielmehr setzt sie die Familie einer täglichen Bedrohung aus, und zwar indem sie einen Juden in seinem Versteck versorgt und daraus im Kreis der Familie keinen Hehl macht. Das ist die Bedrohung: „Es geht ein dunkle Wolk' herein“ – täglich könnte die Gestapo an der Tür klingeln.

Die Tochter findet es unerträglich, dass die Mutter ihr diese permanente Angst zumutet, dass sie sich ihrer Aufgabe, für Sicherheit und Geborgenheit zu sorgen, auf solch unerträgliche Weise entzieht, und dass sie ihr darüberhinaus den Weg zu den anderen Jugendlichen, zum gepflegten Ablästern, per Loyalitätszwang (auch eine Art des sich in sich Verkrümmens) versperrt: dass die Tochter also nicht nur nicht „singen“ darf, sondern auch noch das, was ihr da entzogen wird, als Heldentum anerkennen, ja bewundern muss.

¹⁶ Unversehens habe ich die Phantasien des Komponisten auf eine konkret umrissene Schwierigkeit – ein bereits begonnenes Stück, mit dem er sich lang nicht befasst hatte, fertigkomponieren zu müssen – hier übertragen auf sein Vorhaben, überkommene idiomatische Figuren in ihrem Potential „wachzuküssen“. Es liegt auf der Hand, das beides miteinander zusammenhängt.

Wir finden also eine Konstellation, in welcher die Mutter auf unerträgliche Weise als Umweltmutter versagt, sich entzieht, und zugleich die Tochter für ihren eigenen Zusammenhalt narzisstisch mißbrauchen muss, also sich als gefährdete, zerstörbare Objektmutter aufdrängt, weil sich ihr selbst die ihre eigene mütterliche Funktion haltende Umwelt nicht nur entzogen, sondern in ihr totales Gegenteil verkehrt hat. Das ist die Figur des sich „in sich Verkrümmens“: Die Aufgabe der Mutter (als Umweltmutter) einer jugendlichen Tochter wäre, dieser Halt zu geben, wenn sie sich ihren roten Teppich ausrollt, um darauf den Weg in die Welt zu finden.

Der Entzug der Umweltmutter bleibt so stumm wie in der Musik das Fehlen des Haltes in der Formgestalt, bzw. in der dramatischen Gestalt, die dem Leitmotiv seinen Sinn geben könnte. Stattdessen drängt die Objektmutter – so zumindest muss die Tochter es wahrnehmen – lärmend sich als Heldin auf, bindet die Tochter an sich über Loyalitätszwang und narzisstische Fixierung an das mütterliche Heldentum, läßt sich bewundern, narzisstisch stützen. Sie tut es etwa so, wie das Leitmotiv in „Epilog I“ sich narzisstisch in sich selbst spiegelt.

Zurück zur Geschichte: Dass in dieser Situation die Mutter die rettende Lösung findet, die Tochter zu verschicken – auf einen einjährigen Stimmbildungs- und Gesangskurs – ist eine Lösung, die Jahrzehnte nachwirkt. Die Tochter lernt also singen, statt im BDM zu „singen“, und sie wird später ihrem eigenen Kind das Lied „es geht ein dunkle Wolk‘ herein“ auf zutiefst ergreifende Weise vorsingen. Aber die traumatische Wirkung des Entzugs der Umweltmutter erhält sich, ja sie wird noch verschärft, denn die Tochter wird dafür ja verschickt, und aus der Ferne kann sie nie wissen, was zuhause geschieht.

Eine Geschichte schließt sich an, die ich ebenfalls in der Komposition wiederfinde – als das Aufgesperrte, das Klaffende: Anfang 1945 hat dann wohl doch noch irgendwer „gesungen“, und die Gestapo klingelt noch an der Tür – an der Tür des jüdischen Freundes der Mutter. Er wird in seinem Versteck von der Gestapo aufgestöbert und auf der Stelle erschossen. Wenige Wochen später wird die Familie nun Nutznießerin dieses Mordes, als die inzwischen rettend eingewanderten Amerikaner ihr als idealen Persilschein die KZ-Transportliste servieren, auf der der mütterliche Name verzeichnet ist.

Hier klafft wahrlich etwas auseinander. Es mag dies keine typisch deutsche Szene sein, und doch fügt sie sich ein mit diesem Auseinanderklaffenden, in welchem der Mord letztlich doch noch denen nützt, die zufällig zur „richtigen Seite“ zählen. Die deutsche Holocaustgeschichte hat die Sollbruchstelle der Konstitution des modernen Subjekts in ihr Extrem getrieben und ihr destruktives Potential offenbart, dergestalt, dass selbst da, wo etwas gut sein will, die andere Seite sich offenbart – wie in dem allzu Schönen des Leitmotivs, das am Schluss von „Epilog I“ als klaffende Fratze seiner selbst wiederkehrt.

Hauke Berheide hat in der Arbeitsbeziehung mit mir jene Deckerinnerung an das Singen meiner Mutter, der Tochter von damals, erspürt. Er hat ihr seine historische Wahrheit abgelascht, und mit „Epilog I, Winterstück“ ist es gelungen, die Scherben des Liedes, das unter der Überforderung, auf welcher die „Unfähigkeit zu trauern“ beruhte, zerbrochen war, für uns heute zu einem ergreifenden Zeugnis zusammenzufügen.

Literatur

Auerhahn, Nanette C., Dori Laub: *The Primal Scene of Atrocity, The Dynamic Interplay Between Knowledge and Fantasy of the Holocaust in Children of Survivors*. *Psychoanalytic Psychology* 15: (3) 360-377, 1998

Katrin Eggers, *Susanne Langers Zeichentheorie der Musik*, *Musik und Ästhetik* 53, 2010, 20-36

Niedecken, Dietmut: *Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren*, Hamburg VSA, 1988

Niedecken, Dietmut: *Versuch über das Okkulte. Eine psychoanalytische Studie*, Tübingen edition diskord, 2001

Niedecken, Dietmut: *Vom Vorrang der Szenen. Vortrag gehalten zur affilierten Mitgliedschaft bei der psychoanalytischen Arbeitsgemeinschaft Hamburg*, unveröff. Ms. 2009

Niedecken, Dietmut: *Musik als ungesättigte Deutung*, in: *Psyche – Z Psychanal* 64: 505-525, 2010

Nietzsche, Friedrich: *Werke und Briefe: Der Fall Wagner*, zit nach: Nietzsche-W Bd. 2, S. 920-921) (c) C. Hanser Verlag, <http://www.digitale-bibliothek.de/band31.htm>

Lorenzer, Alfred: *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*. Frankfurt/Main Suhrkamp 1972

Lorenzer, Alfred: *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, Frankfurt/Main Fischer, 1981

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre* (1922), universal edition, Berlin 1966

Winnicott, Donald W.: *Die Entwicklung der Fähigkeit zur Besorgnis*, in: *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*, Giessen, 2002

Glossar

^I Funktionstonalität, Atonalität, Modalität: In den Jahrhunderten etwa seit einem Jahrhundert vor Bach herrschte die Funktionstonalität als ein musikalisch-harmonisches Denken vor, in welchem die Spannung Dominant-Tonika und eine von dieser ausgehende musikalische Teleologie beherrschend ist. Die Funktionstonalität wurde etwa mit Beginn des 20. Jahrhunderts durch andere musikalische Denkweisen abgelöst – im französischen Impressionismus wurden modale (auch kirchentonale) Formen, die vor der Durchsetzung der Funktionstonalität vorgeherrscht hatten, wiederaufgegriffen und neu bestimmt; in der Wendung zur Atonalität wurde versucht, der hierarchisch-funktionalen Ordnung eine vollkommene Gleichberechtigung der Töne entgegenzustellen.

^{II} Bar-Form: Eine in Volksliedern gebräuchliche dreiteilige Liedform mit einem wiederholten Anfangsteil und einem längeren Schlussteil, genannt „Stollen-Stollen-Abgesang“.

^{III} Dorisch, phrygisch: kirchentonale Modi, auf dem Klavier ist d-dorisch die Tonleiter mit den weißen Tasten ab d, e-phrygisch die Tonleiter mit den weißen Tasten ab e.

^{IV} Authentischer modus, plagaler modus: Es handelt sich um einander komplementäre Akkordverbindungen, die insbesondere in Abschlußwendungen der Kirchenmusik zur Verwendung kamen. Vereinfacht dargestellt ist der authentische modus von der Quint, der plagale modus von der Quart beherrscht. Das Authentische wird als offen, kraftvoll, klar erlebt, das Plagale als eng, schwach, unklar.

^V Passus duriusculus: eine Figur aus der frühbarocken Figurenlehre. Ein in Sekunden und chromatischen Schritten Abwärtsschreiten stellt demnach das Hinabschreiten in das Tal der Leiden und der Sünde dar. I.S. der barocken Figurenlehre handelt es sich bei dem hinabschreitenden Tetrachord^{VIII} des Liedes nicht um einen passus duriusculus, da die Chromatik fehlt. Da der Komponist sich jedoch ausdrücklich auf diese Figur bezog, übernehme ich diese Bezeichnung hier.

^{VI} Ambitus, Ambitusüberschreitung: ebenfalls eine Figur aus der barocken Figurenlehre, die dadurch gekennzeichnet ist, dass der regulär „zulässige“ Tonambitus überschritten wird. Die dadurch entstehende überhöhte Spannung wird traditionell mit dem Affekt des Überspannten, Hypertrophen, Hybrid-Anmaßenden in Verbindung gebracht.

^{VII} Vorhalt: „Ein Vorhalt ist eine auf einer betonten Zählzeit eintretende harmoniefremde Nebennote, die auf einer betonten Zählzeit in den vorgehaltenen Melodieton aufgelöst wird.“ (zit. nach Wikipedia)

^{VIII} Tetrachord: Vier in Sekundschritten eine Quart aufbauende Töne. Aufgrund des darin enthaltenen Halbtonschrittes sind mit einem Tetrachord Tonart und modus eindeutig fixiert.

^{IX} Ostinato: mehrfache, insistierend wirkende Wiederholung einer musikalischen Floskel.

^X Lombardischer Rhythmus: Eine Punktierung, in der die kurze Note betont ist und vor der langen steht.

^{XI} Kontrapunkt, Polyphonie: Alte, in der europäischen Kunstmusik sehr verbreitete und bis heute gelehrtete Kompositionstechnik, die darauf beruht, dass die einzelnen Stimmen nach einem komplexen Regelwerk – der horizontal denkenden Stimmführungstechnik – zueinander in Bezug gesetzt werden. Das kontrapunktische Denken fand in der Musik Bachs seinen Höhepunkt und wurde dann von der Homophonie abgelöst, die an die Stelle des Stimmführungsdenkens ein vertikal sich orientierendes Denken in harmonischen Bezügen setzt.

^{XII} Cantus firmus: Fachterminus aus der Kontrapunktlehre – eine feststehende Stimme, zu der eine oder mehrere Kontrapunkte gesellt werden können.