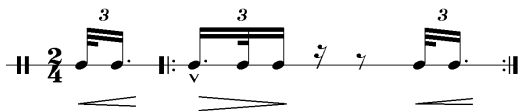


VERONIKA JEZOVŠEK (Frankfurt a. M.)

Rituelle Evokationen in zeitgenössischer Musik

Jan Garbarek verwebt in dem Titel *It's high time*¹ Saxophon- und Synthesizer-Klänge mit einem Sample ritueller Musik der lappländischen Sami-Tradition. Aus der Kombination eines Auftaktes in kurzen Notenwerten mit lombardischem Rhythmus und einer nachfolgenden daktylischen Figur als eigentlichem Schwergewicht des 2/4-Taktes entsteht in diesem Sample ein einerseits gleichförmig ternärer, andererseits nicht zuletzt durch die klare dynamische Fokussierung der ‚angespitzten‘ ersten Zählzeit ein mitreißend federnder Rhythmus, dem sich vor allem der sinnlich orientierte Hörer unvermittelt (ja vielleicht sogar unwillkürlich tanzend ...) anschließen vermag:



Notenbeispiel 1: Jan Garbarek, *It's high time*

Der ursprüngliche, ungekünstelte Klang der Trommeln steht am Anfang des Stückes, verliert aber im Unterschied zu diesem Pattern zunehmend an Greifbarkeit und Realität. Er scheint schließlich durch die zunehmend überlagerten Synthesizer-Effekte und durch die mit Hall versehenen Saxophon-Melodien nur noch schwach hindurch und wird vom ‚heutigen‘ Schlagzeug sowohl rhythmisch imitiert als auch klangfarblich abgelöst. Das Ritual-Sample wird somit zur Folie, von der sich der für die Fortsetzung des Songs relevantere – elektronische Bearbeitung nicht scheuende, sondern mit großer Selbstverständlichkeit das ‚Ursprüngliche‘ verdrängende – Gegenwarts-Sound farblich deutlich abhebt. Durch die Positionierung als Startpunkt der Komposition sowie durch die kontinuierliche Beibehaltung des rhythmischen Musters wird das Sample aber zugleich überhöht, und das nicht nur aus der Perspektive des ihn adaptierenden Komponisten, sondern auch aus der des musikethnologisch unerfahrenen Hörers.

¹ Jan Garbarek: *It's high time*, Track 1 auf CD 2 im Album: *Rites*, 2 CDs, ECM Records, 1998.

Vielleicht verweist der Komponist mit diesem Mittel schlicht auf eine gewisse Parallelität zwischen den beiden miteinander verknüpften musikalischen Stilen. Oder er liefert innerhalb seines Stückes gewissermaßen gleich die Quellenangabe der rhythmischen Keimzelle mit ... Darüber hinaus vermittelt sich mit der Verwendung einer solchen Technik jedoch die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und zugleich die Entfernung von den vielbeschworenen archaisch-kultischen Wurzeln des Kollektivs Menschheit.

Ein derartiges musikalisches Zitat lässt sich insofern als symptomatisch für die Musik des 20. Jahrhunderts bezeichnen, als es innerhalb der Musik nicht nur ein allgemeines Bedürfnis nach intensiverem Kontakt zu Formen der Volksmusik anderer Ethnien konstatiert, sondern auch das spezielle Hingezogensein zu deren archaisch-rituellen Elementen beinhaltet. Ob sich das Zitat einer spezifischen Kategorie von musikalischer Ritualität zuordnen lässt, ist eine der Überlegungen, die mit dem vorliegenden Beitrag zur Diskussion gestellt werden sollen.

Obwohl es offensichtlich ist, dass sich diese zu hinterfragende Sehnsucht in der sogenannten Populärmusik wie auch in der sogenannten westlichen Kunstmusik findet,² es sich also mit der Frage nach dem Ritual in der Musik um eine sowohl stilistisch und geografisch sehr breit anzutreffende als auch inhaltlich sehr komplex angelegte Thematik handelt, weist die musikwissenschaftliche Fachliteratur hier im Unterschied zur (sonstigen) kulturwissenschaftlichen Literatur eine nicht zu übersehende Lücke auf.³ Die Blindheit des einen Fachgebietes für das andere ist sogar beidseitig zu konstatieren:

Zwar beschreiben Musikwissenschaftler immer wieder verschiedene Riten, die mit Musik in Verbindung stehen, ohne allerdings die hinter diesen Riten stehenden sozialen und kulturellen Konzepte oder auch den Ritualbegriff als kulturwissenschaftliche Kategorie zu hinterfragen. [...] In der ambitionierten Ritualforschung, wie sie sich in den

²Es sei angemerkt, dass einer solchen Thematik mit bloßen Zuordnungen oder gar Gleichsetzungen von populärer Musik und Kunstmusik als dionysischer Musik bzw. apollinischer Musik keineswegs angemessen näher zu kommen ist. Vgl. hierzu den in dieser Hinsicht nicht überzeugenden Ansatz von William Everson, *Dionysos & Beat. Vier Briefe und ein Essay zum Archetypus*, Göttingen (Altaquito) 1988.

³Zu Standardwerken wie Arnold van Genneps *Les rites de passages*, erstmals 1909 in Paris publiziert, oder zu Victor Turners *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 1969 in London veröffentlicht und auf A. van Genneps Theorie Bezug nehmend, findet sich hinsichtlich des Ritualphänomens in der Musikwissenschaft kein Pendant. So liegen zwar Aufsatzsammlungen wie z. B. *Musik und Ritual* vor, hrsg. von Barbara Barthelmes und Helga de la Motte-Haber, Mainz (Schott) 1999. Außerdem wird das Thema oft-

letzten 25 Jahren entwickelt hat, fehlt hingegen weitgehend die Auseinandersetzung mit Musik und musikalischen Aufführungen.⁴

In der Musikwissenschaft wird das Phänomen der Ritualbildung vorwiegend in jenen Kontexten behandelt, in denen der Zusammenhang mit dem Sakralen eindeutig gegeben ist, wodurch eine Klassifizierung relativ leicht zu fallen scheint. Forschung findet demnach dort statt, wo Ritualmusik im pragmatischsten Sinne zum Gegenstand der Betrachtung wird, nämlich als Liturgien und Riten begleitende, unterstützende und somit offensichtlich ritualkonstituierende Komponente eines religiösen Kultus. Im uns vertrauten Umfeld ist das die den christlichen Gottesdienst mitgestaltende Kirchenmusik (Liedgut und Messgesänge, Oratorien und Requien, etc.). In den uns weniger vertrauten Objektfeldern der Musikethnologen hingegen handelt es sich um schamanistische Versenkungen, Anrufungen von Geistern und kultische Musiken unterschiedlichster Formen. Naheliegende Verbindungslinien zwischen diesen geografisch voneinander meist weit entfernten, aber

mals im Zusammenhang mit (meist theaterwissenschaftlichen) Einzelfallanalysen angeschnitten. Eine vom Titel her vielversprechende Monografie wie z. B. Clytus Gottwalds *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Stuttgart und Weimar (Metzler) 2003, klopft das Phänomen jedoch nur kapitelweise im Hinblick auf einige bekannte Komponistenpersönlichkeiten ab. Die unter dem philosophischen Titel zusammengefassten Mikrostudien basieren auf Einzelergebnissen zu subjektiven Religionsauffassungen typologisch signifikanter Komponisten und stützen seine spannende These zu einer durch das Werk objektivierten Religiosität. Vgl. ebd., S. 2–3. Ein systematischer Ansatz ist jedoch wie bei dem oben genannten Sammelband mit Kongressberichten – *Musik und Ritual* – auch von ihm nicht beabsichtigt. Andere Autoren, wie bspw. Johann Nikolaus Schneider, arbeiten zwar in Anlehnung an kulturwissenschaftliche Autoren ein begriffliches ‚Werkzeug‘ für eine musikalische Ritualtheorie aus, binden jedoch nicht alle wesentlichen Aspekte mit ein: So benennt Schneider vier ritualsbestimmende Kriterien: a) Handlung, b) Wiederholung, c) demonstrativer, da zumindest potentiell an ein Publikum gerichteter Performance-Charakter und d) die Verwendung vereinbarter Zeichen, die einem kulturellen Wissen folgen. Vgl. Johann Nikolaus Schneider: „Musik und Ritual. Überlegungen zu einer ritualtheoretischen Beschreibung musikalischer Aufführungen“, in *Musik & Ästhetik* (Oktober 2005), Jg. 9, Heft 36, S. 7–8. Der von ihm an späterer Stelle nachgelieferte Aspekt des Übergangs orientiert sich zwar an der von mir als A–B–A'-Form bezeichneten dreiteiligen Struktur Turners bzw. an den Übergangsriten van Genneps (Struktur – Antistruktur bzw. Chaos auf dem Weg zur Umstrukturierung – neu eroberte Struktur) und lässt auch den ‚communitas‘-Gedanken nicht außer Acht. Dennoch wird der eigentliche Hauptpunkt der Liminalität als der Schwellenerfahrung im Übergang zu religiösen Begegnungen mit dem unfasslich Numinosen leider nicht als ein für den Ritualbegriff im engeren Sinne letztlich entscheidendes Kriterium herangezogen. Vgl. ebd., S. 17–18.

⁴Schneider, „Musik und Ritual“ (wie Anm. 3), S. 5.

beiden gleichermaßen selbstverständlich Ritual und Musik verknüpfenden Bereichen werden dabei selten ausführlich gezogen, vielleicht nicht zuletzt aufgrund einer allzu lang tradierten Vorstellung eines Gefälles zwischen sogenannter Kunstmusik einerseits und sogenannter Volksmusik andererseits sowie auch aufgrund einer Hierarchisierung zwischen den musikalischen Formen verschiedener Ethnien.

Solche großen Lücken zu schließen, ist jedoch nicht Anspruch dieses Beitrages. Vielmehr beschränkt sich der hier gewählte Ansatz auf die Vorstellung einiger weniger Stücke, in denen rituelle Elemente anzutreffen sind, und versucht zudem, die Bedeutung des Ritualen innerhalb der angeführten Werke zu skizzieren und gegeneinander abzugrenzen. Die vorgenommene Werkauswahl ist zum einen dadurch begründet, dass sie Komponistinnen und Komponisten umfasst, mit denen im Vorfeld dieser Zeilen ausgiebige Gespräche über die ausgewählten Werke und somit deren Intentionen möglich waren.⁵ Zum anderen erlaubt die in diesem Sinne pragmatische Zusammenstellung dennoch, den Facettenreichtum ritueller Praktiken in zeitgenössischer Musik zumindest in einigen grundsätzlichen Erscheinungsformen exemplarisch einzufangen. Dabei ist es nur äußerst eingeschränkt möglich, den Werken in Gänze analytisch gerecht zu werden; vielmehr fungieren sie bzw. einige ihrer wesentlichen Teilaspekte als verschiedengeartete Beispiele für das, was hier mit ritueller Evokation im weiteren Sinne bezeichnet wird und in dieser offeneren Begrifflichkeit das Hervorrufen ritualanmutender Momente⁶ auf verschiedensten Ebenen von der Werkentstehung über die Werkgestalt bis zur Aufführung umfasst.

Im engeren Sinne setzt der Begriff ‚Evokation‘ jedoch hier eine Vorbedingung für Ritualität im ursprünglichen Sinne voraus, nämlich einen Dialog

⁵Es handelt sich hierbei um den Zeitraum von Ende 2002 bis Anfang 2003, in welchem jeweils mehrstündige Interviews mit den Komponistinnen Maria de Alvear (Köln) und Helga Pogatschar (München) sowie mit den Komponisten Frank Gerhardt und Gerhard Müller-Hornbach (beide in Frankfurt) von der Verfasserin geführt und aufgezeichnet wurden. Dieser Aufsatz basiert auf einer Sendung der Verfasserin, die am 11. Februar 2003 unter dem Titel „Evokation und Ritual. Religiöse Praktiken in der zeitgenössischen Musik“ im *Hessischen Rundfunk* ausgestrahlt wurde (hr2, Neue Musik, Red.: Bernd Leukert). Im Zusammenhang mit der Konferenz „Passagen“ und der jetzigen Drucklegung wurde der Text mehrfach variiert und bearbeitet. Darüber hinaus wurden die den Zitaten zugrunde liegenden O-Töne, welche vier mehrstündigen Interviews zwischen Verfasserin und Komponistinnen wie Komponisten entstammen, für diesen Aufsatz notwendigerweise dem Schriftdeutschen angepasst. Die Bänder bzw. Minidiscs liegen der Verfasserin vor.

⁶Zum Unterschied von Ritus und Ritual vgl. Anm. 63.

mit transzendtem Adressaten oder zumindest die Suche nach etwas, das sich noch am wenigsten klischeehaft als Transzendenzerfahrung umschreiben lässt.

a) Einblicke in sechs Werke der zeitgenössischen Musik-Szene (1981–2002)

Wendet man sich im Anschluss an das vorige Beispiel – gewissermaßen dem Aufhänger aus der breiten Grauzone zwischen populärer und ‚intellektueller‘ Musik – einer etwas anders gelagerten Form des Zitierens von rituellen oder zumindest rituell anmutenden Klangbeispielen zu, so lassen sich unterschiedliche Wirkungen trotz vergleichbarer Techniken entdecken.

Ähnlich dem musikalischen Zitat Jan Garbareks hat auch die 1966 in München geborene Komponistin Helga Pogatschar Hörproben ihres ursprünglichen Kontextes enthoben und dadurch neu beleuchtet. Allerdings verwendet sie die im Folgenden zur Sprache kommenden Samples nicht als eine Vorlage, die zum Ausgangspunkt und gleichzeitig zur rhythmischen Essenz eigener ‚kompositorischer Euphorie‘ – wie in *It's high time* – wird, sondern sie bettet hypnotisierende Hörproben als für sich stehende Motive in einer sachlich-collagierenden Weise ein, die sich am ehesten als staunend-zynisches Konterkarieren bezeichnen lässt.

So verknüpft Pogatschar in ihrem anlässlich des 50-jährigen Kriegsendes als Auftragsarbeit entstandenen Requiem *mars*⁷ reguläre Messtexte mit Schellbach'schen Text-Fragmenten aus Schellackaufnahmen der späten 1920er Jahre. Zum Beispiel durchsetzt und unterlegt sie das dreistimmig-solistisch-vokale, von Schlagzeug und E-Bass gestützte *Kyrie* ihres im Folgenden angeführten Requiems mit Zitaten folgenden Wortlautes:

Du hörst jetzt sehr schön zu, was ich Dir sage. Kleine Kinder sind lieb und artig. Du bist auch ein artiges und liebes Kind, nicht wahr? Artige Kinder gehorchen immer sehr brav ihren Eltern und weinen nicht. [...] Und Du schläfst [...] schön – schön – schön.⁸

Oscar Schellbach, der Begründer des Mentalpositivismus, experimentierte auf dem Gebiet der professionellen Autosuggestion, wobei der pädagogische

⁷Helga Pogatschar, *mars. REQUIEM*, CD, Gymnastic records/classxx, 1995.

⁸Eingespielter O-Ton im *Kyrie* auf der CD, ebd. Die Zitate entstammen vermutlich der 1928 herausgekommenen und mehrfach aufgelegten Sprechplattenserie mit dem Titel *Seelophonie* von Oscar Schellbach. Weder das Beiheft noch die der Verfasserin vorliegende Partitur nennen eine genaue Quellenangabe.

Ansatz dieses Vorläufers heutigen autogenen Trainings teils stark hierarchische Denkmuster vermittelte: „Nur als höherer Mensch hast Du Daseinsberechtigung, sonst bist Du faul und krank und verdienst den Untergang.“⁹ Dieses Bekenntnis zu autoritärer Erziehung aus dem Munde eines Psychologen, der heute auf der Basis mancher fortschrittlicher Gedanken als Reformpädagoge eingestuft wird,¹⁰ veranlasste die Komponistin, Analogien zwischen religiöser, pädagogischer und politischer Floskel herzustellen und auf das Spannungsverhältnis von heiligem Ernst und doppelbödiger Botschaft solcher Rituale aufmerksam zu machen.

Ohne die Kraft eines, wie sie betont, immer auch Synchronisierung bewirkenden Rituals erscheint Helga Pogatschar die Hingabe der Menge an eine Führung kaum denkbar. Um dies bei der Uraufführung von *mars* ansatzweise nacherleben zu können bzw. Gewicht und verbindliche Auswirkung eines Rituals zumindest anschaulicher und damit auch aus einer gewissen Distanz und Neutralität heraus vorstellbarer werden zu lassen, bediente sie sich für die Uraufführungssituation einer entsprechenden Raumgestaltung. Das Auditorium wurde geteilt, die Musiker waren im Zentrum des Saales positioniert. Über ihnen hingen in verschachtelter Anordnung rote Banner, auf die unter anderem endlos sich fortsetzende Zwillings-Zellteilungen projiziert wurden – damit auf Vermassungsprozesse und die Ansteckungsgefahr eines möglichen negativen Inputs von Ritualen anspielend.

Im *Graduale* des Requiems *mars* konfrontiert Pogatschar dann in besonders subtiler Weise zwei gewissermaßen hoffnungstragende Texte miteinander – einen rituellen im engeren Sinne eines ritualkonstituierenden Erinnerungstextes und einen ritualhaften Text mit Beschwörungscharakter im weiteren Sinne. So vertont sie den bekannten Psalmtext „Muss ich auch wandern inmitten des Todesschattens, ich fürchte kein Unheil, denn Du bist bei mir, Herr [...]“, ¹¹ beginnend unter Verwendung einer in sehr hoher Lage melismatisch beginnenden Violine, ergänzt von langgestreckten Gesangspartien eines Soprans. Dazu kommen im Verlauf des fast sechsminütigen Satzes nicht nur ergänzende Stimmen im Live-Part, sondern es wird auch hier wieder – in besonders eindringlicher Weise – die konterkarierende Ebene mit einem Sample der suggestiv sprechenden, ‚konservierten‘ Männerstim-

⁹ Aus dem Schellbach-Fundus zitiert nach dem „Produktionstagebuch“ von Alexander Zimmermann im Beiheft zur CD *mars* von Helga Pogatschar, S. 5.

¹⁰ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Oscar_Schellbach (26. Juni 2010).

¹¹ AT, Psalm 23, 4.

me des Schellbach-Fundus eingeflochten: „Wenn Du vorwärts willst, wird dieser starke Glaube Dich tragen.“¹² Das kirchliche Ritual, hier in Gestalt eines Requiemablaufes, erscheint in der Gegenüberstellung und Gleichstellung der gleichermaßen überzeugend vorgetragenen ‚Gewissheiten‘, welche selbstverständlich auch Erinnerungen an den selbstgewissen ‚heiligen‘ Zorn der früheren Kirchengeschichte heraufbeschwören, hinsichtlich seiner ‚alles-bezwingenden‘ Kraft entmachtet, zumindest aber kritisch hinterfragt. Das rituelle Moment wird von der Komponistin demnach an dieser Stelle eingesetzt, um es gleichzeitig zu entlarven.

Helga Pogatschar, die zuerst Klavier, später Komposition für Film und Fernsehen an der *Hochschule für Musik und Theater* in München studierte, nachdem sie sich in Schweden intensiv mit elektroakustischer Komposition auseinander gesetzt hatte, sucht aber nicht nur die Auseinandersetzung mit christlich-liturgischen Texten oder relativ zeitnaher politischer Geschichte. Vielleicht auch als Reaktion auf das von ihr teils als zu abgehoben und intellektualisiert erlebte ‚Neue Musik Ghetto‘, wie sie es in einem Nebensatz nennt, scheut die Komponistin keinerlei Berührungspunkte mit der Popmusik und sieht in ihr gewissermaßen ein musikalisches Zeichenrepertoire, das für eine sich direkt vermittelnde musikalische Wirkung sowie für eine Interaktion mit dem Publikum gerade auch bei szenisch ausgerichteten Werken selbstverständlich mitgenutzt werden sollte. Dennoch nutzt sie die Quellen oder auch Erinnerungstexte ritueller Handlungen anders als z. B. Garbarek in *Rites*. In ihrer Adaption entsteht nicht nur wie bei Garbarek eine gelungene Mischung aus Zitat und ‚eigentlichem‘ Stück, sondern sie verweist in einer gewissen Distanz, die aufgrund der sich deutlich auf mehreren Ebenen abspielenden kompositorischen Gestalt automatisch entsteht, neben der Missbräuchlichkeit von rituellen Formen zugleich auch auf das Bedeutungspotential wie auch den Unterhaltungswert des Evozierens ritueller Momente durch entsprechend geeignete Vorlagen.

In ihrer medialen, als Hörkino etikettierten Oper *Inanna*¹³ beispielsweise greift sie einen 4000 Jahre alten mythologischen Stoff auf, dessen Fragmente nach aufwändiger Recherche von dem Assyriologen Michael Fritz aus den verbliebenen Keilschriftzeichen wortgenau übersetzt und von dem Dichter

¹²Schellbach, *Seelophonie* (wie Anm. 8).

¹³Helga Pogatschar / Károly Koller, *Inanna. HOERKINO nach der sumerischen Zählung* [sic] „*Inannas Gang in die Unterwelt*“ (orig.: „*an-gal-ta ki-gal-šè*“), CD, Chrom Records, 2003.

Károly Koller ins Poetische überformt wurden. Litaneiartige Wiederholungen verleihen dem alten sumerischen Text, dessen stilistischer Charakter mit Aufzählungen und Aneinanderfügungen von Textsplintern arbeitet, eine musikalische Dimension. Pogatschar wird dieser alten Reihungsform gerecht, indem sie die zunächst zweitaktigen rhythmischen wie textlichen Verszeilen der Sprechstimmen erst jeweils dreimal, dann zweimal aufeinanderfolgend deklamieren lässt (T. 10–11, 15–16, 18–19 und T. 21–22, 23–24). Später bilden sich daraus halbtaktige motivische Abspaltungen (T. 22, 24, 26, 27). Die Abstände zwischen den Abspaltungen verkürzen sich ebenso wie die der Textphrasen stufenweise. In der parallel laufenden Percussionsstimme arbeitet Pogatschar puzzleartig mit Übernahmen und Umstellungen bspw. ganztaktiger Teilmotive (T. 10, 16 und 18 oder 26–27). Die aufgrund der einführenden solistischen Percussionstakte 8–9, welche dasselbe Pattern wie in T. 10–11 erstmals vorstellen, jedoch überwiegend als zweitaktig empfundenen übergeordneten rhythmischen Muster (T. 10–11, 21–22, 23–24, 25–26) werden aber teils um einen Takt gegenüber dem textlichen Zweitakter versetzt,¹⁴ was den Überblick für die an sich klare Form der schablonenartig versetzten und wenig variierten Rhythmen erschwert, dafür aber den Blick fürs Detail zunehmend stärker wachsen lässt. So nimmt man akustisch klarer als im Partiturbild zunehmend den deutlichen Austausch halbtaktiger Elemente wahr: Das aus zwei Achteln plus punktierter Achtel und Sechzehntel bestehende bestimmende Teilmotiv findet sich bspw. in fast allen hier abgebildeten Takten entweder in der vorderen oder hinteren Position innerhalb des 4/4-Betonungsschemas wieder, und auch die anderen rhythmischen Formationen variieren in ihrer Wiederaufnahme zumeist nur minimal (T. 11 und 19), so dass auch hierdurch der Eindruck permanenter Bewegung, jedoch immer auch des zugleich Vertrauten durchweg gewährleistet bleibt (Nbsp. 2).¹⁵

Zu diesen aufgezeigten schlichten Techniken, die dennoch ‚archaisch-rituelle‘ Wirkungen erzeugen, findet sich ebenso wie zu den zunehmend dichter aufeinanderfolgenden und sich zeitlich wie motivisch zu verschränken beginnenden Mustern eine Vorbereitung und prinzipielle Entsprechung in den Einleitungstakten 1–7 der Partitur, die ganz von der Percussionsstim-

¹⁴Dies ist aufgrund der Auslassungen an diesem Notenbeispiel, das sich auf die Singstimme konzentriert, nicht überprüfbar.

¹⁵Takt 10–11, 15–16, 18–19, 21–27 des ersten Stückes *An-gal-ta* aus *Inanna* in der Abschrift der unveröffentlichten Partiturskizzen (ohne Notation des Zuspieldandes) durch die Verfasserin des Aufsatzes.

10

Sprechgesang
(auf zwei Systemen)

an - gal - ta ki - gal - se njes - tu - ga - ni nan - gub,

Percussion

15

Sprechges.

an - gal - ta ki - gal - se njes - tu - ga - ni nan - gub,

Perc.

18

Sprechges.

an - gal - ta ki - gal - se njes - tu - ga - ni nan gub,

Perc.

21

Sprechges.

an - munsub ki - mun sub kur-ra ba-e-ae,

Perc.

23

Sprechges.

an - munsub ki - mun sub kur-ra ba-e-ae, nam -

Perc.

Notenbeispiel 2a: Helga Pogatschar, *Inanna*, Takte 10 f., 15 f., 18 f., 21 f. und 23 f.

25

Sprechges. en - mun sub nam - la - gar mun - sub

Perc. kur ra ba - e - ae, e -

27

Sprechges. ku - ra ba - e - ae, an - nar mun - sub

Perc. an - nar mun - sub

Notenbeispiel 2b: Helga Pogatschar, *Inanna*, Takte 25 f. und 27

me beherrscht werden: zuerst dreimal je ein Viertelschlag pro Takt, dann vier Viertelschläge über zwei Takte lang jeweils auf die Zählzeiten 1 und 3, schließlich in folgerichtiger Steigerung acht Viertelschläge hintereinander – ein auskomponiertes, spannungssteigerndes Accelerando.

Die metaphernreiche Textbotschaft zur Gespaltenheit selbst göttlichen Seins vertont Helga Pogatschar in der Kombination von vorfixiertem Band und Zuspieldband in Surround-Technik plus Kammerensemble: darunter Obertongesang, Sopran, Mezzosopran, orientalische Percussion und Orgel. Die Darstellung des Ganges der sumerischen Fruchtbarkeitsgöttin in die Unterwelt erfolgt halbszenisch unter ausgearbeiteter Lichtregie. Der Weg Inannas wurde in der Uraufführung 2002 im Rahmen der *artionale* in der Münchner Kreuzkirche durch die Bewegung auf einem Laufsteg symbolisiert; den Topos des Zurücklegens eines längeren Weges erachtet sie für dieses Werk als ebenso zwingend wie die Architektur des bespielten Raumes, möglichst in Gestalt eines Kreuzganges.¹⁶ Schattenprojektionen insbesondere der Bewegungen der Schlagzeugerin auf die Backsteinwand im Bereich der Altarseite vergrößern das Geschehen ins Überdimensionale, Beängstigende.

¹⁶Helga Pogatschar in einem Schreiben an die Verfasserin vom 13. Januar 2003.

Es geht der Komponistin jedoch laut eigener Aussage¹⁷ nicht um die Transformation eines Krimis ins Medium des Hörkinos, sondern um eine tiefere Auseinandersetzung mit innersten, auch dunklen Seiten der Seele.¹⁸

Religion ist für mich etwas sehr Wichtiges insofern, als ich auf der Suche nach der ursprünglichen Spiritualität des Menschen bin. Es geht mir mehr um Spiritualität als um Religion, zumal Kunst und Spiritualität für mich zusammengehören. Ich komme deshalb immer wieder auf die Götter der Antike zurück. Um die spirituellen Wurzeln zu finden, bleibt mir nur, weit zurückzugehen, in Gebiete, die von der Wissenschaft noch unberührt sind. Mircea Eliade, dessen Werke ich intensiv studiert habe, wurde dadurch zu einer für mich zentralen Figur.¹⁹

Pogatschars Hörkino behält darum auch die Gesamtdramaturgie einer kathartischen Erfahrung im Blick, nämlich den typisch dreiteiligen rituellen Weg Inannas. Dieser erstreckt sich zunächst vom „großen Himmel“ zur „Untererde“ bis zu den „sieben Toren der Unterwelt“.²⁰ Inanna, die Stadtgöttin Uruks, entwendet anderen Göttern die Embleme der Herrschaft über Himmel und Erde und möchte ihren Herrschaftsbereich auf die Unterwelt ausdehnen. Der Abstieg führt weiter durch den Tod zu einer Auferstehungsphase und mündet im Kampf der Schwestern bis zum abschließenden Aufstieg; denn symbolisch gedeutet begegnet sie dort ihrer dunklen Seite in Gestalt ihrer Schwester Ereškigal, der Herrin der Unterwelt, und verliert mit dem Tod ihre bisherige Seinsgestalt.²¹ Als Inanna nicht mehr zurückkehrt, wird sie durch die Hilfe ihrer treuen Botin Ninšubur gerettet und zum Leben erweckt. Der Preis dafür ist jedoch der Tod eines anderen, eben ein für ar-

¹⁷Die Aussage entstammt ebenso wie das folgende Zitat den in Anm. 5 angegebenen Interviews in Vorbereitung auf die Rundfunksendung im Februar 2003.

¹⁸Ebd.

¹⁹Ebd.

²⁰Vgl. Libretto von Károly Koller im Beiheft zur *Inanna*-CD (wie Anm. 13).

²¹Károly Koller beschreibt seine erste Reaktion auf die Unterweltpassagen als einen Moment der Überraschung und des Erstaunens über den ihn stark ansprechenden Text: „Ich bin Höhlenforscher und kenne daher die Unterwelt aus eigener Erfahrung. Als ich mich an die Übersetzung des Inanna-Textes machte, erwartete ich einen naiven Bericht über die Unterwelt. Doch schon nach wenigen Versen hatte mich die namenlose Stimme vom Anfang der Geschichte in ihren Bann gezogen: Wer immer aus den Keilschriften zu uns spricht: Er hat die Unterwelt erfahren. Er kennt die dunkle Welt der Seele.“ http://web.archive.org/web/20020613222913/http://www.artionale.de/files/projekte/poga_huluppu/huluppu.html (8. Oktober 2012).

chaische Rituale typischer Opfertod. Inanna entscheidet sich für ihren ehemals Geliebten, den Hirtengott Dumuzi, da dieser, wie sie erkennen muss, als einziger nicht um sie getrauert hatte. Ihre Wut ist vernichtender und zugleich heilsamer Natur: Auch er soll sich wandeln und wird von Inanna gebrochenen, aber auch durch Desillusion geläuterten Herzens den Dämonen der Unterwelt übergeben.

Obwohl oder vielleicht auch gerade weil die Komposition Helga Pogatschars in einer dem Theater vertrauten dramatisch-programmatischen Weise den Initiationsweg Inannas vertont und dies mit teils elektronischem Instrumentarium auf den Kirchenraum als Bühne projiziert, belegen Gespräche mit Hörern, dass sie Bedeutung und Wirkung dieses alten Mythos als intensiv, sie selbst betreffend und insofern als äußerst aktuell empfunden haben. Dass die ihrem Selbstverständnis nach als Filmmusik fungierende Musik trotz bewusst plakativer Elemente eine tiefe, anhaltende Wirkung nach sich zog, belegt neben dem großen Publikumsandrang unter anderem die Tatsache, dass sich viele Rezipienten bei der Komponistin im Nachhinein meldeten und sich in einem Fall sogar eine Hörerin, die sich ansonsten nicht als Zeichnerin bezeichnen würde, durch die klanglich-szenische Umsetzung des sumerischen Ritual-Fragmentes zu einer Serie von Kohlezeichnungen inspiriert sah, um die starken Bilder, wie sie sagt, konstruktiv verarbeiten zu können.²²

In der Tat hat mich die archaische Wirkung der liturgischen Sprachverwendung berührt. Es werden in besonders tiefgründiger Weise Wesenheiten zum Ausdruck gebracht, z. B. in der Gleichgültigkeit der Gesichter beim Totschlag von Innana, ein Merkmal auch irdischen Grauens, oder die Schreckensmasken auf dem Weg zurück in die Oberwelt. In umso größerem, lebensbejahendem Kontrast dazu steht der Baum, den Inanna am Ende pflanzt.²³

Vergleicht man dieses beschriebene Finale – das der ersten Fassung der halb-szenischen Oper einen weiteren Titel namens *The Huluppu Tree* gab – an-

²²Veronika Fischer-Horns aus München, welche die Komponistin auf Anfrage hin als mögliche ‚Zeitzeugin‘ vorschlug und die sich selbst nicht als Zeichnerin sieht, berichtete der Verfasserin Anfang 2003 von der heftigen Wirkung der Uraufführung dieses Werkes in München. Telefoninterview-Aufzeichnungen wie Kopien der ausdrucksstarken Kohlezeichnungen liegen der Verfasserin vor.

²³Während die Kurzfassung der CD-Produktion mit der Opferung des Geliebten endet, verknüpft die inszenierte Langfassung des Hörkinos *Inanna* die Mythosfragmente mit der sumerischen Erzählung eines Lebensbaumes.

hand des Partiturentwurfes aus der Hand der Komponistin mit dem darin enthaltenen Schluss, so zeigt sich, dass der ursprüngliche Schlusspunkt – die Tötung des treulosen Geliebten – in der Aufführung zugunsten eines positiven Ausklangs an Gewicht verlor, was als ein Ergebnis auch des Probenprozesses gelten darf.

Ein geöffneter Werkbegriff zeigt sich somit nicht nur in der Tatsache, dass Zuspieldband einerseits und improvisatorische Momente andererseits für dieses Werk aufeinander bezogen wurden, sondern auch im flexiblen Reagieren der Komponistin auf die Gesamtwirkung, welche ihr von Musikern und Publikum gespiegelt werden. In diesem Sinne lässt sich die Aufführung als ein verlängerter Entstehungs- und Wandlungsprozess begreifen, worin Pogatschar der noch vorzustellenden Komponistin Maria de Alvear nicht unähnlich ist.

Frank Gerhardt, Jahrgang 1967, geht mit der Komposition *et resurrexit II. Anrufung und Prozessionen für Orgel und Schlagzeug*,²⁴ die er auch als Musiktheater ohne Worte bezeichnet, im Vergleich zu *Inanna* einen nüchternen, musikalisch effektloseren Weg, bedient sich jedoch wie Helga Pogatschar ebenfalls des musikalischen Zitats und auch einer Programmatik – in wiederum etwas anderer Form. Er beschreibt den Ritus des Karfreitagsgottesdienstes in Bezug auf dieses 1994 bis 1996 entstandene Stück als „in die Musik transzendiert“.²⁵ Obwohl Frank Gerhardt vom klanglichen Material ausgeht, intendiert er dennoch einen rituellen Bilderreigen – allerdings im Sinne eines nicht festgelegten Programmes. Der Gebrauch zweier katholischer Wandlungsschellen unterstützt dies und strukturiert zugleich die drei rein musikalischen Einschübe innerhalb der Abschnitte, die durch gewisse aufeinanderzuziehende Bewegungen der Musiker als Prozessionsgänge deklariert werden und insofern als tatsächlich szenisch inszeniert gelten dürfen. Um seinen in diesem Stück sich abbildenden zugleich sachlichen und emotional interessierten Zugang zum Auferstehungsgeschehen wie zum Ritualphänomen besser nachvollziehen zu können, hilft das Wissen um eine für die Werkentstehungsgeschichte relevante Inspirationsquelle. Denn trotz einer explizit suchenden, ambivalenten Haltung zur Verkündigungstheorie

²⁴Frank Gerhardt, *et resurrexit II. Anrufung und Prozessionen für Orgel und Schlagzeug*. Der Verfasserin liegt ein Mitschnitt des Komponisten von der Saarlouiser Uraufführung im Jahre 1996 vor. Dieses zwischen März und April 1996 entstandene Werk bildet eine Weiterentwicklung des Stückes *et resurrexit I* für Solo-Orgel, in dem der Organist selbst ein Tam-Tam mit der freien Hand zu spielen hat.

²⁵Interview mit Gerhardt (wie Anm. 5).

wie zum Glauben überhaupt, äußert sich der Komponist über seine Kindheitserfahrungen mit „beeindruckend inszenierten Riten in Gottesdiensten der katholischen Kirche“ als über ein Erlebnis mit einer „theatralischen Urform“: „Dieses Erlebnis ist offensichtlich für mich so wichtig, dass ich es mir als eine sehr positive Erinnerung bewahrt habe. An diese Urerfahrung von transzendentelem Theater möchte ich gerne wieder ‚andocken‘.“²⁶

Der Beginn des Stückes gleicht auch nicht zufällig einem Geburtsstadium: Es dauert verhältnismäßig lang, bis die Orgel genügend Luftdruck erhält, um nach schwer atmenden Windgeräuschen von oben nach unten zunehmend an Klang zu gewinnen und raumfüllender zu werden. Auferstehung als Geburtsvorgang – zumindest aber als Erneuerung auf der Grundlage von energetischen Sammlungsprozessen – wird neben den Wandlungsteilen auch mit dem großangelegten Crescendo impliziert, das einen Großteil des insgesamt 15-minütigen Stückes umfasst.

Hinzu kommt die Polarisierung der an den gegenüberliegenden Enden des Kirchenschiffes positionierten Interpreten, deren zunächst isoliertes Spiel, sich im Verlauf des Stückes sich räumlich beegnend, zunehmend auch klanglich zusammenfindet. Die Partitur schreibt bis zum dritten Prozessionsgang vor, dass „dem intendierten rituellen Gestus des Stückes entsprechend“, die Schlagzeugaktionen „mit größter Ruhe und (wo möglich) mit meditativer Konzentration und einem weitestgehenden Verzicht auf unnötige Bewegungen auszuführen“ sind.²⁷ Die Dramaturgie der sparsam eingebauten Szene verlangt zudem im Part des Organisten das Spiel mit einem indianischen Regentab, nachdem dieser sich von der Orgel abwendend langsam zu einem sichtbaren Platz an der Empore begeben hat.

Ein neuer räumlicher wie akustischer Bereich wird ebenso im Schlagzeugpart erobert:

Am Schluss des Stückes – während der großen Orgelextase – geht der Schlagzeuger zu einem riesigen Tam-Tam, welches außerhalb des Instrumentariums, gleichsam an einem dritten Ort steht. In dem Moment, wo der Schlagzeuger sich mit seinem dicken Schlägel ‚bewaffnet‘ in langsam choreographierter Bewegung auf dieses ‚Monstrum‘ zubewegt, hat das etwas sehr ‚Ritisches‘. Es handelt sich um einen lang-

²⁶Ebd.

²⁷Die Spielanweisung wurde der bislang unveröffentlichten, vom Autor zur Verfügung gestellten Partitur entnommen.

samen Prozessionsgang, den der Schlagzeuger zelebriert, nachdem er vorher die Prozessionsabschnitte nur spielte.²⁸

Den dynamisch ins Extrem gehenden Schlusspunkt der Komposition bildet somit das Spiel auf einem über zwei Meter großen Tam-Tam – ein musikalisch konsequent gebauter Moment im akustischen Grenzbereich. Das Maximum wird laut Partitur mit größtmöglicher Kraft gespielt und potenziert sich in seinem Volumen durch die zehnstimmigen Messiaen'schen Mixturakkorde der Orgel. Das Klangbild wird gegen Ende bewusst profan, auch im Sinne eines gewollten Effektes roh. Der körperlichen Klangwahrnehmung im großen Kirchenraum kann sich spätestens hier kaum jemand mehr entziehen. Bevor jedoch diese 'übermächtige Zone' erreicht wird, hören wir in diesem letzten Drittel des 15-minütigen Werkes Morsesignale in hoher Lage, dem klanglichen Vorbild der Morsegeräte entsprechend in möglichst authentisch 'technisch-piepsender' Registrierung. Dieses den ins Morse-Alphabet nicht Eingeweihten eher beunruhigende Implantat geht dem im Vergleich zum quälend vorsichtigen Anfang geradezu gewaltigen Ende gleichsam wie eine Wetterwarnung vor dem Sturm voraus, entbehrt aber auch nicht eines schmunzelnd-intellektuellen Humors.

Ist der Hörer jedoch des Zeichenrepertoires mächtig oder liest er die Partitur, so erscheint die ansonsten hellhörig machende oder auch hilflos wirkende Stelle, in welcher – der Vermutung sind hier kaum Grenzen gesetzt – eine Gottesgestalt Verbindung zur Menschheit aufzunehmen versucht oder aber, Gottes Sohn mit ihm Kontakt aufnimmt oder aber, der Komponist einen SOS-Ruf in den Raum auszusenden scheint, weitaus klarer; und es 'funkelt' im doppelten Sinne „et resurrexit tertia die secundum scripturam“²⁹ über einem ebenso lang gehaltenen Orgelpunkt (C und a²) plus Wirbel in der Percussionsstimme (Nbsp. 3).³⁰

Selbst wenn Frank Gerhardt hiermit keine Auferstehungsbotschaft komponiert, hinter der er zum Zeitpunkt des Kompositionsentstehung voll und ganz hätte stehen können,³¹ so wird doch damit deutlich, dass er die Botschaft zum zentralen Thema des Werkes macht und den Raum zwischen Sa-

²⁸Ebd.

²⁹Frank Gerhardt, *et resurrexit II*, handschriftliche Partitur, der Verfasserin vorliegend, S. 6. Die Grafik stellt daraus nur die Oberstimme dar.

³⁰Das mit Paukenschlägel gespielte, auf dem Ton A tremolierende Donnerblech setzt im *pp* bereits einen Takt vorher ein.

³¹So legt der Komponist auf einem Notizblatt vom August 1996, das der Verfasserin vorliegt, einen gewissen Zwiespalt gegenüber dem Phänomen des kirchlichen Rituals

♩ = 126/132

(ossia)

r. Hand

mf (marcato)

The musical notation shows two systems. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-10. The time signatures change from 6/16 to 7/16, then to 8/16, and back to 6/16. The melody is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The first system has the lyrics 'e t r e s u r' and the second system has 'r e x i t'.

Notenbeispiel 3: Frank Gerhardt, *et surrexit II*, Takt 1–10

kralem und Profanem, Sender und Empfänger aufspannt. Das Dialogische, Grenzüberschreitende als Vorbedingung für ein Ritual ist demnach thematisch gegeben und wird, wenn auch unter gewissem Vorbehalt, als Ritual inszeniert.

Nach dem lange auszuhaltenden letzten Plenum-Klang der Orgel, abgelöst durch einen *fffz*-Schlag des Tam-Tam „mit größter Wucht“, ³² geht der durch die Morse-Botschaft vorbereitete kolossale dritte und letzte Prozessionsabschnitt in eine ausatmende Schlussphase von exakt 62 Sekunden über (eines von mehreren Zeitlinealen ist an dieser Stelle der Partitur verankert). Regenstab und Karfreitagsschellen finden ein letztes Mal ihren Einsatz im Dialog mit der nun kaum mehr hörbaren, ausatmenden Orgel. ³³

offen: „An zentraler Stelle erscheint eine Morsereihe: Verkündigung der Auferstehung Christi. Die Musik schwingt sich auf, weitet sich zum Hymnus und geht wieder ein in das Atmen des Anfangs, [...]. ‚et resurrexit II‘ ist keine frohe Botschaft im Sinne der Übermittlung einer Heilskunde an die Menschheit, sondern Destillat meiner Wünsche und Ängste: die Musik als Darstellung einer persönlichen Hoffnung auf die Existenz einer Erlösung.“

³²Gerhardt, *et resurrexit II*, handschriftliche Partitur (wie Anm. 29), S. 8.

³³Der Komponist deutet auf dem in Anm. 31 genannten Notizblatt seine Auseinandersetzung mit der Tradition wie auch mit der Wirkung von Ritualstrukturen an: „Bei der Beschäftigung mit Instrument und Werkgattung kristallisierten sich zwei Aspekte heraus, die für die Komposition entscheidend wurden; zum einen der historische Kontext der Orgel als das Instrument der Auseinandersetzung vieler Komponistengenerationen

Im folgenden Beispiel von Gerhard Müller-Hornbach wird das Moment des Ritualen nicht durch Zitate in die eigene Klangsprache hereingeholt. Es wird auch nicht durch ein explizites oder implizites Programm (bzw. durch Bindung an einen die Wirkung verstärkenden Aufführungsort) zu intendiert funktionaler Filmmusik oder zu einem mimetischen Abbild funktionaler (Kirchen-) Musik. Vielmehr verlegt er in der Komposition *Ritual*³⁴ das rituelle Moment fast gänzlich ins musikalische Material. Anders formuliert: Das Wesen zumindest eines elementaren Aspektes des Ritualphänomens – nämlich insistierende Repetition und sich dadurch steigernde Versenkung – wird im Klangmaterial freigelegt und innerhalb des Stückes ohne jeden störenden heteronomen außermusikalischen Einfluss seiner Eigendynamik überlassen. Dennoch bleibt das ‚reine‘ Instrumentalstück nicht kommentarlos. In einer Mischform aus Gedicht, Ritualdefinition und Spielanweisung stellt Gerhard Müller-Hornbach seiner 1981 geschriebenen Komposition *Ritual* für variable Besetzung von bis zu sechs Querflöten folgende Zeilen voran:

Ritual, eine magische Handlung
 Gesten, die sich in der Wiederholung wandeln
 Gesten, die sich überlagern
 Gesten, die einen gemeinsamen Atem finden, sich trennen und wiederfinden
 Eine wellenförmige Steigerung in meditative Ekstase
 Eine Beschwörung?³⁵

Die Zeilen zu diesem dem Bozza-Quartett gewidmeten Kanon lesen sich wie ein Programm minimalistischer Musik und finden ihre musikalische Entsprechung in der transparenten Struktur des sechsinütigen Stückes. Tatsächlich lassen sich im strukturellen wie auch im ästhetischen Ansatz Müller-Hornbachs einige Parallelen zur Minimal Music finden. Und so ist es hier die absolute Musik, welche durch Fokussierung auf möglichst nur einen Aspekt

mit Gott, zum anderen die Aufführung des Stückes in der Kirche, d. h. seine Einbindung in den sakralen Raum mit seinen Traditionen. Das Stück beschreibt in seinem Verlauf die Geburt des Klanges aus Luft, [...] Das Ritual bestimmt als Grundgestus den weiteren Verlauf, die drei eingeschobenen ‚Prozessions‘-teile evozieren eine Pilgerfahrt, ruhiges Schreiten, stetige Intensivierung der mus. Sprache, das Stück findet sich selbst, wird Aussage-fähig.“

³⁴Gerhard Müller-Hornbach, „Ritual“, in: *Querflötenmusik im 20. Jahrhundert*. Volume 1: *Deutsche Komponisten*, CD, Animato, 2002.

³⁵Gerhard Müller-Hornbach, *Ritual. Kanon für 4 Flöten mit Versionen für 1–6 Flöten*, Frankfurt a. M. (Musikverlag Zimmermann) 1982, S. 1.

des Materials ausschließliches Mittel eines Prozesses meditativer Versenkung wird (Nbsp. 4).³⁶

Die sich überlagernden Phrasen auf nur einem Zentralton (T. 44–51) spielen über einen längeren Zeitraum hinweg mit dem Wechsel von ternären und binären Strukturen. Sie bilden dabei ebenso wie die vor und nach diesem abgebildeten ‚bewegten Nullpunkt‘ innerer Versenkung allmählich sich melodisch ausweitenden, in sich zurücklaufenden und verlagernden Phrasen eine augenfällige Analogie zum Kompositionsprinzip der Minimal Music. Der Einsatz der vier Flötenstimmen erfolgt im Abstand eines 4/4-Taktes (Nbsp. 5).

Das Bestreben, durch wellenförmige Bewegungen und loopartige Effekte (schrittweises Aufeinandertürmen insbesondere von Terzen) tranceähnliche Zustände zu erzielen, fordert zudem eine entsprechende innere Bereitschaft vom Spieler. Dieser muss akzeptieren, dass es

eigentlich keine Entwicklung im westlichen Sinne der Musiktradition gibt, sondern nur ein Tonmaterial, welches die ganze Zeit in sich kreist und das in dieser kreisenden Wiederholung in sich selbst insistiert. Auf diese Weise werden ihm zwar eine Vielfalt von in ihm vorhandenen Eigenschaften abgewonnen, aber es findet kein Fortschreiten, sondern ein Vertiefungsprozess statt – ein Eindringen in tiefere Schichten.³⁷

Das Tonmaterial des Kanons *Ritual* besteht nach Müller-Hornbach aus Tönen einer Obertonreihe, die miteinander Interferenzen bilden und klanglich ein tiefes brummendes C erzeugen, das den Flöten spieltechnisch nicht zugänglich ist. Dieser physikalisch messbare Differenz-Ton wird vom Körper als Schwingung und nicht vom Ohr als lokalisierbarer Ton wahrgenommen. Die Verwendung dieses akustischen Phänomens wirft den Fokus auf die von der Perspektive abhängige Frage danach, was als Realität gelten darf. Für Müller-Hornbach hat diese Fragestellung mit zwei grundlegend unterschiedlichen Auffassungen bzw. Wahrnehmungen von musikalischer Zeit zu tun. Dies erklärend, beantwortet er zugleich die Frage, ob es in der Anwendung des Begriffspaares ‚linear-zyklisch‘ in Bezug auf musikalische Phänomene zumindest aus unserer Sicht nicht zu einer gewissen Paradoxie komme:

Beim Zyklischen ist die Beschaffenheit der musikalischen Anlage derart gestaltet, dass man nicht ständig zwischen Zukunft, Vergangenheit und dem Augenblick der Gegenwart unterscheidet. Das taucht in der

³⁶Für diese Grafik setzte die Verfasserin die kanonischen Einzelstimmen auf der Grundlage der genannten Ausgabe in Partitur (T. 44f.). Ebd., S. 4.

³⁷Interview mit Müller-Hornbach (wie Anm. 5).

The musical score is for four flutes (1. Flöte, 2. Flöte, 3. Flöte, 4. Flöte) in 4/4 time. It consists of three systems of staves, each containing four staves for the flutes. The first system covers measures 44 to 46, the second system covers measures 47 to 49, and the third system covers measures 50 to 51. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *pp* (pianissimo) are used throughout. The score is written in a single system with four staves per system, and the measures are numbered 44, 47, and 50 at the beginning of each system.

Notenbeispiel 4: Gerhard Müller-Hornbach, *Ritual*, Takte 44–51

1., 2., 3.
bzw. 4. Flöte

p *p* *mp* *p* *mp* *p*

55 *mf* *p* *mf* *p* 6

57 *mf* *p* 3 6

59 *f* *p* *f* 3 etc.

Notenbeispiel 5: Gerhard Müller-Hornbach, *Ritual*, Takte 52–60

jüngeren musikalischen Vergangenheit als deutliches Phänomen erstmals in der Musik von Debussy auf: Dies ist eine Musik, die nicht mehr die Tendenz hat, in jedem Augenblick Zukunft zu evozieren, sondern eine Musik, die den Augenblick über den eigentlichen hinausdehnt und damit tendenziell die Zeitlichkeit aufhebt. Das ist eine ganz veränderte Sicht, die ihre Wurzeln sicher in der gesamten Weltanschauung unserer Kultur hat, genauer im Christentum, das auf ein jüngstes Gericht hinzuzielen scheint und eine lineare Entwicklung provoziert – im Gegensatz z. B. zum Buddhismus, der zyklisch verlaufende, wiederholte Lebensprozesse als Prinzip des menschlichen Lebens sieht.³⁸

Musik des 20. Jahrhunderts praktiziert einerseits gerne den traditionellen Umgang mit einer linear fortschreitenden Zeit, die einem Entwicklungsprinzip folgt, indem sie fortschreitende Verwandlung musikalisch darstellt. Andererseits experimentiert sie mit einer zyklisch kreisenden Zeit, die das In-die-Tiefe-Insistieren provoziert und damit der Versenkung nahe steht, wobei die Versenkung eine Haltung erfordert, welche wiederum den Kontakt mit etwas ‚Größerem‘, ‚Übergeordnetem‘ eröffnet. Auch wenn der Begriff des Spirituel-

³⁸Ebd.

len hierbei nicht in den Mund genommen wird, so klingen in den Worten des Komponisten deutlich Parallelen zu Pogatschars Selbstverständnis von Kunst in ihrem untrennbaren Zusammenhang mit Religiosität an.

Grundsätzlich sehe ich es so, dass durch die Versenkung nach innen – aus der reinen Subjektivität heraus – eine Öffnung entsteht, bei der gleichzeitig die Möglichkeit besteht, das Allgemeine und das Umfassende in einer Weise zu berühren, die außerhalb dieser Versenkung gar nicht möglich wäre. Man muss dazu nur die Tradition z. B. der Meditation des gesamten östlichen Kulturkreises sehen. Dort ist es ein Allgemeinplatz und völlig selbstverständlich, so etwas als Wahrheit zu definieren.³⁹

Obgleich der 1951 geborene Komponist erwähnt, dass für die Entstehung wie auch für die Titelgebung des Stückes *Ritual* neben der beschriebenen musikalischen Disposition auch ein tatsächlich praktiziertes Ritual Mantras murmelnder buddhistischer Mönche auslösend war, erklärt er sich mit der Bezeichnung ‚Ritual‘ auch für seine anderen Kompositionen grundsätzlich einverstanden. Denn zumindest von der eingeforderten Spielhaltung der Interpreten wie auch vom intendierten Hörerlebnis ausgehend, trifft dieses auf ein bestimmtes Werkverständnis verweisende ‚Etikett‘ hinsichtlich des zirkulären und nicht linearen Umgangs mit Zeit auf jedes seiner Werke zu, von denen hier als Beispiel für ein jüngeres Werk größerer Besetzung, aber im Hinblick auf grundsätzlichen Gestus und gewünschte, zu erzielende Wirkung im Sinne einer Versenkung ganz ähnlicher Intention *Am Rande der Zeit* für Chor und Orchester erwähnt sei.

Die zeitgenössische Kölner Komponistin Maria de Alvear geht einen anderen Weg, um sich ihre Sehnsucht nach Annäherung an die ‚Wurzeln‘ menschlichen Seins zu erfüllen. Im Jahre 1960 in Madrid geboren, studierte sie sowohl in Spanien als auch in Deutschland vor allem Klavier und Komposition, unter anderem bei Mauricio Kagel. Ihr musikethnologisches Interesse führte sie zu nordischen und insbesondere indigenen Völkern (nach Finnland, Norwegen, Sibirien und Nord-Amerika). Bis heute hält sie intensiven Kontakt mit einem irokesischen Ehepaar, das sie über einen Anthropologen kennengelernt hatte. Seit mindestens einem Jahrzehnt lebt sie immer wieder für längere Zeiträume in einem Zelt in der Nähe der beiden Indianer – einer Medizinfrau vom Stamm der Cherokee und einem Medizинmann vom Stamm

³⁹Müller-Hornbach, ebd.

der Tuskarola. Sie unterstreicht dennoch die Unmöglichkeit des gänzlichen Einanderverstehens von derart unterschiedlichen Kulturen:

Es fängt bei der Wahrnehmung der Zeit an. Es geht nicht darum, dass alles einfach eine Nummer langsamer als bei uns geht. Nein: Es geht komplett anders: Die Andersheit ist so anders, dass sie g a n z anders ist als unsere Vorstellung des Anderen. Und das Verständnis für dieses Andere erfährt man nur, wenn man sich wirklich die Mühe macht, [...] dort zu leben. Selbst dann ist es noch schwierig, weil man nur d e n Teil mitkriegt, den man verstehen kann. Und dieser ist wiederum teilweise minimal!⁴⁰

Die Deutsch-Spanierin bemüht sich um dieses Verständnis dennoch, nicht zuletzt auch, um von ihren Mentoren Zugänge zu einer erweiterten Wahrnehmung zu erhalten, Zugänge zu Erfahrungsräumen, von denen sie dann wiederum über ihre Musik etwas zu transportieren beabsichtigt – ohne, dass es sich dabei allerdings um eine Weitergabe gewonnener Informationen im Sinne eines Sprachrohres handeln könne. Denn eine solche Leistung hält sie letztlich nicht für möglich. Hierin liegt neben der ihrer Ansicht nach ungünstigen esoterischen Begriffskonnotation auch einer der Gründe dafür, dass sie ihre Kompositionen mittlerweile nicht mehr mit dem über ‚Konzert‘ oder ‚Performance‘ hinausgehenden Werkbegriff ‚Ritual‘ oder ‚Zeremonie‘ versieht – obwohl diese Begrifflichkeit letztlich dennoch gerade auf ihren Kompositionsansatz zutrifft. Ihre betont im Jetzt stattfindenden Zelebrationen, mit denen sie das neue Musiktheater in Frage stellt, weil es noch eine Bühne kennt, möchte sie lieber ‚Ereignisse‘ oder ‚Erfahrungen‘ nennen. Eine ideale Bezeichnung stehe für sie noch aus.

Anfangs habe ich meine Kompositionen ‚Rituale‘ benannt, um durch den ‚link‘ zum Schamanismus die Verbindung mit der Natur zu betonen. Wegen der negativen Assoziationen des Publikums zu Begrifflichkeiten wie ‚Schamanismus‘ oder ‚Magie‘ habe ich das dann aber gelassen. Die Negativkonditionierung in der Gedankenstruktur unserer Gesellschaft ist leider sehr groß.⁴¹

Zentral für Maria de Alvears Schaffen und ihren speziellen Werkbegriff ist die aus der Begegnung mit ihren indianischen Freunden resultierende persönliche Erkenntnis, dass es keine Hierarchien gibt, sondern nur Räume,

⁴⁰Interview mit Maria de Alvear (wie Anm. 5).

⁴¹Ebd.

„places“, in denen sich die individuelle Identität besser oder schlechter entfalten kann, Räume, in denen sich ein Lebewesen ohne Wertung entweder befindet oder nicht. Trennung zwischen Menschen und Natur betrachtet sie als Konstrukt. Ziel ihrer Arbeit ist, wie sie sagt, nicht ein „mystisches Abheben ins Übernatürliche, sondern gerade umgekehrt eine alltägliche Pflege der Liebe gegenüber sich selbst, den Menschen und der Natur“.⁴²

Das Freisetzen spiritueller Energien durch Musik erfordert nach Ansicht de Alvears beim Komponisten, bei den Musikern, wie auch beim Hörer Anstrengungen. Der Starrheit des ausgebildeten Interpreten wie der Erwartungshaltung des Hörers kommt Maria de Alvear mit diversen ‚Hilfsmitteln‘ entgegen. Durch Berührungspunkte mit den bildenden Künsten – seit 1989 arbeitet sie auch in dieser Richtung – addiert die Komponistin die Wirkungen verschiedener gesprochener und künstlerisch-symbolischer Sprachen, um so den Prozess von innerer Einkehr und angeregter Verwandlung zu unterstützen. Dazu gehören neben einer nicht selten enormen Länge der Werke Surround-Videoinstallationen mit Unterwasser- oder Mondbildern, oder gänzlich einfarbig gestaltete Räume, auch Gerüche oder andere kleine Gesten oder größere Symbolsetzungen – wie z.B. das Pflanzen eines Baumes nach jeder Aufführung oder das Ziehen von Schutz- und Konzentrationskreisen aus Salz oder Steinen ums Klavier oder ums Orchester.

Den Interpreten versucht sie in einigen ihrer Werke durch eine offenlassende digitale Notation bzw. wie im Falle der Solovioline in *Sexo* durch halslose Notenköpfe und dem *Sexo*-Sprechgesang durch nur wenige Textmarkierungen entgegenzukommen. Dabei offenbart sich, dass die zunächst im Sinne des individuellen Ausdrucks und der größtmöglichen Intensität gegebene Freiheit oft gar nicht genutzt werden kann. Die von ihr erwünschte ideale, lebendig-individuelle Ritualisierung des Augenblicks scheitert somit oft an den menschlichen Grenzen, was ihr derartige Projekte dennoch nie überflüssig erscheinen lässt:

Ich habe mir wirklich sehr viele Gedanken darüber gemacht und für bestimmte Partituren eine Schriftform entwickelt, die fast digital zu nennen ist. Das heißt, es gibt nur die Festlegung ‚lang – kurz‘. Die Tonhöhen sind fixiert, deren Dauer und Dynamik jedoch nicht. [...] Ich habe ganze Orchesterpassagen so geschrieben und damit wirklich die schönsten Erfahrungen gemacht, vor allem in solchen Situationen, wenn Leute aus ganz verschiedenen Kulturen das an sich viel Frei-

⁴²Ebd.

raum lassende Stück dennoch fast identisch gespielt haben. Die kulturelle Diktion der neuen Musik ist anscheinend so beschränkt, dass sie die Interpreten tatsächlich in eine Richtung zu zwingen scheint. [...] Deswegen bin ich immer wieder erstaunt und glücklich, wenn sich die Musiker lösen und andere Interpretationsmöglichkeiten finden. Es sollte eine Mischung zwischen der eigenen Erfüllung oder Entfaltung während der Interpretation und der gleichzeitigen Begegnung mit etwas bereits fertigem Anderen werden. Dies ist sehr schwierig, wenn der Musiker ehrlich bleibt. Es fasziniert mich immer wieder zu sehen, wie weit die Freiheit geht, also wie weit die spirituelle Erkenntnis des Musikers über sich selbst ist.⁴³

Dieses Ausloten des persönlichen Freiheitsgrades übt die Komponistin auch gerne selbst, beispielsweise in Improvisationen mit den „Drums of Chaos“. In ihrer mit dieser Gruppe aufgenommenen Improvisation *Baum*⁴⁴ aus dem Jahre 1998 bilden Schlagzeugrhythmen die Basis der Anrufungen verschiedener Bäume vom Tannenbaum bis zur Steineiche, wobei nicht zuletzt auch Blätter, Steine und der abstrakte Stammbaum ihren Platz in den einzelnen Sätzen der Komposition finden. Das Wesen der angerufenen Gegenstände bildet sich nach Aussage der Künstlerin in den musikalischen Strukturen als Hörbild ab. Der Dialog mit dem Baum wird im Sinne eines Dankgebetes von der Komponistin selbst gesungen – wie übrigens die meisten ihrer Kompositionen. Auf musikalischer Ebene führt sie mit dem Schlagzeugquartett einen Dialog. Die Direktheit, Angstfreiheit und das Volumen ihrer kraftvollen Mezzostimme ist dabei ebenso verblüffend wie der sowohl stimmliche als auch musikalisch-improvisatorische Witz, der mitunter spürbar wird, obwohl sie sich innerhalb ihrer Auftritte niemals in eine beobachtende Distanz zum musikalischen Geschehen zu begeben scheint und auch darum sogar grob wirkende Laute von ihr selbst und dem Hörer als natürlich und selbstverständlich angenommen werden können.

Im komponierten Orchesterwerk *Sexo*,⁴⁵ dem eine improvisierte, nicht notierte Rezitation überlagert ist, vollzieht Maria de Alvear einer Hohepriesterin gleich den Weg einer Wandlung durch drei Stationen: ‚Der Tod‘, ‚Die Wut‘ und ‚Das Leben‘. Für Maria de Alvear durchdringen sich alle Ebenen, so dass eine logische Zuordnung der einzelnen Geschichten analytisch kaum

⁴³Ebd.

⁴⁴Maria de Alvear, *Baum*, CD, World Edition, 2001.

⁴⁵Maria de Alvear, *Sexo. A ceremony for acting vocalist, violin and orchestra*, CD, World Edition, 2000.

zu leisten ist, zumal es auch keinen streng chronologischen Erzählstrang oder eine einzige Erzählperspektive darin gibt. Wüsste man von ihr nicht, dass das Werk, in ihren Worten auch der ‚Prozess‘, sich auch die allgemeine Verarbeitung sexueller Übergriffe zum Ziel setzt, so könnte man sämtliche Fragmente ebenso als Metaphern eines mystischen Gedankengutes lesen, das unaufhörliche, menschliche Liebe zum Natürlichen und Kreatürlichen einfordert. In eindringlichem, abwechselnd auf Spanisch, Deutsch oder Englisch rezitierendem Sprechgesang konfrontiert Maria de Alvear den Hörer mit poetischen Gedanken voller assoziativer Sprünge von surrealer innerer Logik: mit sexuellen Phantasien und gespiegelten Banalitäten alltäglicher Erfahrungen von Grausamkeit bis Sehnsucht. Vor allem aber verweist sie auf den Ursprung der Sexualität: auf die Erzeugung von Leben als einen wunderbaren Akt. Der volle Orchesterpart in seinem überwiegend in gleichförmigen Vierteln verlaufenden non-legato-Charakter repräsentiert dabei einen Strom ewigen Durchpultseins und eröffnet der nicht notierten, gänzlich freigelassenen Sprechstimme einen großen Raum. Auch die unbehaltene Notation der Solovioline signalisiert einen größeren Freiraum gegenüber den Tutti-Stimmen und stellt sie somit als ein Pendant wie auch als einen Kontrapunkt in die Nähe des Gesangsparts (Nbsp. 6).

Am Beispiel der folgenden Passage, in welcher der Text den Raum der Ewigkeit anspricht und die Musik gleichsam durch ein liches Nadelöhr in diese überzugehen scheint (nach ca. zwei Dritteln des Stückes), lässt sich neben dem für die gesamte Partitur charakteristischen Beben sämtlicher Begleitstimmen zeigen, dass de Alvear gern mit großflächigen, dissonant angereicherten Intervallschichtungen arbeitet (Nbsp. 7).

Das Material – zurückgeführt auf eine hier in der Vertikalen verwendete Skala – erweist sich an dieser Stelle als ein archaisches, da musikgeschichtlich frühes, pentatonisches. Zumindest lässt es sich auch in dieser Weise deuten.

Zunächst aber fällt vor allem auf, dass die Dynamik sowohl durch Lautstärke als auch durch Besetzung und Klangfarbe (wie Lage oder Dämpfereinsatz) eine deutliche Differenzierung erfährt, und zwar über einen ausgedünnten, gewissermaßen sich zusammenziehenden hin zu einem in Ambitus und Volumen verbreiterten Klang. Während bspw. Flöte und 1. Geige der klingend notierten Partitur⁴⁶ über diese Takte hinweg in ihrer Lage verblei-

⁴⁶Maria de Alvear, *Sexo*, Entwurfspartitur aus der Hand der Komponistin, S. 77, hier in einer Abschrift der Verfasserin ohne Percussionsstimme und in Zusammenfassung gleicher Stimmen.

543

Fl. *[pppp]* *pp*

Klar. *[pppp]* *pp*

Fag. *[pppp]* *pp*

Hr. 1 *[con sord. - pppp]* *pp*

Hr. 2 *[con sord. - pppp]* *pp*

Tr. 1 *[Wa wa - pppp]* *Dpffr. ab*

Tr. 2 *[Wa wa - pppp]* *Dpffr. ab*

Pos. 1 *[Wa wa - pppp]* *Dpffr. ab*

Pos. 2 *[Wa wa - pppp]* *Dpffr. ab*

Pos. 3 *[Wa wa - pppp]* *Dpffr. ab*

Tb. 1, 2 *Dpffr. ab*

[Stimme] *[Bleistiftfeintrag: 41.43]* *[... das ist wahre Ewigkeit ...]*

Viol. Solo *[sic]*

Viol. *pppp*

Viol. *pppp*

Viol. *pppp*

Viol. *pppp*

Vla. 1, 2 *pppp*

Vc. 1 *pp*

Vc. 2 *pp*

Vc. 3 *pp*

Kb. 1 *pp*

Kb. 2

Kb. 3, 4

Notenbeispiel 6: Maria de Alvear, *Sexo*, Takt 543–546

547

Fl.

Klar.

Fag.

Hr. 1

Hr. 2

Tr. 1

Tr. 2

Pos. 1

Pos. 2

Pos. 3

Tb. 1, 2

[Stimme]

Viol. Solo

Viol.

Viol.

Viol.

Viol.

Vla. 1, 2

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Kb. 1

Kb. 2

Kb. 3, 4

Notenbeispiel 7: Maria de Alvear, *Sexto*, Takt 547–551

543 f. 545 546 547 f. 549 f.

Material

Bläser

Streicher
(teils + Solovl.)

Notenbeispiel 8: Maria de Alvear, *Sexo*

ben, verlagern sich die meisten anderen nach unten. In der Tiefe kommen neue Stimmen dazu. Mit dem Tutti-Einsatz weitet sich aber nicht nur die Harmonie nach unten aus, sondern der Klang senkt sich außerdem bspw. in der Oberstimme der Bläser- und Streichergruppen um einen Halbton nach unten, rutscht gewissermaßen – unterstützt auch vom Verlauf der Bassstimmen – in eine andere Zone ab und bewirkt durch diese Rückung beim Hörer ein Loslassen (Nbsp. 8).

Die ersten drei Takte konfrontieren die la-pentatonische Skala *gis–h–cis–dis–fis* (bzw. Quintschichtung *h–fis–cis–gis*) mit der halbtönig nach unten versetzten la-pentatonischen Teilskala *g–b–c* und stellen vor allem innerhalb der Bläserstimmgruppen die großen Septimen bzw. kleinen Nonen und Sekunden scharftönend heraus. Die folgenden drei Takte leiten über in do-pentatonische Klänge aus den Skalen *fis–gis–ais–cis* (T. 546), dann *h–cis–dis–fis–gis*, erst dissonant angereichert durch *f* im Fagott (T. 547), dann durch *d*² in der Solovioline (T. 548). Die folgende Harmonie lässt sich als Ineinanderverschränkung zweier (nicht vollständiger) Skalen der Pentatonik deuten, wobei insbesondere Quartschichtungen durchhörbar werden, die über einer kleinen Sekunde als ‚unentschiedenem‘ Bassklang, bei dem das *as* (3. Posaune, Tuben und Kontrabässe) gegenüber dem *a* (Fagott, 2. Horn) dominiert, zu schweben scheinen: Die do-Pentatonik *as–[b]–c–es–[f]* verschmilzt mit der hier markanter hervortretenden la-Pentatonik *a–c–d–[e]–g*, bzw. Dur- und Moll-Charakter bilden in ihrer Gegensätzlichkeit ein unauflösbares Ganzes.

Hinzu kommen nur in der Solovioline einmal eine Viertel lang cis¹ und deutlich bestimmender ein gis².

Ob sich so die Ewigkeit anhört, wissen wir nicht, aber eine sphärische Wirkung übt diese Stelle durch den Kontext des Vorausgegangenen wie auch durch den beschriebenen harmonischen Verlauf der vorwärtsschwingenden Repetitionen unbestritten aus, selbst dann, wenn sich die in weite Lage gesetzten Klangtrauben dem Hörer nur an der Stelle des ‚Nadelöhrs‘ zwingend als Pentatonik vermitteln.

Maria de Alvear bezeichnet ihre Botschaft als mystische Kosmogonie und nimmt, wie sie sagt, über „Seelenbilder“ eine Anrufung von Kräften vor, „tatsächlich so etwas wie Invokationen“, die die Zuständlichkeiten des Seins „kaleidoskopartig verändern können“.⁴⁷ Die Zuhörer werden per Meditation zu einer tieferen Selbstwahrnehmung geführt, und das Konzert – das gemeinsame Erleben der Musik – wird zu einer Schnittmenge, zu einem Sternpunkt verschiedener sich überschneidender Welten, welcher Raum für eine Aufhebung der Grenze zwischen Immanenz und Transzendenz bietet. Darum betont sie auch gerne, dass sie kein Theater mache, sondern vielmehr all dies ‚echt‘ sei.⁴⁸ Ähnlich wie es Müller-Hornbach in weniger enthusiastischer Umschreibung für möglich hält und mit bewusst reduzierten Mitteln ebenfalls sucht, sieht sie demnach die Musik im Sinne eines Rituals als Ort der Versenkung und erlebt diesen darüber hinaus als Schwellenerfahrung.

Da die Begegnung mit dem Publikum im Moment der Aufführung für de Alvear nicht nur ein idealer Wunsch bleibt, sondern zwingende Voraussetzung ihrer Zeremonien ist, wird die Frage nach dem von ihr angesprochenen Gegenüber dringlicher und noch naheliegender als bereits bei Pogatschars rituellen Evokationen. Man darf festhalten: Heftige Publikumsreaktionen auf die emotionalen wie musikalischen Ladungen ist die Komponistin gewöhnt, und sie entsprechen ihrem Konzept, nach dem Initiation auch eine

⁴⁷ Maria de Alvear in einem Antwortschreiben an die Verfasserin vom 26. November 2002.

⁴⁸ Raoul Mörchen: „Kein Theater: das Leben“, eine am 21. September 1999 im *Hessischen Rundfunk* ausgestrahlte Porträt-Sendung zu Maria de Alvear (hr2, Neue Musik, Red.: Bernd Leukert). Vgl. hierzu den Aufsatz „Raum und Energie. Die deutsch-spanische Komponistin Maria de Alvear“, in: *MusikTexte*, Heft 80 (Juli 1999), S. 4–10, sowie eine kürzere 50-minütige Sendung im *Deutschlandfunk*, die dieser erweiterten 90-minütigen Sendung im *Hessischen Rundfunk* vorausgegangen waren.

Form von innerem Kampf bedeutet, den das Publikum ihrer Meinung nach durchlaufen darf und soll.⁴⁹

b) Vergleichende Gegenüberstellung der vorgestellten Ritualisierungsansätze

Die ersten Werkbeispiele aus *Rites* und *mars* bringen die ritualartige Komponente über das musikalische Zitieren bzw. über Textzitate als positive bzw. negative Assoziation ein. Sie fangen auf diese Weise rituelle Momente als etwas bereits Vorhandenes kompositorisch ein (nämlich auf der Ebene der Partitur: musikalisch-thematisch bzw. textlich-thematisch) und rufen zugleich etwas dadurch neu Entstehendes hervor (auf der Ebene des Hörers: assoziativ bzw. gedanklich-thematisch sowie auch sinnlich in akustischer bzw. optischer Weise). Während diese Beispiele also das Material mit rituellen Elementen aufladen und in solchem weiteren Sinne Ritualartiges evozieren, ist mit *Inanna* eine rituelle Evokation beabsichtigt, die bereits das engere Begriffsfeld der rituellen Anrufung zu berühren, wenngleich noch längst nicht auszuschöpfen beginnt.⁵⁰

So entsteht in *Inanna* zum einen durch die kompositorische Entscheidung für ein Bühnenwerk eine gattungsbedingt reichere Form des Abbildens,

⁴⁹Interview mit Maria de Alvear (wie Anm. 5). (Hierin unterscheidet sie sich bspw. diametral von einer Grundhaltung, die ein totes – weil dann stilles Publikum – als Idealfall sieht, wie es Morton Feldman einmal formuliert haben soll ...)

⁵⁰Denn erst der Aspekt der Raumbildung für eine Begegnung mit etwas, das sich am wenigsten klischeehaft als Transzendenz umreißen lässt, ist im engen, eigentlichen Sinne ritualkonstituierend. Im Hinblick auf die Verwendung des Begriffs ‚Ritual‘ wird dieser Liminalitäts-Aspekt jedoch nicht immer als zentral empfunden. Schneider z. B. hält ihn anscheinend für wenig relevant, wenn er Musik auf ihre rituellen Seiten hin untersucht. Dies erscheint mir jedoch zu stark an den sozialen und kulturellen Beispielen der Theorien Turners und van Genneps ausgerichtet und weniger musikspezifisch zu sein, zumal musikalische Rituale nicht nur in der Pubertät, zur Hochzeit oder zum Tod praktiziert werden. Hier hält gerade die Musik eine größere Bandbreite und eine weitere Dimension parat, während die Liste der von Schneider zusammengestellten Kategorien zwar notwendige, aber noch keineswegs hinreichende Bedingungen eines Rituals enthält. Insofern ist auch das ansonsten höchst interessante Beispiel der Eric Satie’schen *Vexations*, auf das sich sein drittes Kapitel bezieht, kein ideales Beispiel für musikalische Ritualbildung, auch wenn es den Bedingungen a) bis d) ebenso wie jedes aufgeführte Werk gerecht wird – weshalb Schneider übrigens auch alle Musikwerke als Ritual definiert und die *Vexations* nur als einen extremen Sonderfall einordnet. (Zudem dürfte es Satie stärker um das Sich-Mokieren über bestimmte Rituale im Zusammenhang mit musikalischer Aufführungspraxis als um eine religiöse Schwellenerfahrung gegangen sein ...) Vgl. Schneider, „Musik und Ritual“ (wie Anm. 3).

Transformierens und Inszenierens von Material, und zwar auf der Grundlage eines Stoffes, der per se bereits rituelles Potential in sich birgt: ein uraltes sumerisches Epos, den Ritus einer Fruchtbarkeits- und in Teilaspekten zugleich Unterweltsgöttin thematisierend, dazu perkussive Rhythmen, Ober- und Gesang, Orgelklänge, ein Kirchenraum, choreografierte Schattenwürfe ... (Was braucht es mehr, wo doch bereits eine Kerze einen rituellen Charakter hervorzurufen scheint?) Zum anderen existiert hier – über die Wechselwirkung der drei ergiebigen, sich befruchtenden Materialebenen Text, Musik, Schauspiel inklusive Lichtregie hinausgehend – ein mindestens zwischen den Zeilen der geäußerten kompositorischen Intention deutlich vernehmbarer Wunsch nach einem direkten Austausch mit Musikern und Publikum, nämlich auf der gemeinsamen Suche nach den Wurzeln spiritueller Erfahrungen – ein Austausch, der sowohl im Probenprozess als auch im Publikumsecho nachweislich stattgefunden hat.

Demgegenüber nochmals stärker nimmt die Komponistin von *Sexo* ihr Publikum mit auf die geistig-sinnliche Reise und fordert auf der Ebene einer gegenwärtigen und vergegenwärtigenden spirituellen Ritualhandlung ein möglichst intensives Maß an Identifikation seitens der Gestaltenden wie der Rezipienten.⁵¹ Darum legt sie einen selbstverfassten, mythologisierenden,⁵² teils provozierenden Text zugrunde.

Im Hinblick auf die Ritualbildung im engeren Sinne noch weitaus deutlicher stößt sie in den Begriffsbereich der Anrufung oder Invokation mit ihren *Baum*-Improvisationen vor – einer Evokation im engeren Sinne eines Dialoges mit ungreifbaren, dennoch von ihr wahrgenommenen, als existent vorausgesetzten Wesenheiten.

Dagegen wirken die kürzeren Instrumentalkompositionen von Gerhardt und Müller-Hornbach neutraler, auf den ersten Blick fast trocken. Die Grundhaltung verbleibt bei ihnen beiden mehr beim eigenen Werk als einem weitgehend innermusikalischen und dennoch sich (wie den Zuhörer) mit Ritu-

⁵¹ Abwehrverhalten als Kehrseite davon gilt von ihr grundsätzlich als akzeptiert, so wie sie z. B. auch starkes Husten im Publikum als ein Zeichen auf dem Weg zur Öffnung positiv deutet.

⁵² Günter Rombold führt die gängige Unterscheidung zwischen Mythen und individuellen Mythologien an, um in Analogie hierzu seine Unterscheidung von religiösen Ritualen und künstlerischen Ritualisierungen auszuführen. In Anlehnung an seine grammatische Form verwende ich wiederum für individuelle Mythologien lieber den Begriff der ‚Mythologisierung‘. Vgl. nachfolgende Quelle, S. 115. Günter Rombold: „Rituale in der Kunst der Gegenwart“, in: *Rituale. Zugänge zu einem Phänomen*, hrsg. von Florian Uhl und Artur R. Boelderl, Düsseldorf und Bonn (Parerga Verlag) 1999, S. 115–127.

alphänomenen konfrontierenden Experiment, das sich nicht unbedingt als gemeinsam zu beschreitende ‚rituelle‘ Reise verstehen muss, aber dennoch als Annäherung an spirituelle Wurzeln interpretiert werden darf.

Die Ebene eines durchhörbar integrierten mythologischen oder mythologisierenden Textes vermeidend, dennoch an zentraler Position auf einen einzelnen liturgischen Textausschnitt mit Morsesignalen Bezug nehmend („*et resurrexit tertia die* [...]“), betont Gerhardts Werk einerseits den absoluten Aspekt von Musik. Durch viele ritualisierende Elemente in Großform und Details wird es andererseits dennoch zum Träger eines von ihm selbst vielleicht nicht einmal in jeder potentiellen Deutungsrichtung beabsichtigten Programmes:

Die Komposition wird zum einen lesbar als Kirchenmusik mit einem expliziten Blick auf die entstehende Verbindung zwischen Gemeinde einerseits und metaphysisch Göttlichem andererseits, darüber hinaus aber auch mit einem Bewusstsein für das verbindende Moment, die ‚communitas‘, welche sich zwischen einzelnen Mitgliedern dieser Gemeinschaft im sakralen Raum und im Empfangen einer übergeordneten Botschaft zu entwickeln vermag (seien es die Spieler, eine Gemeinde oder ein neutrales Publikum).

Stärker noch lässt sich seine Komposition jedoch zum anderen auch als programmatische Instrumentalmusik lesen, die mit einem bewundernden Auge das Majestätische und Erleuchtende, aber mit einem zweiten, lachend-distanzierten Auge ebenso Theatralik, Ausdehnung und eventuell auch Hilflosigkeit und Missverständlichkeit eines mitunter mehrdeutigen rituellen Zeichenkomplexes kommentiert.

Während in dieser Komposition verschiedene explizit rituelle Anklänge ausfindig zu machen sind, da das Werk an den rituellen Raum Kirche gebunden ist, sich auf das Auferstehungs-‚Ritual‘ durch den Titel sowie durch das Instrumentarium bezieht und zudem die Verbindung mit ‚wegbeschreitenden‘ szenischen Elementen die Aufführung als Moment eines Rituals begreift und inszeniert, sind es bei Müller-Hornbach nur noch der Titel *Ritual* und die der Notation vorangestellten Gedanken im ritualhaften Gedicht, welche das Flöten-Quartett nachweislich als das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem Ritualphänomen ausweisen. Dennoch vermittelt sich das Ritualartige in diesem stilleren, nachdenklich-meditativen, subtilen Ansatz umso ausschließlicher über die Arbeit mit dem eigentlichen Gegenstand, der Musik. Das implizite Programm lautet hier schlicht und zugleich klar hörbar: Die Vermittlung ritueller Qualität besteht in der fortwährenden Mutation des immer Gleichen und gewinnt im musikalischen Material eine eigendy-

namische Energie, die der Ergänzung durch andere Künste nicht unbedingt bedarf.

In vergleichender Betrachtung all dieser genannten Beispiele lässt sich zunächst festhalten, dass das Interesse an rituellen Praktiken seitens dieser Werke und Komponisten der zeitgenössischen Musikszene als ein starkes und elementares bezeichnet werden kann,⁵³ wenngleich der kompositorische Ansatz sowie auch die Identifikation mit dem rituellen Erlebnis unterschiedlich ausfallen und die Integration ‚ritualverdächtigen‘ Materials mitunter, wie im Falle von Pogatschars *mars*, von größerer Skepsis begleitet wird.

Woher aber rührt nun genauer dieses Interesse? Beerbt der Komponist des nahezu durchtechnisierten 20. Jahrhunderts die Musik noch lebendiger Stammesriten, greift auf deren standardisierte Kollektiv-Verhaltensweisen zurück und entdeckt auf diesem Weg seinen eigenen archaischen Kern? Wie viele von den eingängigen Rhythmen bedeutsamer afrikanischer Trommelrituale beispielsweise in die Rockmusik eingegangen sind und welche Faszination schamanistisch-rhythmische Insistenz oder exotisch wirkende Skalen und Melodieverläufe in folkloristische, minimalistische und andere Kunstmusik verwandelt hat, können wir nur errahnen.

Das 20. Jahrhundert ist oft als eines der Entgrenzungen beschrieben worden. Dies bedeutet zugleich eine Suche nach moderner Weiterentwicklung, aber auch nach einer der Tradition weitgehend entbundenen Schwellenerfahrung hin zum gänzlich Neuen, nie Dagewesenen. Die Tendenz der Entgrenzung sah man daher des Öfteren als Folge einer zum Programm gewordenen Abtrennung vom sogenannten ‚Alten‘, Bewahrenden einerseits und

⁵³Nicht nur die angeführten Beispiele, auch ein Seitenblick auf das Repertoire der neuen Musik legt dies nahe. So findet sich ein Interesse an rituellen Praktiken z. B. auch im Ansatz von Robert Murray Schafer (bspw. *The Crown of Ariadne*, 1979) oder auch in einzelnen Werken von Esa-Pekka Salonen (*Five Images after Sappho*, 1999), Markus Schmitt (*angakok*, 1995) oder Rodney Sharman (*Elysium*, 1993). Vgl. Veronika Jezovšek, „Ariadne, Ophelia & Co. Symbolische Referenzen in Neuer Musik“, hr2 Neue Musik, Redaktion Bernd Leukert, (19. September 2000), Ms. (Zudem lassen auch bereits manche Werktitel vermuten, dass hier die Nähe zum Ritualphänomen gesucht wurde, z. B. Michael Tippetts *Ritual Dances* aus *The Midsummer Marriage* (1952), Brian Boydells *Megalithic Ritual Dances* (1956) oder sein *Dance for an Ancient Ritual* (1958), Elsa Barraines *Musique rituelle d'après le Bardo Thödol* (1966/67), Aurel Stroes *Rituelle Handlung ohne Gegenstand*, eine szenische Aktion für eine Gruppe von Tänzerinnen (1967) usw. Darüber hinaus gibt es etliche Sammlungen von Ritualmusiken, die auch zu einem Sammlungsobjekt und einer Inspirationsquelle für den Komponisten werden konnten, wie z. B. die rumänischen *Colinden* oder die *Twelve Ritual Melodies of the T'ang Dynasty* für Béla Bartók.

einem damit in Zusammenhang stehenden, vielzitierten Verlust von innerer Harmonie andererseits. Der Bruch manifestierte sich unter anderem in einer Sehnsucht nach wie auch immer gearteter Transzendenz, die man als Komponist und Musiker wie auch als Rezipient relativ leicht in der verselbstständigten, gerade erst ein Jahrhundert vorher entsakralisierten absoluten Musik finden konnte. Dennoch ist das Integrieren archaisierender Elemente über komplexere Transformationen des Materials bis hin zur Umdeutung der Musik selbst als Religion kein ausschließlich die zeitgenössische Musik (bzw. große Bereiche der Neuen Musik) betreffendes Phänomen. Vielmehr identifizierte bereits E. T. A. Hoffmann die Musik als metaphysische Zone eines unaussprechlichen, unendlichen Reiches entzückter Geisterseher⁵⁴ und hob somit zumindest die Instrumentalmusik in den Rang einer Kunstreligion. In solchem Licht erscheint das Phänomen als ein zwar verbal genuin romantisches, in Bezug auf die Aussage aber vielmehr als ein innermusikalisches und somit – in Bezug auf die ‚Zeitkunst‘ Musik – als ein zeitloses Phänomen.⁵⁵

Dieter Schnebel z. B. definiert darum das Ritual als den

strengen Ablauf einer Handlung, eines Zeremoniells, das sich akustisch/optisch – eigentlich für alle Sinne – darstellt, meist feierlich und geheimnisvoll, wo Formelhaftes und Wiederholung eine wichtige Rolle spielen. Das Ritual wendet sich an ein Numinosum, ist beschwörend,⁵⁶

⁵⁴Vgl. das Vokabular auf S. 23–25 der berühmt gewordenen Rezension von Ernst T. A. Hoffmann: „Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie“, in: *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von Hans-Joachim Kruse / Viktor Liebrecht, Berlin und Weimar (Aufbau-Verlag) 1988, S. 22–42.

⁵⁵Was die besondere Qualität von Musik ausmacht, um eben solches leisten zu können, haben bereits manche Musikphilosophen unter die Lupe genommen; z. B. zuletzt Simone Mahrenholz mit einem außerordentlich umfänglichen zeichentheoretischen Ansatz, vgl. Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart und Weimar (Metzler) 1998. Des Weiteren geht z. B. Helga de la Motte-Haber davon aus, dass der Sakralisierungsprozess der Musik geschichtliche Voraussetzungen besitzt: „In der Kunstreligion, die das Nicht-Darstellbare, Unsagbare in der Musik offenbart sah, kulminierten die parallel laufenden Prozesse der Säkularisierung der Welt und der Sakralisierung der Kunst. Man kann daraus den daraus resultierenden Anspruch der Musik, das Absolute zu repräsentieren, ein Anspruch, der sie zum Objekt der Andacht machte, als die Schaffung einer Ersatzreligion bezeichnen.“ Helga de la Motte-Haber: „Vorwort: Transzendenz – Imagination – Musik“, in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber (Laaber Verlag) 1995, S. 7–9, hier: S. 9.

⁵⁶Dieter Schnebel, „Ritual – Musik“, in: *Musik und Ritual* (wie Anm. 3), S. 9–17, hier: S. 17.

um dann folgerichtig nachzufragen:

[...], gilt dies nicht insgesamt für die Musik, zumal ihr Material – die Klänge und Geräusche – selbst schon ein Mysterium ist? Tatsächlich ist Musik ihrem Wesen nach Ritual, freilich ein abstraktes. – Kantisch gesprochen: Ritual ‚an sich‘.⁵⁷

Darüber hinaus konnte ein romantisches, nach Bayreuth pilgerndes Wagner-Publikum aber auch im Gesamtkunstwerk ‚Oper‘ einen Religionsersatz finden und sich mit der Bevorzugung der Heteronomieästhetik im musikalischen Kunstwerk von den ‚Brahminen‘ absetzen. Ohne beides gegeneinander ausspielen zu wollen, gilt letztlich sicherlich, dass die Verschränkung der Künste dem Komponisten mehr Möglichkeiten bietet und insbesondere hinsichtlich des Aspekts der Ritualbildung gerade auch die Ebene des Wortes eine deutlich unterstützende Wirkung auszuüben vermag.

Die künstlerischen Ebenen potenzieren sich gegenseitig und bedingen sich in der Frühgeschichte der Musikentstehung vermutlich sogar. Nicht umsonst fanden Rituale darum auch meist unter Einbezug vieler Künste statt. Sicher nicht ganz zufällig verweisen z. B. die ältesten mythischen Bilder der griechischen Antike auf die ehemalige Dreigestalt der späteren Musen, die ursprünglich sogar nur eine allumfassende Muse war. Und dass die Musik ursprünglich immer in Verbindung zu den Ritualen eines religiösen Kultus stand, erscheint manchem Forscher auch heute noch am wahrscheinlichsten.

Der sich überwiegend auf musikethnologische Forschungen Gerhard Kubiks beziehende Ansatz Kleins⁵⁸ verfolgt die These:

Die eigentliche Formung zur Musik geschieht unter einem religiösem Vorzeichen. [...] Sagen wir trotzdem nicht, daß nur religiös inspirierte Musik erst Musik sei, sondern formulieren probenhalber so: Musik hat

⁵⁷Ebd. Dass sich zum Beispiel die Sonatensatzform (mit ihrem Aufbau von Exposition, Durchführung als Kampf zweier oder mehrerer Themen und gelöster Zusammenfindung derselben auf neuer Ebene in der Reprise) als Abbild einer dialektischen Methode mit dem Ziel der Synthese auf höherer Stufe oder in gewissem Sinne auch als das Durchlaufen einer rituellen Katharsis nach dem groben Grundmuster A–B–A' interpretieren lässt, sei hier nur am Rande bemerkt.

⁵⁸Georg Klein, „Musik und Religion. Überlegungen zu Kult und Melancholie in der menschlichen Zivilisation“, in: *Tà katoptrizómena. Magazin für Theologie und Ästhetik* 3 (2001), Heft 10, <http://www.theomag.de/10/gk1.htm> (8. Oktober 2012), Vortrag, gehalten am 23. Juni 1998 im Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin.

eine essentielle Verbindung zur Religion, sozusagen eine religiöse Qualität [...], die der akustischen Äußerung den eigentlichen ‚kick‘ gibt und diese damit zur Formung treibt.⁵⁹

Genauer formuliert er:

Die religiöse Qualität der Musik – aber eigentlich ist es keine religiöse Qualität, sondern eine beiden Phänomenen Musik und Religion innewohnende Gemeinsamkeit – liegt darin, daß sie die Angst vor und die Verlockung durch Formlosigkeit aufnimmt und damit selbst eine dämonische Qualität besitzt bzw. die Möglichkeit zur Dämonenbeschwörung hat.⁶⁰

Dem mitunter sogar lustvollen rituellen Umgang mit einer Kunst, die Formlosigkeit herzustellen wie zu bändigen vermag, unterstellt er, dass er durch Angst insbesondere vor Chaos verursacht werde:

Diese Angst treibt geradezu zur Formbildung, und die stets sich verflüchtigende, nie endgültig zu fixierende Musik, ja eigentlich jeder zu bildende Ton besteht geradezu aus der Spannung zwischen Formbildung und Formzerstörung. In der modernen Musik des 20. Jahrhunderts tritt dieses Moment verstärkt hervor: die z. T. mühsam hervorbrachten, brüchigen, stets gefährdeten Tonbildungen, die harmonie- und melodiösen, scheinbar ungeordneten, oftmals chaotisch wirkenden Zustände rufen die größten Irritationen hervor. Und manche Komponisten sind es dann selbst wieder, die dem Einhalt zu gebieten wünschen [...].⁶¹

Eine greifbarer zu beantwortende Frage sollte für die Musik des 20. Jahrhundert angesichts dieser komplexen Thematik vor allem an erster Stelle lauten, welche neuen oder vertrauten Mittel gefunden werden, um das rituelle Moment herauszuarbeiten und dem offensichtlich wachen Bewusstsein für einen gewissen ursprünglichen Zusammenhang von Ritual und Musik Ausdruck zu verleihen.

Techniken, mit dem das ‚per se Rituelle‘ des innermusikalischen Rituals unterstrichen wird, sind in den besprochenen Stücken vor allem Repetitionen, minimalistische Motivabwandlungen in mehrstimmiger Phrasenüberlagerung, Variantenbildungen mit klarem Wiedererkennungswert, symmetri-

⁵⁹Ebd.

⁶⁰Ebd.

⁶¹Ebd.

sche Strukturen, das Suchen größtmöglicher ‚wahrüttelnder‘ Kontraste von Stille und größter dynamischer Fülle, etc.

Ein mit dem innermusikalischen Aspekt der Rhythmusgestaltung in Zusammenhang stehendes Mittel, mit dem die Rückbindung an archaische Rituale gelingen soll, ist sicher auch die Verwendung des Instrumentariums, allem voran des Schlagzeugs.

Anders als Streicher- oder Bläsersoli wirkt Schlagzeugspiel schon durch seine Gestik rituell und die bearbeiteten Klangkörper erscheinen oft vorweltlich oder erinnern an Tempelzeremonielle, aus denen sie oft tatsächlich stammen. Die vorherrschende Gebärde des Schlagens aber erzeugt Faszination, beschwört quasi ein Sacrum – und äußert Macht, ja Gewalt.⁶²

Das Schlagzeug weist im 20. Jahrhundert einen berühmten kompositorischen Urvater auf: Igor Stravinskijs *Sacre du Printemps* vermochte im Jahre 1913 bekanntermaßen noch einen Skandal auszulösen. Das Orchester als riesiges Schlagzeug einzusetzen, dessen Wildheit entfesselnde Rhythmen zu unkontrollierten Körperkontakten im Publikum führten, kam einer Wiederentdeckung rhythmischer Energie gleich. Rhythmische Prägnanz, Eindringlichkeit oder teils auch Schroffheit der Klangbilder sind mittlerweile längst musikalische Merkmale geworden, die sich in neuerer Musik kaum mehr wegdenken lassen. Auch in fast allen der hier vorgestellten Beispiele nimmt das perkussive Instrumentarium eine besondere Rolle ein, nicht zuletzt deswegen, weil es fast schon automatisch Assoziationen hervorruft, die eine Verbindung zu rituellen Praktiken herstellen. Aber selbst dort, wo das Schlagwerk nicht verwendet wird, scheint dennoch für die Neue Musik eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Parameter Rhythmik (nach Jahrhunderten der verstärkten Konzentration auf Melodik, Harmonik und Klangfarbe) prägend.

Ein weiteres Mittel ist die Ergänzung des gewissermaßen rituellen Wesens der Musik durch außermusikalische Wirkungen, sei es die Verknüpfung mit dramaturgisch geeigneten Stoffen oder sei es der Einbezug synästhetischer Eigenschaften in das Werk oder in die Inszenierung desselben. Die Bezugnahme des *Sacre* auf heidnisch-archaische Opferkulte wäre zwar auch hier wieder als ein Meilenstein zu nennen, kann aber aufgrund der viel län-

⁶²Dieter Schnebel, „Ritual – Musik“, in: *Musik und Ritual* (wie Anm. 3), S. 9–17, hier: S. 10. Als eine der Folgen dieser Erkenntnis bezeichnet Schnebel Schlagzeugmusiken wie die von Edgar Varèse oder John Cage.

ger zurückweisenden Tradition, in der das Werk diesbezüglich steht, nicht als ursprüngliches Vorbild bezeichnet werden. Auch die Tatsache, dass sich hinsichtlich der nicht zuletzt durch die Pariser Weltausstellung inspirierten Tuchfühlung mit fremden Kulturen in dieser Zeit von einem Sog sprechen lässt, den die Ausdruckskraft der Künste wie der Mythologien fremder Ethnien und vergangener Epochen selbst dort ausüben konnte, wo ein Komponist wie Stravinskij von seiner Musik grundsätzlich behauptete, dass sie nicht Inhalt, nicht Ausdruck, sondern reine Form sei, ist letzten Endes kein isoliertes Phänomen dieser sicherlich bemerkenswerten Zeit.⁶³ Auch stellt die Verwendung antiker mythologischer Motive und Stoffe (ebenso wie der spezielle Schlagzeugeinsatz und die anderen genannten Möglichkeiten) ein Mittel dar, das zwar rituelle Evokationen einbinden kann, aber nicht zwingend ritualkonstituierend zu sein braucht. Konkreter formuliert bedeutet das: Eine Adaption des Orpheus-Mythos würde zwar automatisch Assoziationen an den Unterweltsgang des Orpheus evozieren, aber nur dann zum Ritual im engsten Sinne werden, wenn eben diese Szene auch entsprechend wirkungsvoll im Hinblick bspw. auf die Anrufung der Götter und den dreiteiligen Weg des Protagonisten nachgebildet würde. Außerdem müsste die um Einbindung aller Sinne (auch des sechsten, siebten ...) bemühte Aufführung im Unterschied zur bloßen Darstellung, Wiedergabe oder Performance vor allem als ein direkt die Psyche treffendes Ereignis erlebt werden können.

Als wichtigste Vorbedingung für Ritualität im engsten, ursprünglichen Sinn sehe ich somit, wie bereits mehrfach angedeutet, den Aspekt eines Dialogansatzes mit transzendtem Adressaten an, der den der Liminalität, also der Schwellen- oder Grenzerfahrung voraussetzt. (Dies als essentielle Bedingung genommen, könnte sogar ein einsam verrichtetes musikalisches Gebet oder eine einsam von einem Priester durchgeführte liturgische Handlung als Ritual definiert werden, und im übertragenen Sinn ebenso die musikalische Generalprobe im Wohnzimmer.) Für andere Definitionen hingegen macht gerade die Komponente des Demonstrativen und Performativen, d. h. gegenüber einem bewusst zuhörenden Publikum bewusst etwas darzustellen, den Ritualcharakter aus. Daher ist nach solcher Auffassung weder Kaufhausmu-

⁶³Solche Bezugnahmen sind spätestens seit der Renaissance gang und gäbe. Dies allein als ein mögliches Kennzeichen für Ritualität anzusehen, wäre zwar nicht falsch, aber eben auch keine hinreichende Bedingung.

sik noch eine ohne Publikum zum Klingen gebrachte Partitur ein Ritual, sondern erst die Aufführung macht jedes musikalische Werk zu selbigem.⁶⁴

Somit lässt sich aufgrund dieser Sammlung ritueller Merkmale anhand von einigen wenigen Beispielen zeitgenössischer Musik vorläufig zusammenfassen:

Die Vielschichtigkeit, aber auch die Bedeutung des Ritual-Begriffes zeigt sich unter anderem darin, dass sich zeitgenössische Komponistinnen und Komponisten auf ihn beziehen, jedoch jeder Einzelne von ihnen seinen Begriff des Rituellen neu definiert und auf verschiedenen Ebenen individuell verwirklicht – vom bloßen Zitat ritueller Gebrauchsmusik bis hin zu einem gesamten Werkverständnis und darüber hinausgehend bis zum Selbstverständnis als Komponist im Verhältnis zu den sein Werk zu Gehör bringenden Instrumentalisten und seiner Hörerschaft.

Dabei kann es sich um die kompositorische Gestaltung der Musik selbst handeln, aber auch um die Gestaltung außermusikalischer Inhalte (im Sinne der Verknüpfung mit anderen Künsten oder der Gestaltung des Inszenierungsrahmens), darüber hinaus aber auch um die Erwartung des Komponisten an eine bestimmte Spielhaltung, um den eingeforderten bzw. provozieren Umgang des Publikums mit dem aufgeführten Werk oder um den hier nicht behandelten Akt des Komponierens.⁶⁵ Dass dabei in der Musik wie

⁶⁴ „Musikaufführungen aller Art sind demnach Rituale, Musikstücke an sich, d. h. ohne den Aufführungskontext, sind dagegen keine Rituale.“ Vgl. Schneider, „Musik und Ritual“ (wie Anm. 3), S. 9. Wenn jedoch diese zunächst nachvollziehbare Unterscheidung gilt, ist ein sich dem Publikum verweigernder Pianist von der Ritualerfahrung ausgeschlossen und aus der Perspektive des gelangweilten und abgelenkten Publikums ist tatsächlich selbst das rituellen Anspruch erhebende Musikwerk kein Ritual mehr. Schneiders Ansatz konsequent weiterzudenken, obwohl er zunächst nur als vorläufiger Kriterienkatalog verstanden werden möchte, würde bedeuten, dass wir im Konstruktivismus landen. Eine philosophische Brille sollte aber besser nicht zum Kriterium für etwas werden, das bereits im engeren Sinne von den Kulturwissenschaften als Ritual definiert wurde: „Mit Kult bezeichnet man i. allg. die Gesamtheit der religiösen Handlungen einer Religion, das gesamte rituelle Leben in einer Gemeinschaft; ein Ritual ist ein kultischer Handlungskomplex zu einem bestimmten Anlaß (z. B. die Taufe); als Ritus benennt man eine einzelne Handlung im Ritual (also [...] das dreimalige Übergießen des Täuflings mit Wasser).“ Vgl. Klein, „Musik und Religion“ (wie Anm. 58).

⁶⁵ Dass der Kompositionsprozess für einige der zeitgenössischen Komponisten Züge eines Rituals im engeren Sinne aufweist, ergab sich sowohl aus den diesem Aufsatz zugrunde liegenden Gesprächen als auch aus umfangreichen Interviews mit Isabel Mundry, die auf ihren Umgang mit den Phänomenen Ritual und Religion hin befragt unter anderem formulierte, dass sie beim Komponieren mit etwas kommuniziere, dessen Ambitus sie nicht ermessen könne. Vgl. das Mundry-Porträt von Veronika Jezovšek, „... der Tanz

auch in anderen Künsten nicht immer alle Ebenen gleichermaßen berücksichtigt werden, legt nahe, Günter Rombolds Auffassung von künstlerischen Werken als grundsätzlich individuellen Ritualisierungen zu übernehmen,⁶⁶ sie also deutlich von solchen Ritualen abzugrenzen, die wie religiöse Rituale zumindest in einem relativ großen Kulturkreis über ihre symbolischen Handlungen keine allzu große, übergeordnete Vorverständigung benötigen.⁶⁷

Im Unterschied zur traditionellen, noch wirklich funktional gebundenen Kirchenmusik setzen solche künstlerischen Ritualisierungen seitens der Zuhörerschaft ein besonderes Einlassen auf die mit innovativen Musikstrukturen einhergehende Renaissance des Archaischen voraus, vor allem, je stärker sie sich als Ritual inszenieren. Oder sie benötigen zumindest ein Vorverständnis für jene anspruchsvolle kompositorische Ästhetik, welche sich in einen spirituellen Rahmen einbezogen sieht.

Innerhalb dieses ästhetischen Überbaus lassen sich im Umgang mit Spiritualität wiederum zwei Grundhaltungen erkennen, die zugleich einen unterschiedlichen Werkbegriff nach sich ziehen. So wie Religionen ganz im Unterschied zur Mystik dem Rätselhaften bzw. der Figur des Unvertrauten nur die Möglichkeit einer Repräsentation im Vertrauten erlauben, indem

als Unsichtbarer ...“, in: *MusikTexte*, Heft 101 (Mai 2004), S. 55–62. Im Hinblick auf den Kompositionsprozess älterer Meister würde man sicher ebenfalls schnell fündig werden, wie diverse Studien und Zitatsammlungen belegen. Hier sei nur das interessante Kapitel „Brahms und die Anrufung der Muse“ erwähnt, wobei dem Autor, einem ehemaligen Geiger, allerdings von manchen Seiten unterstellt wird, dass die Interviews nicht wirklich stattgefunden hätten. Vgl. Arthur Maynard Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten. Über die Entstehung ihrer unsterblichen Meisterwerke, Inspiration und Genius* (Übersetzung der originalen Ausgabe *Talks with great Composers* in New York 1955 durch Christian Dehm), Haslach (Artha Verlag) 5. Auflage o. J. (1962), S. 58–59.

⁶⁶Vgl. Rombold, „Rituale“ (wie Anm. 52), S. 115.

⁶⁷Denn auch wenn das ritualmitkonstituierende Kriterium ‚Symbolkomplex‘ in Bezug auf Musik durch die Ebenen des Bezeichneten, des Zeichens und des wiedergegebenen Zeichens in jedem Fall gegeben ist, so lässt sich gerade das Zeichenrepertoire der modernen Musik meist nur noch in Ansätzen deuten, abgesehen davon, dass der Hörer zu folgen bereit ist, vor allem, wenn in der Musik zugunsten einer individuellen Zeichensprache keine verbindliche mehr gewünscht ist. Begrifflichkeiten wie ‚Neue-Musik-Ghetto‘, ‚Kunstmusik‘, ‚Romantik im Elfenbeinturm‘ oder die teils unüberbrückbar scheinenden Entfernungen zwischen ‚U-‘ und ‚E-Musik‘ sprechen davon. Aber auch an einer einzelnen ‚Rezeptions-Kunstgemeinde‘ lässt sich bereits ausmachen, wie unterschiedlich ein Werk gedeutet werden kann, vor allem, wenn einem die Intentionen nicht bekannt sind, sich nicht erschließen oder auch bewusst Mehrdeutigkeit zulassen. Beispiel Gerhardt: Die Morsezeichen sind lesbar als Technik-Assoziation, als Warnung, als Hilferuf oder aber als verschlüsselter und somit nur dem Eingeweihten zugängiger Code.

sie innerhalb eines weltlichen Rahmens Rituale im Sinne von symbolisch verschlüsselten Handlungen zulassen und somit der Transzendenz in einer gewissen Distanz und Kontrolle begegnen möchten, so vermag sich auch der Komponist für einen vermittelten oder einen unvermittelten Zugang zu diesem Bereich zu entscheiden. Beispielsweise auf *Inanna* übertragen bedeutet dies, dass Helga Pogatschar sich durch das künstlerische Spiel mit rituellen Evokationen und anderen Symbolen zwar in diesen Bereich vorwagt, aber weder den Musiker noch das Publikum zur Grenzerfahrung herausfordern möchte. Und im Normalfall wird ein Komponist sich für letztere Zurückhaltung entscheiden, auch wenn er mit ersterem Wunsch nach so etwas wie einer religiösen Schwellenerfahrung spielen mag. Denn das heutige kompositorische Bewusstsein ist – vielleicht aller Nachfrage zum Trotz – durch eine gewisse Sachlichkeit gezügelt, welche vielversprechende pathetische Begrifflichkeiten wie ‚Schöpfer‘, ‚Genie‘ oder eben vielleicht auch ‚Ritual‘ nicht zufällig für sich zurückweist.⁶⁸

Wenn nach dem grundlegenden Ritualbegriff Victor Turners jedoch Liminalität eine zwingende Voraussetzung für ein Ritual bedeutet, dann sollte man im Falle *Innanas* genau wie in vielen anderen Fällen großartig inszenierten Musiktheaters dennoch lieber von so etwas wie einer ‚light-Version‘ eines Rituals im eigentlichen Sinne sprechen. Oder man sollte um einiges genauer und vorsichtiger den Begriff Ritual unmissverständlicher durch den der „künstlerischen Ritualisierung“⁶⁹ ersetzen.

⁶⁸Peter Niklas Wilson schreibt über die Bedürfnisse nicht nur der teils die Nähe der Esoterik suchenden Weltmusik-Szene der 1990er Jahre: „Allzu leicht wäre es, sich über die Exotik solcher psychohygienischer Angebote [...] zu mokieren. Angebracht ist es jedoch, so meine ich, sie als soziales Phänomen ernst zu nehmen: als Indikator eines akuten Bedürfnisses nach einer re-sakralisierten Musik, einer Musik, die jene Funktionen erfüllt, die – dem Religionswissenschaftler Mircea Eliade zufolge – seit jeher das ‚Wesen des Religiösen‘ in gleich welchen Kulturen ausmachen: Das Schaffen von Initiationsszenarien, das Kreieren von Ritualen zur Konstituierung eines vom Alltag abgegrenzten ‚heiligen Raums‘ und einer ‚heiligen Zeit‘, die ‚das Heraustreten aus der ‚gewöhnlichen‘ Zeitdauer und die Wiedereinführung in die mythische Zeit‘ erlaubt. Vom Wiedererwachen solcher archetypischen Bedürfnisse lebt [...] eine ganze zeitgenössische Bewusstseinsindustrie namens New Age [...]“. Vgl. Peter Niklas Wilson; „Sakrale Sehnsüchte. Über den ‚unstillbaren ontologischen Durst‘ in der Musik der Gegenwart“, in: *Musik und Religion* (wie Anm. 55), S. 253–266. Die hier wiedergegebene Stelle findet sich auf S. 253–254, mit integrierten Zitaten von Mircea Eliade aus *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* (1957), Frankfurt a. M., 1990, S. 63.

⁶⁹Rombold, „Rituale“ (wie Anm. 52), S. 115.

Die Variante der vermittelten Ritualität trifft sicherlich auf die meisten der zeitgenössischen Komponisten zu, wie sich auch bereits an den diesbezüglich besprochenen Werken dieses Beitrages zeigt. Auf der anderen Seite stehen Ausnahmepersönlichkeiten wie Maria de Alvear, nämlich insofern, als sie sich allem Spirituellen in einer solchen Weise nähern möchten, dass der Begriff des mystischen Ineinanderfallens von Immanenz und Transzendenz in der Aufführung, genauer der ‚Erfahrung‘ ihrer Werke fasslich wird. Ihr geht es gleich der Mystik genau um die Auflösung dieser Grenze und sie befindet sich in einem permanenten Bemühen um Wandlungsprozesse. Die Konsequenz, mit der sie ihr Ziel nicht allein musikalisch verfolgt, würde es erlauben, hier tatsächlich den Begriff des ursprünglichen Rituals zu verwenden. Dass es jedoch gerade sie ist, die diese Begrifflichkeit meidet, verweist auf die Schwierigkeiten, die sich der Ritualmusiker bzw. der Ritualkomponist bei diesem unvermittelten Ansatz einhandeln kann.

Zwar ist der Musik als nonverbaler Sprache eine vermittelnde Qualität zwischen Realität und Numinosem eigen.⁷⁰ Dies jedoch in letzter Konsequenz anzunehmen, mitzutragen und eine ekstatische Qualität zuzulassen, stößt zumal in Verbindung mit (beruhigenderweise) skeptisch hinterfragten außermusikalischen Inhalten nicht unbedingt auf allergrößte Nachfrage, weder beim zeitgenössischen Hörer noch aufseiten der Komponisten. Rituelle Evokationen erscheinen mit Blick auf die neuere zeitgenössische Musik dem-

⁷⁰Diese Auffassung ist alt und findet sich in vielerlei Darstellungen bis zur heutigen Zeit wieder. Bspw. sei hier daher nur erwähnt, dass die griechische Antike die Musiker auf dem Parthenonfries gleich neben den Göttern positionierte. Auch Friedrich Wilhelm Schellings berühmte Aussage, dass die Formen der Musik die Formen der ewigen Dinge, die Einbildung des Endlichen ins Unendliche sei (wobei unter Einbildung gerade nicht der heutige Wortsinn hineinzuinterpretieren ist ...) findet sich bei vielen Philosophen wieder. Durch den rumänischen Philosophen Emil Mihai Cioran steht die Vermutung im Raum, dass Musik die Religion zu ersetzen vermag. Auf der Internetseite *Zitate und Sprüche zur Musik*, gesucht und zusammengestellt von Bernd Enders, wird Ciorans Bemerkung „Die Musik ersetzt die Religion“ leider ohne Quellenangabe zitiert (<http://www.epos.uni-osnabrueck.de/pageview/pageview.php?file=../Humor/muzitat.htm&page=4#C>, 8.10.2012). Untermauert wird dies durch Daniel Krauses Zusammenstellung Cioran'scher Äußerungen. „Mit Cioran ist Musik per se religiös, metaphysisch bestimmt – ganz gleich, ob im weltlichen oder geistlichen ‚Fach‘. Es bedarf keiner liturgischen Indienstnahme oder erbaulicher Texte. Sonaten und Opern entfalten dieselbe transzendierende Kraft wie Oratorien und Choräle.“ Vgl. Daniel Krause, „Ciceroni: Cioran, Celibidache. Oder. über Musik“, in: *Tabula Rasa* 38 (Okt. 2009), <http://www.tabvlarasa.de/38/Krause3.php>. Auch der bereits erwähnte Autor Clytus Gottwald fasst immerhin einen großen Bereich der Avantgarde-Musik unter dem Schlagwort der spekulativen Theologie. Vgl. Gottwald, *Neue Musik* (wie Anm. 3).

nach als ein Phänomen, mit dem man sich zwar in unterschiedlicher Intensität selbstverständlich beschäftigt, allerdings in der sogenannten Kunstmusik in der Regel, ohne dass die der Musik eigentlich inhärente Energie des Ritualisierens vorbehaltlos, in vollem Maße und mit allen denkbaren Mitteln ‚ausgekostet‘ wird. Gerade dadurch wiederum entspricht insbesondere die Bevorzugung der rein musikalischen Mittel, d. h. die Verlagerung des rituellen Moments in die Arbeit mit dem musikalischen Material, der Sehnsucht nach einer spezifisch, im weiteren wie engeren Sinne religiösen Schwellenerfahrung mittels Musik, die sich zugleich von der zeitgenössischen esoterischen Szene abgrenzen möchte.