

Text – Klang – Spur

Gefeierte Mythen der Musik

Das Ensemble Musikfabrik führt Rebecca Saunders` *Yes* sowie Harrison Birtwistles *Cortege* und *26 Orpheus Elegies* auf

Die Aufführungen des **Ensembles Musikfabrik** beim Musikfest Berlin im Kammermusiksaal der Philharmonie gehören zu den spannendsten des Festivals. Die Expert*innen für aktuelle Musik sind Musiker*innen und Forscher*innen zugleich. Oft entstehen neue Kompositionen aus der Arbeit wie mit Rebecca Saunders und Enno Poppe. So in diesem Jahr *Yes* nach und mit dem Monolog der Molly Bloom aus James Joyces Text *Ulysses* als Uraufführung. Auch der zeitgenössische Komponist und Dirigent Harrison Birtwistle gibt in *Cortege* den Ensemblesmusiker*innen nicht nur solistische Freiräume, sondern zeigte sich emotional tief berührt von der Arbeit mit Ensemble.



Zwischen Harrison Birtwistle und Rebecca Saunders gibt es mancherlei **Korrespondenzen**. Erinnerung und Trauer, Orpheus und Odysseus, Molly Bloom und

Wera Ouckama Knoop, künstlerische Produktion und Mythologie nehmen in Birtwistles wie Saunders' Kompositionen wichtige Funktionen ein. Sie stellen Fragen an Literaturen und transformieren sie in Musikstücke, Klangskulpturen und Echoräume. Die Kompositionen gehorchen keinem plötzlichen Einfall etwa einer Melodie, vielmehr entfalten sie sich in Produktionsprozessen über lange Zeiträume. Und sie gehen aus Lektüren moderner Texte – James Joyce, Rainer Maria Rilke – hervor, um neuartige Modi des Musikmachens zu erproben. Vor allem die Uraufführung von Rebekka Saunders Yes wurde begeistert aufgenommen.



Yes von Rebekka Saunders ist entgegen der Knappheit des Titels von außerordentlicher **Komplexität**. Ist das noch ein Konzert für den Kammermusiksaal oder schon Musiktheater? Wird Yes ein einmaliges Ereignis bleiben, weil es für den Raum des Kammermusiksaals und aus ihm heraus komponiert ist? Welche Rolle spielt der Dirigent, Enno Poppe, in diesem Stück? Lässt sich die „räumliche Performance“^[1], so Saunders Genrebezeichnung im Untertitel, überhaupt übertragen oder aufzeichnen? Yes verweigert sich nicht zuletzt einer Übertragung und Aufzeichnung für das Radio, den Streamingdienst oder die Audio-Datei. Die Komplexität lässt sich in gewisser Weise nicht aufzeichnen, weil sie zugleich an die Performance und den singulären Raum geknüpft ist.



© Kai Bienert

Saunders geht es wie mit *Stasis* in der [Akademie der Künste am Pariser Platz](#) um temporale und lokale **Klangräume** und „Resonanzkörper“. Sie stellen sich für die Dauer der Performance her und zerfallen sogleich. Dadurch werden die Performances uneinholbar, einzigartig wie einmalig. Das macht den besonderen Reiz ihrer Stücke aus. Saunders kaum wiederholbare Uraufführungen werden von ihr eloquent vorbereitet.

Aus dem direkten Dialog mit den architektonischen und akustischen Eigenschaften des Kammermusiksaals der Philharmonie entsteht eine komplexe, groß angelegte Polyphonie in Zeit und Raum. Linien werden in den Raum gezeichnet, an denen der Klang entlang läuft. Der Klang verdichtet sich und wird wieder durchsichtig, es entsteht ein Spiel mit Nähe, Ferne und Dichte. Durch die Bewegung des Klangs wird der Raum zum Resonanzkörper.[2]



© Kai Bienert

Die Ensemblemitglieder und die Solistin, Donatienne Michel-Dansac, kommen nacheinander auf das **Konzertpodium**. Sie bringen eine Art Stoppuhr wie schon bei *Stasis* mit an ihre Pulte. Atemähnliche Klänge bahnen sich nach der Stoppuhr durch den Saal. Ununterscheidbar wird, ob die Sopranistin sie erzeugt oder sie aus der Bassflöte oder einem Streichinstrument kommen. Irgendwann betritt der Dirigent das Podium ebenfalls mit einer Stoppuhr. Enno Poppe dirigiert mit scharfen, abgehackten Gesten. Welchen Einfluss nimmt er auf das Ensemble und seine Performance? Poppe dirigiert das „Kernstück“, das nach Saunders „in einer normalen Partitur notiert“ ist.[3] Dann wird alles anders.



© Kai Bienert

Poppe wird Teil der **Performance**. Bald schon nehmen die Musiker*innen ihre Instrumente und verteilen sich an mehreren Pulten und ganzen Schlagwerken in den Zuschauerreihen des Kammermusiksaals. Enno Poppe verlässt das Podium und schlägt 3 große Triangeln an, die sich daraufhin für eine längere Zeit im Raum drehen. Nun werden „24 Klangmodule“ im weiten Raum aufgeführt. So gibt es ein Akkordeonsolo, das sogar eine komische Note bekommt. Das Akkordeonsolo korrespondiert mit den Atem- und Stimmtechniken der Sopranistin. Wann wird es eine Stimme? Bei den Soli und Kammermusikstücken interessiert sich Saunders für „Wahrnehmungsmomente“:

Wie ist der Rahmen eines Klangs? Wie verhält sich ein Klang im Rahmen von anderen Klängen? Was ist vordergründig und was hintergründig? Was hören wir? ... Das alles ist für mich Polyphonie, eine komplexe großangelegte Polyphonie in Zeit und im Raum.[4]



Überall im Kammermusiksaal passiert nach dem Maß der Stoppuhr ein **Klangereignis**, das sich auf ein anderes bezieht. Hoch oben rechts am Schlagwerk nimmt Enno Poppe fast unsichtbar an der Performance teil. Die LED-Birnen an den Notenständern verteilen sich wie Sterne im Saal. Donatienne Michel-Dansac spricht kaum verständlich mit gedehnter Atmung – „Stretch breath!“ – „that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets“.[5] Extended voice technique. Wann beginnt die Sprache? Was ist eine Erzählung, wenn sich im Text ohne Punkt und Komma immer gleich mehrere Bedeutungen überschneiden? „O and the sea the sea crimson sometimes“ oder „and the figtrees in the Alameda gardens yes“ vielleicht mit einem ?, Fragezeichen? Oder „yes and all the queer little streets“? Ist das Yes eine Frage oder eine Bejahung?



Das ereignishafte **Yes** lässt sich kaum einordnen oder fassen. Vielleicht wird es nur zum Atemholen im Monolog eingesetzt. Doch es oszilliert wie jede Formulierung im Monolog der Molly Bloom zwischen mehreren Bedeutungsebenen. Das ist es, was Rebecca Saunders am Text interessiert. Es geht dabei auch um eine feministische Weiblichkeit, die sich durch erotische Mehrdeutigkeit auszeichnet. Vielleicht würde Saunders nicht von Feminismus sprechen. Im Interview mit Patricia Hofmann kommt der Begriff Feminismus nicht vor. Und doch spielt er eine konzeptuelle Rolle: „Meine Sopranistin öffnet sich für den Text, aber viel passiert mit geschlossenem Mund oder hinter den Kulissen oder wenn sie, akustisch gesehen, zwischen den Instrumenten versteckt ist.“ *Yes* von Rebecca Saunders entfaltet sich als eine Art Delirium und Erforschung des Klangs.

Das sich wiederholende „Yes“ ist vieldeutig und komplex, wirft viele Schatten und verweist auf verschiedene Themen: auf den Moment des Orgasmus im Halbschlaf; auf das lebenbejahende „Yes“; auf das „Yes“, das das Annehmen des Schicksals besiegelt; auf eine Erinnerung an einen äußerst abenteuerlichen Liebhaber und auch an die Zeit, als Molly Bloom „Ja“ zu ihrem zukünftigen Mann gesagt hat.[6]



Es läuft mit *Yes* darauf hinaus, nach dem **Ort des Textes** als Klang zu fragen. Die Vieldeutigkeit, Komplexität und syntagmatische Unentschiedenheit des „yes“ im Text unterläuft zugleich den Text als Druck. Molly Blooms Text in seiner Eigenlogik des theatralischen Monologs lässt sich nicht einfach im Buch oder einer URL, einem Uniform Resource Locator finden. Am „yes“ der Molly Bloom im mythologischen *Ulysses* von James Joyce bricht sich die Frage nach dem Ort des Textes. Er ist nirgendwo präsent. Vielmehr stellt er sich temporal in Korrespondenzen und Klängen her, um sogleich zu zerfallen.

... and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.



Molly Blooms Monolog in seiner **Eigenlogik** ist ebenso eigensinnig wie erotisch. Das Ich des Monologs und seine Bejahung im Modus der erinnernden wie autoerotischen Erzählung stellt einen fragilen Text her, webt ihn bei Saunders durch den Kammermusiksaal, und ist doch nur von kurzer Dauer. Im Modus der „räumlichen Performance“ entsteht eine Klang-Text-Installation, die fasziniert, indem aufgeführt wird, wie sie gemacht wird, ohne dass sie sich fassen lässt. So gehen einzelne Performer für Augenblicke vom Konzertpodium in die Hinterräume, um durch eine andere Tür später wiederzukehren. Das Konzertpodium wird als Ort der Performance und des Textes umgangen. Auch die Sängerin kommt und geht, verschwindet und kehrt wieder, damit sich an ihrer Stimme nicht der Text festmachen lässt. Schließlich sitzt Donatienne Michel-Dansac doch noch vorne auf dem Podium und liest ein wenig deutlicher. Nur schemenhaft taucht der Gedanke an Textverständlichkeit auf, als ginge es beispielsweise in der Musikkritik darum, den Text zu verstehen.



Das Verhältnis von **Klang** und Text lässt sich mit Yes genauer bedenken. Gleich einer Signatur beendet und bezeugt das finale „Yes“ den Text in einer Euphorie. Durch die Performance, bei der sich die Mitwirkenden wiederholt durch den Raum und an unterschiedliche Pulte begeben, bleibt die Wahrnehmung nicht allein auf das Akustische beschränkt. Vielmehr wird die Bewegung der Instrumente und des Klangs visuell wahrnehmbar. Schließt man die Augen, lässt sich im Rund des Kammermusiksaals kaum lokalisieren, wo ein Klang herkommt. So wird auch eine Zentralisierung und Verortung des Klangraums auf dem Podium in eine räumliche Polyphonie aufgelöst.



In *26 Orpheus Elegies* behandelt Sir Harrison Birtwistle das Verhältnis von **Text** und Klang anders. Er „verschränkt“ deren Aufführung mit einem Arrangement des *Lachrimae: seven tears figured in seven passionate pavaues* von John Dowland aus der Elisabethanischen Zeit um 1600 für 9 Instrumente. Es gibt den Text der *Sonette an Orpheus* als „ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knopp“^[7] von Rainer Maria Rilke von 1922, die in den „Elegien“ indessen nur fünfmal als Liedtext gesungen werden. Deutlich überwiegt in den *26 Orpheus Elegies* eine Transformation der *Sonnette* in instrumentale Stücke, die von Harfe und Oboe sowie einem Metronom ausgeführt werden. Ebenso werden die *Sonette* als Klang, italienisch Sonetto, in Elegien als Klagelieder transformiert. Die bei Rilke mit der Widmung als „Grab-Mal“ angelegte Klage erhält bei Birtwistle in der Verschränkung mit dem *Lachrimae* von Dowland eine deutliche Akzentuierung zur Trauer- und Klagepraxis um 1600.



© Kai Bienert

Harrison Birtwistles **Arrangement** für 9 Instrumente der sieben Pavane-Tänze verlangsamt das Tempo des *Lachrimae* von John Dowland. *Old Tears, Old Tears renewed, Sighing Tears, Sad Tears, Forced Tears, A Lover's tears* und *True Tears* werden in die 26 ausdrücklich nicht nach der numerischen „Reihenfolge“ gespielten Elegien eingefügt.[8] Nach welchen Regeln funktioniert die Reihenfolge der Aufführung? Die Abfolge der Pavane mit ihren Titeln, bei denen nicht ganz klar ist, ob u.a. *Old Tears renewed* eine Parodie auf die *Old Tears* sein sollte, folgt indessen der Originalanordnung. Die Aufführung und das Arrangement beginnen mit *Orpheus No. 1* und enden mit *Orpheus No. 19*. Während die Pavane für Laute, Violen oder Violinen geschrieben sind, instrumentiert Birtwistle sein Arrangement mit Flöten, Klarinette in B, Bassklarinette, Violine, 2 Violen und 2 Violoncelli. Ist das Arrangement auch eine Parodie? Im Englischen bezeichnet der Begriff *parody music* vor allem die Kopie oder Wiederholung einer Musik, die nicht unbedingt komisch gemeint ist.



© Kai Bienert

Die **Verschränkung** mit den Elegien findet nicht nur thematisch über die Tränen und Trauer statt, vielmehr übernimmt das Tempo mit der Funktion des Metronoms in den Elegien und die Verlangsamung in den Pavone eine verschränkende Funktion. Uraufgeführt wurden beide Kompositionen mit einem Abstand von ca. 5 Jahren 2004, *26 Orpheus Elegies*, und 2009, *Lachrimae*. Für das Konzert im Kammermusiksaal wurden die beiden Stücke vermutlich erstmals „verschränkt“, was insofern auf eine Art Uraufführung mit dem Ensemble Musikfabrik hindeutet. So sind die *Elegien* als Kammermusikstück ohne Dirigent komponiert, während Harrison Birtwistle das *Lachrimae* in seinen gedehnten Zeitintervallen dirigierte.



© Kai Bienert

Für das thematisch ebenfalls mit der Trauer verknüpfte Stück *Cortege – A ceremony for 14 musicians (2007) In memory of Michael Vyner* hat Birtwistle ebenfalls keinen **Dirigenten** vorgesehen. Die Funktion des Dirigenten interessiert ihn offenbar weiterhin. Der Widmungsadressat Michael Vyner, Dirigent und Leiter der London Sinfonietta, war im Oktober 1989 im Alter von 46 Jahren verstorben. Am 26. November 1994 veröffentlichte der Londoner Independent eine Liste schwuler britischer Künstler, die in den Jahren zuvor an AIDS verstorben waren unter dem Titel [Arts suffers most as AIDS rages on](#). Unter ihnen Michael Vyner, für den schon Hans Werner Henze 1990-1992 sein *Requiem* als Freund geschrieben hatte. *Cortege*, das Gefolge oder Prozession wie auch Leichenzug, lässt die 14 Musiker, in einer Zeremonie formalisiert, Abschied nehmen vom Dirigenten und Leiter.



© Kai Bienert

Auf diese Weise waren alle drei Kompositionen mit dem Thema der **Trauer** und dem Dirigenten verknüpft. In der Verschränkung von *Elegies* und *Lachrimae* wurde ein brüchiges und vielschichtiges Requiem daraus. Die Auswahl der *Sonette an Orpheus* von Rilke für die *Orpheus Elegies*, die vom Countertenor Andrew Watts vorgetragen wurden, und der am 29. August 2004 in der Lukaskirche in Luzern auch die Uraufführung gesungen hatte, bringt die „Spur“ als Modus des Verhältnisses von Text und Klang ins Spiel. Es geht in den Elegien um Spuren, die sich nicht einfach dechiffrieren oder verifizieren lassen. In der *Orpheus Elegie Nr. 20* heißt es:

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte,
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!

Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.[9]



Der emphatische Ausruf „Du unendliche Spur!“ formuliert ein Konzept der Produktion von Kunst als **Spur** am Schluss des ersten Teils der Sonette. Der „verlorene() Gott“ als Ursprung und Schöpfer von Kunst wird ersetzt durch die „unendliche Spur“. Ebenso wie Orpheus im Mythos vor allem durch den Verlust Eurydikes zum Sänger, Lyriker und Kunstproduzenten wird, geht es bei Rilke und, so kann man wohl sagen, bei Birtwistle um kein Abbildungs- oder Reproduktionsverhältnis in der Musik, sondern um die Spur als eine unendliche. Wie die *Sonette an Orpheus* in Elegien transformiert werden, so wird auch Dowlands berühmtes *Lachrimae* nicht einfach reproduziert, sondern kehrt als Spur wieder. Der Verlust und die Trauer als Spur werden Konzept der Kunstproduktion. Die Kombination von *Cortege* mit der Verschränkung von *26 Orpheus Elegies* und *Lachrimae* gibst einen Wink auf Kunst als Spur.



In *Die Sonette an Orpheus* gibt Rainer Maria Rilke an fortgeschrittener Stelle im Sonett XXII des zweiten Teils einen weiteren Hinweis auf sein **Konzept der Spur**, wenn er formuliert: „Aber das Rasen zergeht und lässt keine Spuren.“^[10] Rilke spricht die Unmöglichkeit der Spur als Zeit- bzw. Gegenwartsanalyse in diesem späteren Sonett an. Für ihn hat die Spur im Frühjahr 1922 als Gast auf dem Château de Muzot im Schweizerischen Rhone-Tal eine konservierende, wenn nicht konservative Funktion. Denn die „Spuren“ des zweiten Teils werden durch die am entlegenen Ort des Châteaus als zeittypisch empfundene „Eile“ vereitelt.

Heute stürzen die Überschüsse, dieselben,
nur noch als Eile vorbei, aus dem wagrechten gelben
Tag in die blendend mit Licht übertriebene Nacht.

Aber das Rasen zergeht und läßt keine Spuren.
Kurven des Flugs durch die Luft und die, die sie fuhren,
keine vielleicht ist umsonst. Doch nur wie gedacht.^[11]



Doch die Spur bei Harrison Birtwistle ist, wie möglicherweise die einmalige Verschränkung für das Musikfest Berlin 2017 vorschlägt, nicht auf **Dauer**, sondern auf die Dauer der Aufführung angelegt. Die Performance, wie sie schon bei Rebecca Saunders als einmalig angelegt und nur durch Hören und Hörensagen übertragbar konzipiert wurde, zieht eine Spur für einmal. Die Dauer der Spur wohnt nicht in materiellen Resten, vielmehr stellt sie sich auf höchst unterschiedliche Weise aus Klängen her, um sogleich wieder zu zerfallen. Und natürlich gab es bei der Aufführung im Kammermusiksaal auch Besucher*innen, für die sich die Spur allein in einer Abwendung herstellte. Reflexartig verließen sie, die etwas Anderes erwartet hatten, den Raum. Was übrigbleibt, kann unterdessen auch zu einer „Besprechung“ führen, wofür der Berichterstatter dann Rebekka Saunders und Harrison Birtwistle wie dem Ensemble Musikfabrik dankbar ist.

Torsten Flüh

[Musikfest Berlin 2017](#)

bis 18. September 2017

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Ensemble Musikfabrik](#) . [Musikfest Berlin 2017](#) . [Rebecca Saunders](#) . [Yes](#) . [Kammermusiksaal](#) . [James Joyce](#) . [Ulysses](#) . [Molly Bloom](#) . [Harrison Birtwistle](#) . [Cortege](#) . [26 Orpheus Elegies](#) . [John Dowland](#) . [Lachrimae](#) . [Korrespondenz](#) . [Rainer Maria Rilke](#) . [Die Sonette an Orpheus](#) . [Komplexität](#) . [Musiktheater](#) . [Performance](#) . [Klangraum](#) . [Resonanzkörper](#) . [Konzertpodium](#) . [Enno Poppe](#) . [Klang](#) . [Klangereignis](#) . [Donatienne Michel-Dansac](#) . [Monolog](#) . [Ort des Textes](#) . [Eigenlogik](#) . [Text](#) . [Arrangement](#) . [Pavane](#) . [Verschränkung](#) . [Metronom](#) . [Michael Vyner](#) . [Trauer](#) . [Klage](#) . [Sonett](#) . [Elegie](#) . [Konzept der Spur](#) . [Dauer](#) . [Uraufführung](#) . [Spur](#) . [Dirigent](#) . [Feminismus](#) . [Textverständlichkeit](#) . [AIDS](#)

[1] Programm. In: Barbara Barthelmes (Redaktion): Programmheft Ensemble Musikfabrik. Rebekka Saunders Sir Harrison Birtwistle. Berlin: Berliner Festspiele, 2017, S. 4.

[2] Rebecca Saunders: Yes eine räumliche Performance ... In: Ebenda S. 9.

[3] Energieströme und Raumpolyphonie. Gespräch von Patricia Hofmann mit Rebecca Saunders. In: Barbara Barthelmes (Redaktion): Journal. Musikfest Berlin 2017. Berlin 2017, S. 19.

[4] Ebenda.

[5] Rebecca Saunders: Yes ... [wie Anm. 2] S. 8. Siehe auch: [molly bloom monolog](#).

[6] Ebenda S. 7.

[7] Rainer Maria Rilke: Die Sonette an Orpheus. Leipzig: Insel, 1923. ([Wikisource](#))

[8] Siehe Programm. In: Barbara ... [wie Anm. 1] S. 5.

[9] Rainer Maria Rilke: Die ... [wie Anm. 7] [Sonett 26, Zeilen 9-14](#) und Texte zu Orpheus. In: Barbara Barthelmes (Redaktion): Programmheft ... [wie Anm. 1] S. 20.

[10] Ebenda Sonette Zweiter Teil Sonett 22.

[11] Ebenda.